

PRESENTACIÓN: DIEZ METROS SOBRE GRITOS

Como grupo elegimos trabajar con la performance *Diez metros de gritos*, realizada por Silvia Attwood en el año 2005, tanto en las peatonales y en la galería Espaciocentro de la Ciudad de Córdoba como en los subtes y en las metrovías de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La obra consistió en una acción de protesta que se desarrolló de la siguiente manera: los participantes (que no eran otra cosa que paseantes) descargaban sus gritos dentro de una bolsa de nylon y a continuación escribían sobre un rótulo adherido la palabra o frase que habían gritado, para luego colgarla en una soga. Mientras esto sucedía, la artista les regalaba un texto propio, en el cual reflexionaba y profundizaba sobre la acción propuesta. Al completarse los diez metros de gritos, la obra finalizaba.

A partir de un método de composición propio, y teniendo en cuenta la noción de los no-lugares de Marc Augé como *“puntos urbanos que habitan las ciudades”* (Attwood, ver anexo 1 - pág. 13), y que constituyen *“espacios de anonimato, espacios donde las personas son consideradas usuarios, pero no tienen una identidad”* (Attwood, ver anexo 1 - pág. 13), Attwood piensa y elabora una performance en la que tanto su cuerpo como los cuerpos de los demás participantes son el soporte de la obra y se constituyen en sujetos de enunciación a través de gritos, en los cuales expresan sus pensamientos y sentimientos, a modo de catarsis y de liberación, en medio de un contexto de crisis política y social como el que se produjo en ese año.

Al localizar la acción en peatonales o subtes -pensados en términos de lugares frecuentados por todos, pero en los cuales nadie es reconocido por lo demás-, la artista expresa que *“ese no-lugar se quiebra y se construye momentáneamente como un espacio de comunicación, en este caso de arte, y que por unos momentos ese pedazo de no-lugar se vuelve lugar. Empezamos la comunicación, empezamos a hablar, algo nos pasa, algo nos conecta, algo nos saca de ser usuarios para volver a la identidad”* (Attwood, ver anexo 1 - pág. 14).

EL ARTE DE HACER(SE) CUERPO(S)

Antes que nada, nos proponemos recuperar los aportes de Zátanyi, quien plantea que el hombre, para entender y producir cambios en su vida y su mundo social, interpreta y se apropia de los signos artísticos que posibilitan una pertenencia real a su comunidad y a su entorno, para generar una comunicación e interacción con otros, y de esta manera, crear ideas a través de sus experiencias vividas o a partir de su imaginación.

Desde nuestro punto de vista, esto también sucede en *Diez metros de gritos*, porque los usuarios que participan y a su vez construyen la obra artística, hacen de ella un sitio de pertenencia a través de sus interacciones, con lo que se constituye en un espacio común para la satisfacción de sus necesidades afectivas y sociales.

A partir de los planteos de la autora en relación al arte como una construcción humana, sostenida por una red de conocimientos, saberes y valores que “se entretajan para contener al sujeto como parte de un contexto donde puede vislumbrar el porqué y el para qué de su existencia” (Zátanyi, 2007: pág. 14), y cuyo lenguaje “habla sobre aquello que no hay pero que podría haber” (Zátanyi, 2007: pág. 15), consideramos a la performance como una manera de enunciar y decir en y desde los cuerpos -en un gesto creativo- lo que es necesario generar e instalar como nuevos conocimientos, saberes y valores respecto de “aquello que no hay pero que quiere ser, quiere estar” (Zátanyi, 2007: pág. 17). Es decir, que mediante la puesta en acto, y según ciertos códigos y signos artísticos, se producen quiebres con el status quo paradigmático y emergen nuevos paradigmas que permiten responder a las nuevas o renovadas necesidades del hombre y su comunidad. Así, se producen transformaciones en las maneras en el que el hombre conoce, interpreta y crea su propia realidad.

Acorde a este abordaje teórico, el arte participa en la construcción de la realidad de los sujetos, y “suya es la tarea de partir de lo dado e interpretar, inventar y ampliar la realidad” (Zátanyi, 2007: pág. 25) para convertir los acontecimientos del mundo y de la vida social en hechos históricos, lo que “dependerá de la voluntad y la posibilidad paradigmática de la época y de la decisión de cada sujeto” (Zátanyi, 2007: pág. 29).

