

## ***Tomar la palabra. Prácticas Performativas de Artistas Argentinas.***

**Expositora: Lic. Teresa Riccardi**

### **Introducción**

Desde las vanguardias hasta las practicas artísticas más recientes los artistas experimentaron formal y estilísticamente las fronteras entre el arte y política, pero solo desde los años sesenta comenzaron a expandir los géneros y medios tradicionales del arte, hacia las formas del activismo, la experimentación y las marcas de subjetividad política ubicadas más allá del campo e instaladas en el foro público. En este sentido, se pensó la performatividad artística como un hacer del sujeto frente a su espectador, que no sólo respondía al fetiche, sino también a formas alocucionarias en la que el artista en tanto sujeto habla y hace participar a sus pares en el cuerpo social.

Pareciera ser que la historia del arte y luego las disciplinas dedicadas a la cultura visual se han ocupado, en el primer caso de estudiar aquellas imágenes únicas e irreproducibles que solo en el caso de las neo-vanguardias parecían revisar estas experiencias; y, en el caso del enfoque de las segundas, a aquellos objetos populares, reproducibles y medios gráficos, rescatados frente desprecio de la mirada académica que los presentaban solo con problemas metodológicos para su recorte como objeto sino que además en tanto “múltiples” se sostenían con menos pedigree que sus predecesores.

En este cruce, la performance en tanto objeto artístico que se inscribe en la performatividad social y responde al acontecimiento y en cierto modo a una practica efímera, es y ha sido aun hasta la fecha un interrogante para las disciplinas que se ocupan de pelear los límites de su materialidad en sus campos desde la autonomía del arte. A nuestro parecer abordar estas formas de la performance y sus diversas prácticas, entre ellas los actos de habla o la toma de la palabra, deberían hallarse entre la filosofía política, los estudios de género (en un sentido amplio) y los estudios visuales sin abandonar una mirada semiótica que indique la pertinencia del análisis cultural como focalización del propio objeto. A propósito de este último punto, quizás, quien mejor argumenta sobre el tema sea la autora Mieke Bal. En sus trabajos sobre cómo entender y

definir metodológicamente objetos y categorías de análisis la autora propone un análisis cultural que le permite migrar explicaciones de otro saberes así como crear los propios sistemas de “focalización” para advertir las problemáticas que los mismos objetos demandan al observador en tanto sujeto que participa en la escena. En este marco y recuperando los postulados de Benveniste, sus investigaciones resaltan en la narrativa y el arte no solo cuestiones estilísticas y semióticas en este “encuadre”, sino también aquellas donde los sujetos de la enunciación participan mostrando sus voces, cuerpos y acciones en un campo expandido referidas al concepto de género. Al extenderlo por ejemplo al campo de la narrativa, otras manifestaciones y dispositivos permiten comprender espacios de habla, recursividad y otras formas de interacción social que exceden exclusivamente lo artístico volcándose hacia la performatividad.

Por su parte, Judith Butler, propone sobre la *performatividad* como una práctica social y política diferenciada de la performance artística. En su idea de lo performativo –que toma de la perspectiva austiniana– Butler repone los actos del habla por los actos del cuerpo, considerándolos el instrumento privilegiado de las retóricas sexuales y de las expresiones performativas de género. Pero a diferencia de la performance, que para la autora no instala necesariamente una práctica política, la performatividad en tanto práctica genérica y paródica, “visibiliza” marcas represivas de normatividad del cuerpo sexual institucionalizadas por los discursos sociales. Sus análisis diferenciados entre performance y performatividad son centrales a la definición de prácticas performativas bajo regímenes opresivos y de exclusión, así como para poder expresar democráticamente y de forma transversal la diversidad en las narrativas de género e identidad. Coincidimos con la autora que no siempre la performance se vuelve un *corpopolítica*<sup>1</sup> que permite entenderlo todo como un acto performativo, más bien se trata de una posibilidad en la medida que las subjetividades que lo integran sean capaces de articular una transformación en el campo social. De allí la certeza de que las estrategias paródicas, de mimetismo y camuflaje, como las convocatorias, mesa debate, talleres comunales y articulaciones de colaboración y participación que proponen diversos activismos entre colectivos artísticos y movimientos sociales, bien pueden ser considerados en esta construcción de lo performativo que propone la autora.

---

<sup>1</sup>*Corpopolíticas en las Américas. VI Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2007.