¿Es posible pensar en una construcción la realidad humana desde el arte sin tener en cuenta la dimensión física -es decir, corporal- y simbólica de los cuerpos, desde los que parte y en cuales que se plasma?

Aquí nos interesa retomar la propuesta de Hang y Muñoz, quienes sostienen que *“la corporalidad está expuesta y sujeta en la época en la que se construye, pero también trae consigo la posibilidad de contestar a su propio contexto”* (Hang y Muñoz, 2019: pág. 12).

La performance *Diez metros de gritos* nos lleva a pensar al ejercicio de gritar en una bolsa de nylon como una manera de enfrentar y responder a la realidad de ese momento y problematizar los usos y las experiencias individuales y colectivas que los usuarios hacen rutinariamente en la ciudad, a la que constituyen como un espacio anónimo, de enajenación y desconocimiento entre sí y respecto de los otros, restringiendo así su comunicación e interacción social. Sus recorridos realizados en la obra artística trazan una respuesta -múltiple, plural, diversa, heterogénea y contradictoria- ante la realidad construida desde el paradigma dominante, en la que el diseño de las experiencias sociales no producen un sentimiento de pertenencia y vinculación de los sujetos en el espacio-tiempo.

Hang y Muñoz plantean que *“el tiempo compartido entre cuerpos durante una realización escénica tiene la capacidad de cambiar el estado de las cosas, de imaginar posibles, crear realidades, redefinirnos o repensarnos desde la experiencia corporal y física de la participación”* (Hang y Muñoz, 2019: pág. 13). Siguiendo a Sztanjnsrajber, quien expresa que en la actualidad se entiende que la vida cotidiana es un acto creativo permanente, nos parece interesante pensar que, en la performance seleccionada, ese tiempo compartido entre los sujetos evoca una metáfora y una reflexión acerca de la expresividad de las personas, de las instancias de encuentro y de (re)conocimiento que se producen en esos no-lugares cotidianos que, aunque son efímeros, producen conocimientos y valores en vivo, permiten *“dar respuestas físicas a una actualidad en permanente movimiento”* (Hang y Muñoz, 2019: pág. 12) y construyen un nuevo discurso a partir de la experiencia hecha cuerpo, materializada y situada en un contexto urbano.

ENCONTRARNOS EN EL GRITO: EL ACTO DE ENUNCIAR LOS CUERPOS

A partir de la perspectiva de Bourriaud trabajada en la cátedra, nos interesa referirnos a la performance como una propuesta política, estética y simbólica que apunta a repensar el arte en su enfoque tradicional, proponiéndolo desde la estética relacional como un generador de sentido.

El autor plantea que *“la realización artística aparece hoy como un terreno rico en experimentaciones sociales”* (Bourriaud, 2006: pág. 8) y ante esto agrega que *“las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista”* (Bourriaud, 2006: pág. 12). En ese sentido, la *“artista se focaliza (...) en las relaciones que su trabajo va a crear en su público, o en la invención de modelos sociales”* (Bourriaud, 2006: pág. 31).

La obra de Silvia Attwood propone un modelo de acción que transcurre -e irrumpe- dentro de un espacio y un tiempo cotidiano y rutinario, que forma parte de la vida urbana, con lo cual se inserta en los hábitos de circulación, uso y consumo del espacio y tiempo social de la ciudad, a la vez co-construido por los mismos participantes de esta acción.

Teniendo en cuenta que, desde el punto de vista del arte contemporáneo, debemos tratar de vivir o habitar en el mundo en lugar de querer construirlo, la performance se presenta como una oportunidad para el diálogo, es decir, como un medio de expresión de lo que se puede decir con palabras o gritos. Actúa como un intersticio dentro del paisaje o de la composición de la urbanidad social ya existente, es decir, *“un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global”* (Bourriaud, 2006: pág. 16).

Según el planteo de Bourriaud, el arte como intersticio social se instala como ese espacio para las relaciones humanas, y esto significa -en el campo de las representaciones artísticas- la necesidad de *“crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un*

intercambio humano diferente al de las 'zonas de comunicación' impuestas"

(Bourriaud, 2006: pág. 16). Esto queda claro cuando Attwood sostiene que su obra habilita un espacio para la libre expresión de las personas, en el marco de los no-lugares modernos: inventa nuevos espacios que van más allá de los previstos o preestablecidos por la estructura dominante para protestar o manifestarse, y en los cuales se presentan diferentes posibilidades de vivir y hacer la ciudad.