Aún así, escaso ha sido tratamiento que la literatura crítica proveniente del campo del arte ha dedicado a estos temas, y en particular al focalizar la práctica performativa y los actos de habla. No obstante, en un artículo publicado en los ochenta y aún vigente, la crítica feminista estadounidense Lucy Lippard, mencionaba cómo entender marcas de subjetividad política en las piezas performativas y de arte activistas. La autora quien comprendía bien el dilema pedagógico que se advierte en la “bajada de línea” que los artistas realizan respecto de sus enunciados, entiende que si bien el arte no parece ser la herramienta didáctica más adecuada a este fin, si es un gran compañero de la afirmatividad política, que habla a su vez su propio lenguaje, e “*incidentalmente, se filtra de forma subversiva entre los intersticios que el didactismo y la retórica no dejan pasar*”.<sup>2</sup> En este sentido los decires o “actos de habla” de muchas de las piezas a las que acude para probar su argumento, ya sea desde las acciones de artistas callejeros, de las *freedom songs* de los sesenta estadounidense, hasta los colectivos y guerrilla groups de los setenta, integran no solo trabajos de colaboración y participación con la comunidad, sino *enactments* que explicitan a partir de estas voces, actos de protesta, en la calle, el taller, o desde el diálogo y la crítica institucional del arte, efectos de sentido que derivan en “usos-valor” que estas mismas le atribuyen para definir su propia afirmatividad e identidad entre otras comunidades. En este sentido integran de alguna forma el universo de los actos de habla que buscan expandir y llegar a una audiencia más amplia, tanto como vehículos de comunicación como corpolíticas que integran el campo de acción social.

### **Antecedentes de estas practicas en el arte argentino en las ultimas décadas.**

Esta manera de pensar la performatividad de los actos de habla, tiene algunos antecedentes en el arte argentino, y en particular a fines de los sesenta y principios de los ochenta. Tres piezas articulan puntos de lectura y cruce para CSP. La primera se trata de la pieza/instalación que realizó la artista Lea Lublin en la galería Yvonne Lambert en 1974, en París después de un viaje a Chile donde presentó por primera vez esta propuesta; y la segunda, aunque anterior, responde a un proyecto presentado al Instituto Di Tella, *Mesa Redonda- Esto es un juicio* en 1967 por la artista Margarita

---

<sup>2</sup>Lucy Lippard, “Trojan Horse: Activist art and Power”, en *Art after Modernism. Rethinking representation*, (ed.) Brian Wallis, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984, pág. 342

Paksa, y la tercera también realizada en París, esta vez por la artista por Marie Oresanz, toma como partida la instrucción del poeta Julien Blaine, apropiando una serie de zócalos de estatua en plazas públicas de la capital francesa.

En la exposición *Cultura: Dentro y Fuera del Museo* (1971) que se realizó en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, Lea Lublin, focalizaba en la economía, sectores intelectuales del saber y las estructuras que gobiernan el sistema del arte. A través de cuadros sinópticos, diagramas, pantallas y mesas redondas donde disertaban operadores culturales (sociólogos, economistas, intelectuales, artistas) se exponía la situación social del arte y la cultura. Así se presentaba la institución “museo” en su rol político en tanto aparato legitimador del engranaje cultural. En *Projet: Dedans /Dehors du Musee y Polylogue Exterieur* (1974), dos continuaciones de la primera experiencia, Lublin daba privilegio a la interrogación y al discurso, como modalidades específicas de los sujetos “artísticos” en el lugar de la enunciación. Allí abordaba los discursos “consagrados” del arte a partir de entrevistas a agentes culturales los cuales que eran registrados y grabados en audio para el espacio de una galería. Siguiendo una metodología de encuesta, la artista invitaba a personalidades a que respondieran a interrogantes formulados por ella misma, quien a su vez hacía de entrevistadora. Simultáneamente, los colocaba frente a las cámaras, que bajo el efecto del feedback en los monitores, veían sus “registros en vivo” permitiendo a los entrevistados observarse y ajustar sus gestos mientras respondían. Por otra parte, la acción de *Prende la Parole* o en su equivalente castellano “tomar la palabra” responde a su vez, a los gestos residuales de la política de asamblea, al arte de la oratoria y al repertorio de actos de habla políticos. Aquellos compartidos por la esfera universitaria, gremial, o en la forma de libre expresión que los artistas y los políticos emplean para exponer las contradicciones de la performatividad de la cultura y sus seductores cantos de sirena.

“Tomar la palabra”, como lo entendemos hoy siguiendo a Jacques Rancière, significa entender la democracia como un espacio para el desacuerdo<sup>3</sup>, donde se da un tipo determinado de situación de habla *en la que uno de sus interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que el otro dice*, donde la subjetividad responde primero con la voluntad de emanciparse que con la idea de constatar las formas de repartición del conocimiento y la razón. No se trataría de una retórica, se trataría más bien de actuar

---

<sup>3</sup> Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y Filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

una diferencia. Hacerla, frente a actos altamente convencionalizados de las muecas que se repiten y repiten en la retórica política que vacía el sentido de las palabras.