Abordar una estética relacional dentro del arte implica partir de la intersubjetividad, cuyo eje es 'el estar juntos': aquí se da ese encuentro entre el observador y la obra, una comunicación e intercambio que constituye un acto de enunciación donde se pone el acto en la lengua. Ante esto, consideramos que la performance *Diez metros de Gritos* sitúa este eje a través del acto de hablar, de comunicar, de gritar, lo que genera proximidad entre pares, como un estado de encuentro. Estos nuevos modos de relación social que se presentan a través de la obra pretenden hacer salir al o a los receptor o receptores de su lugar habitual y le/s demanda una experiencia participativa.

Bourriaud expresa que "*el arte mantiene juntos momentos de subjetividad ligados a experiencias particulares*" (Bourriaud, 2006: pág. 20). El autor plantea que la presencia de lo relacional en la práctica artística responde a la necesidad de reconstruir los lazos sociales a través del arte, en los sujetos escondidos, aislados y reducidos a la condición de ser consumidores pasivos. En el caso de la obra que abordamos en este trabajo, la participación del público o los transeúntes consiste en pasar por esa peatonal y detenerse admirados por la propuesta o por mera curiosidad. Esto mismo ocurre con los pasajeros del subte, que se sienten involucrados e invitados a participar y salir de su zona de confort, interviniendo como actores performativos y no como espectadores. Y aquí, coincidiendo con el cuestionamiento de Zátanyi y el comentario de Attwood, nos interesa resaltar que, aún cuando la obra no sea vista por nadie o su público no participe de manera activa en ella, también consiste un acto performativo y artístico.

Tal como plantea Attwood, el grito como expresión individual y social se caracterizó por dos tipos de grito: "*un grito público ligado al enojo y al odio,*

referido básicamente a las instituciones públicas, la clase política, el Estado, los ministerios, etc. y el grito privado o íntimo ligado al amor/desamor.” (ver anexo 1 - pag. 15), y en ese sentido, la acción crea las condiciones para habitar un espacio común que conecta y enlaza el mundo privado e íntimo con el mundo público de cada uno de los sujetos, y genera lo que Bourriaud denomina “*micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas*”: (...) *construcciones provisionarias y nómadas a través de las cuales el artista propone un modelo y difunde situaciones perturbadoras*” (Bourriaud, 2006: pág. 35) que intentan subvertir el orden dominante y proponen un modelo de sociabilidad heterogéneo para resistir y cuestionar los espacios asignados desde los paradigmas hegemónicos para la expresión democrática de las personas y la libertad de pensamiento colectiva.

ESCRIBIR NUEVOS RECORRIDOS EN LA CIUDAD

Nos resulta interesante considerar a la performance *Diez metros de gritos* como una relación que se produce entre la escritura y el habla que se expone en una trama social, y también una relación entre el espacio pensado, definido, practicado y transformado a partir de los sujetos.

De Certeau se replantea el papel que se le adjudica al consumidor, y sostiene que éste se apropia del entorno metaforizando el orden dominante y se desvía de las direcciones propuestas, según lo que observa como receptor. En la obra que constituye nuestro objeto de estudio, sus participantes se involucran participando mediante distintas maneras de hacer, y en ese sentido, estas maneras se imbrican en el interior de las estructuras dominantes, apropiándose de un espacio organizado y modificando su funcionamiento.

El autor expresa que las trayectorias y movimientos de dichos sujetos en el espacio por el cual circulan “*forman frases imprevisibles, recorridos en parte ilegibles*” (De Certeau, 1996: pág. 49) que “*trazan las astucias de otros intereses y deseos que no están ni determinados ni captados por los sistemas donde se desarrollan*” (De Certeau, 1996: pág. 49). En ese sentido, nos resulta necesario recuperar sus aportes respecto de las tácticas y estrategias para pensar en las diferentes maneras de resistencia social: desde su mirada, se trata de exhumar las formas que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos.