La propuesta de Margarita Paksa, en cambio, se ideaba junto a otros artistas y colaboradores. En la cual el esquema de actuación del panel de mesa redonda, entre artista y público, se efectuaba mediante preguntas y respuestas grabadas. En este proyecto la artista focalizaba la atención en la emisión de juicios de valor y jerga especializada del arte y se *destacaba la presencia de códigos de comunicación, obviando todas las posibilidades de aquello que se llama espontaneidad*.<sup>4</sup> El interés se concentraba en el juicio y una proxemia diseñada por la mesa redonda que distribuye las jerarquías dispuestas en el espacio, y en los códigos estereotipados que propone el evento de la mesa redonda, a un público “apropiado” para la situación. El grado de performatividad responde con humor, y al mismo tiempo con la presencia de una actividad inesperada para el público, quien formulaba preguntas ya programadas, obteniendo respuesta en forma automatizada de los artistas que actuaban en vivo. En esta maniobra la audiencia quedaba expuesta ante sus preguntas, a los que nos preguntamos como este ejercicio sugiere: ¿Hasta donde llega la voz del público, su límite, su tolerancia, su saber? ¿cómo juega la subjetividad frente al tedio, o el interés en una debate de estas características donde el público es actor y espectador?

En 1981, Marie Oresanz participa de una convocatoria que realiza el poeta y editor de la revista *Doc(k)s*, Julien Blaine, para ocupar zócalos y pedestales de plazas. En esta performance Oresanz realiza una serie de acciones donde proclama desde los pedestales, locus de enunciación donde la artista articula relaciones de dominación horizontales y verticales en las formas de diálogo con el otro y los roles que estos juegan. Desde una mirada feminista en una de estas apropiaciones, Oresanz, se muestra con su marido en el pedestal, donde él se presta a pisarla irónicamente, simulando un rol abusivo y patriarcalista, al tiempo que ella sostiene un cartel con los lemas de la revolución francesa. La parodia de expresarse con libertad desde un pedestal, se sostiene como contra argumento a la dominación que no sólo alude a cuestiones sexuales o de género, donde un sujeto somete al otro a su voluntad, sino como la autora ya tratara anteriormente en sus trabajos, a otras formas posibles de sometimiento ligadas al imperialismo y la colonización cultural que intervienen en la propia subjetividad e

---

<sup>4</sup> Margarita Paksa, *Proyectos sobre el discursos de mi*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 1997, pp.43-46.

identidad. En otras dos acciones, la autora toma la palabra para dar homenaje a dos formas de institucionalidad: la familia y la amistad, para finalmente instalar el manifiesto de su propia subjetividad artística: el fragmentismo, en otras dos acciones.

Desde otra perspectiva, un caso más reciente donde se ha considerado lo público como tematización fue la exposición “Vida Pública” que se realizó hace unos años en el Fondo Nacional de las Artes curada por Karina Granieri. En el catálogo se lee:

“*Vida Pública* como resultado de materias comunes: esfera pública y presencia viva del otro, intenta pensar lo público como territorio compartido. Como plantea Paolo Virno sobre el uso que hizo Hannah Arendt de la expresión felicidad pública: algo relacionado con el hecho que nuestra mente, la tuya, la mía, es siempre como tal una mente pública, social, y no puede realizarse si no es en relación con los propios semejantes.”<sup>5</sup>

En la exposición los artistas presentaban diversas situaciones y acciones entre la estética y la política vinculadas al cómo, dónde y de qué vive un artista. Cuál es su trabajo, valor, función en una geografía afectiva situada entre la memoria, el trabajo y la economía. En su hacer Granieri se exponía como artista y curadora frente a un conjunto de propuestas que marcaban permanentemente la vulnerabilidad de exhibirlas en el marco de las prácticas de crítica institucional. No obstante su propuesta se articuló como instrumento resonante en la comunidad artística donde las diferencias se trabajaron a partir de las acciones y gestos del pasado, de otras comunidades, en lo público, y por sobretodo, dentro y fuera de la sala de exhibición.

Por lo tanto, del abanico expuesto y a luz de los diversos ensayos de estas prácticas públicas en el campo artístico porteño reciente, se destaca en particular la situación performativa que desplegó *Consideraciones sobre lo Público. Un Simposio en Tres Actos*, de la artista contemporánea Alicia Herrero en el transcurso de un periodo de un año de trabajo entre 2010-2011 en Buenos Aires. Una performance diferida y expandida, como también un proyecto artístico ambicioso compuesto de diversos formatos que nucleó diversas prácticas conversacionales o “performative talks”, según la autora, donde invitados, actores y público, “actuaron” formas de debate en el foro

---

<sup>5</sup> Karina Granieri, *Vida Pública*, (prólogo), (cat. exp), FNA, Buenos Aires, 09-07/05-08, 2007.

publico vinculados a temas como la educación, la emancipación política y la economía. Como sugerimos en un extenso artículo al respecto de las formas de *enactment*, en tanto decir “democrático y transversal”, que el propio trabajo artístico de Herrero y las subjetividades que participan revelan en su condición performativa:

CSP mediante un dispositivo flexible y paratático conformado por varios sectores representados, interpone una instancia que va desde donde algunos hablan y otros escuchan, hasta la posibilidad de su total alteración (donde todos hablan y todos escuchan) ambas articuladas bajo la construcción de una comunidad que se organiza entre sus pares. De esta forma se orquestan las voces de una teatralidad que aparece en el foro. Emulando las formas de la democracia: el biopoder y los decires contraculturales, a partir de una institucionalidad que los constituye así como los disensos que los emancipan.<sup>6</sup>

O en su capacidad transformarse o auto-alterarse<sup>7</sup>:

Si cabe a los artistas la posibilidad de dislocar los clásicos roles y discursos que el campo cultural produce de forma institucional (ya sea para desestabilizar - mediante la parodia- el mimetismo del mercado o para explicar el camouflage que permite la supervivencia de la autonomía) la performatividad que actúa y escenifica Alicia Herrero en su capacidad de auto-alterarse, es la que hace de CSP un *speech act* indisciplinado frente a las estructuras y políticas culturales. No tanto porque busque denunciar la injusticia o representar lo prohibido en un acto dramático, sino más bien porque su acto, revela la retórica naturalizada en los gestos que gobiernan y estructuran lo cotidiano en los rituales sociales. Cuando hablamos o usamos el lenguaje para comunicarnos, las palabras son articuladas a partir del emisor que profiere un acto/acción que las organiza y les da un sentido, ya sea el de una frase anunciada, un argumento, un diálogo, o

---

<sup>6</sup> Teresa Riccardi “El *enacting* de lo público (de la performatividad a la emancipación en CSP de Alicia Herrero”, en *Consideraciones sobre lo público, un simposio en tres actos*, (ed) Alicia Herrero, Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, Buenos Aires, 2011, pág. 38.

<sup>7</sup> Alicia Herrero, “Las posibilidades del arte de auto-alterarse, en *Simposio “Desafíos que plantea la globalización en las artes visuales”*, Mesa titulada: “Globalización y Cultura. ¿Existe un lugar latinoamericano?”, Universidad de Tres de Febrero, Buenos Aires. 26 al 29 de Agosto de 2008. <http://www.untref.edu.ar/documentos/Simposio%20Artes%20Visuales.pdf>. Ultimo ingreso 10/04/2012.

inclusive un gesto. Estos forman los actos de habla, los *speech acts*, de los cuales los hay altamente regulados (los saludos o las formas de cortesía), de otros menos regulados como lo son los malentendidos, los sentidos culturales que se imponen, los géneros que se disuelven al ser usados de manera arbitraria, o las marcas de subjetividad que se esconden o se repiten en el lenguaje entendido como sistema sígnico. Lo que intenta hacer *CSP* es estudiar estos actos de habla formalizados, ponerlos frente a las tribunas, y devolverlas a un estado que deconstruya esos niveles de codificación, sin disecarlo. Volverlo dialogo en la esfera de lo público para poder discernir, ampliar el conocimiento del discurso y los desplazamientos de sentido que sus gestos organizan. En todo caso exhibirlas, desnudar sus ademanes, exponer, un *display* de comas, carteles, pausas y guiones que la *reggie* señala en cada acto para acentuar las marcas de subjetividad y el género. Si los discursos y tópicos del lenguaje son alterados por sus enunciadores, ya sea por sus actos de habla, estilos y géneros, a Herrero lo que le interesa es su performatividad y cómo los actúan en el contexto social. Si se usa lo público, entonces ¿cómo se actúa lo público?, si se lo nombra, ¿cómo se lo nombra?, si se lo discute, ¿cómo se habilita el disenso? Si una praxis artística indisciplinada significa como plantea Herrero, una toma de la palabra, respecto de los adoctrinamientos y represiones ocurridas en la sistematización de la violencia y los actos de habla que el propio lenguaje impone, entonces ¿qué dispositivos artísticos los hace evidente? Para Herrero, la tribuna y las mesas apuestan a la posibilidad que tienen los participantes de auto-alterarse y distanciarse de la recepción pasiva, propone una participación que se aleja del vanguardismo narciso e histriónico, para reconstruir los sentidos que hace a la comunidad una sociedad actuante.<sup>8</sup>

## Conclusiones

Resumiendo, en este escenario que describimos, estas artistas eligen una práctica performativa, qué como en *CSP* se piensan in situ, en contextos específicos determinados y localizables para audiencias y comunidades específicas<sup>9</sup>. Espacios y

---

<sup>8</sup> Teresa Riccardi, “El enacting de los público...”, *op.cit.*, pp. 38-39.

<sup>9</sup>En *Magazine in Situ* Alicia Herrero (desde 2004) produjo situaciones conversacionales en locaciones específicas y plataforma online, convirtiendo un viaje en barco por el canal de Beagle en una plataforma



subjetividades que en diversos momentos históricos dialogan con la estilización y congelamiento de gestos que conforman el género y los asuntos a los que refieren. En este sentido el acento en la performatividad y la situación de habla en contextos novedosos como las plataformas artísticas proponen, son útiles para pensar los procesos de mutabilidad alteración y continuidad de las marcas de subjetividad política en los actores y espectadores, que participan en los foros, mesas y tribunas del arte. Estas artistas celebran la intención de hacer visibles estos tópicos recurrentes del arte político, haciendo links con estos, y los discursos de la economía, la educación, las políticas culturales, el espacio público y lo privado. Estas prácticas actúan (enacting) lo público, y hablan sin temor (parrhesias) en los debates de los sectores culturales así como en la creación y diseño de comunidades participativas. Ya sea, a partir de un tipo de *enactment*, estratégicamente camuflado u oculto de forma mimética, estas propuestas operan en el mismo radio de acción en el cual trabajan los especialistas, agentes y operadores de estructuras y políticas públicas. Solo que mientras en esta “conversación” entre artistas e instituciones, estos últimos establecen la legalidad y funcionamiento homeostático del decir de las industrias culturales, los primeros desarticulan las normativas que constituyen su institucionalidad estableciendo la diferentes “hablas” y desacuerdo entre las voces y cuerpos que definen su participación en la comunidad. En otras palabras, una performatividad que se hace la pregunta acerca de cuales son las formas descolonizadas respecto del principio autónomo del arte, a favor de una democratización de la recepción y las maneras de participar de lo artístico en los debates políticos que comparten con en el foro social.

# 1º JORNADAS DE ESTUDIOS DE LA PERFORMANCE

## Resumen

La siguiente investigación revisa marcas de subjetividad política en ciertas producciones visuales y en particular de la performance en artistas mujeres argentinas. A partir del estudio de retóricas discursivas y corporales referidas a la “Toma de la palabra” se analizarán prácticas históricas y performativas de las artistas Lea Lublin, Margarita Paksa, Marie Oresanz, y recientemente Alicia Herrero. Ellas señalan a partir de sus producciones, desde la década del setenta en adelante, formas diversificadas de actos de habla, conversaciones, mesas redondas, chats, creación de tribunas y diálogos intentando establecer formas descolonizadas del principio autónomo del arte, a favor de una democratización de la recepción y maneras de participar de lo artístico en los debates y foros sociales que surgen entre comunidades ciudadanas.

Tres piezas históricas articulan puntos de lectura y cruce para la consideración de estos tópicos. La primera se trata de la pieza/instalación *Projet: Dedans /Dehors du Musee y PolylogueExterieur* que realizó la artista Lea Lublin en la galería Yvonne Lambert en 1974, en la cual intelectuales franceses del Tel Quel, “tomaban la palabra” para hablar de pintura e ideología siendo registrados por una cámara de video. La segunda, aunque anterior, responde a un proyecto presentado al Instituto Di Tella, *Mesa Redonda- Esto es un juicio* en 1967 por la artista Margarita Paksa y la tercera refiere a las acciones de apropiaciones de zócalos que Marie Oresanz realiza en París a principio de los años 80, a partir de una propuesta del poeta Julien Blaine.

Finalmente la performance de Alicia Herrero, *Consideraciones sobre lo Publico: Un simposio en tres actos (2010)*, explora luego de un largo recorrido singular iniciado en los noventa entre el arte de acción y las prácticas de crítica institucional, formas de diálogo y performatividad social entre el arte, la educación, la política y la economía.

## Posibles mesas

- Subjetividades contemporáneas y Performance
- Performance y Movimientos Sociales
- Performance y Performatividad