Entendemos que los actos de consumo son prácticas de lectura de la realidad ya existente, y que los actos de producción constituyen actos de escritura. Por ende, en el uso de la lengua, de un sistema de signos, una sintaxis y una gramática con un conjunto de sentidos literales, el habla es un acto transformador de sentido, de creación. La palabra enunciada es una práctica de la lengua, y lo mismo ocurre con un paseo por la ciudad, ya que es la práctica del sistema urbano, y opera como un acto de enunciación de la ciudad. La palabra articulada es un lugar practicado, implica la creación del relato a partir del objeto producido, y del concepto definido.

Considerando que *“las prácticas del espacio tejen en efecto las condiciones determinantes de la vida social”* (De Certeau, 1996: pág. 108), nos resulta importante reflexionar acerca del diálogo que se produce entre la performance y otras prácticas u operaciones que intentan solucionar lo cotidiano. De Certeau plantea que mientras la sociedad intenta resistir al orden dominante en el intersticio, el andar o el caminar es un acto de enunciación que tiene el poder de construir realidad. En sus palabras, *“hay en efecto una triple función “enunciativa”: es un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón (...); es una realización espacial del lugar (...); en fin, implica relaciones entre posiciones diferenciadas, es decir, “contratos” pragmáticos bajo la forma de movimientos. (...)”* (De Certeau, 1996: pág. 109)

¿Qué actos de escritura y lectura de la realidad social y urbana son posibles para crear nuevos recorridos y poner en práctica nuevas maneras de hacer la ciudad?

Situándonos en el escenario en que se realiza nuestra performance, nos animamos a pensar en la red de movimientos, recorridos, trayectorias y relaciones que se construyen en esa puesta en acto de las múltiples corporalidades presentes. Entendemos la performance como una experiencia social, cultural, simbólica y ontológica, que requiere de la aprehensión, la apropiación y la re-significación que los sujetos realizan de su mundo y de los sentidos otorgados a él, es decir, de sus conocimientos, saberes y valores para explicar el porqué y el para qué de su existencia y plasmar, así, una nueva escritura de su andar, una nueva manera de enunciar y trazar sus recorridos por la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

Alternivateatral. Dos intervenciones de Arte Contemporáneo en el Subte. Julio de 2005. Buenos Aires. Recuperado de: <http://www.alternivateatral.com/nota53-dos-intervenciones-de-arte-contemporaneo-en-el-subte>

BOURRIAUD, Nicolas. (2006) Capítulo I “La forma relacional” y Capítulo II “El arte de los años noventa”, en *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

DE CERTEAU, Michel (1996). Introducción y Capítulo VII “Andares de la ciudad”, en *La invención de lo cotidiano*. Tomo I. Artes de hacer, México D.F, Universidad Iberoamericana.

HANG, Bárbara., MUÑOZ, Agustina. (comps.) (2019). “El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas”, Prólogo, Buenos Aires, Caja Negra. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1BQowHY9_UY_qzS8n01sCmA7tljJ_F5FJ/view

LA VOZ DEL INTERIOR *ONLINE*. El arte invita al público a gritar en la peatonal. Agosto 2005. Córdoba. Recuperado de: http://buscador.lavoz.com.ar/2005/0810/cultura/nota348458_1.htm

SZTAJNSZRAJBER, Darío (2013) Temporada 1, Episodio 8. La Belleza. [archivo de video] Canal Encuentro. Ministerio de Educación. Presidencia de la Nación. Recuperado de <https://youtu.be/THdDloLGF0>

ZÁTONYI, Marta (2007), “Capítulo I. Un mundo amplio”, “Capítulo II. ¿Quién define qué es el arte?”, “Capítulo V. Preguntas Necesarias”, en *Arte y creación. Los caminos de la estética. Claves para todos*, Capital intelectual. Buenos Aires. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/216481750/Arte-y-creacion-Los-caminos-de-la-estetica-Marta-Zatonyi>

ANEXO

1. Entrevista a Silvia Attwood

Esta entrevista se realizó el día 05 de Junio a través de un grupo de Whatsapp, en un clima de informalidad y confianza con la artista. Formulamos una serie de preguntas que ella, con mucha amabilidad, decidió responder a través de audios, y nosotras decidimos desgrabar.

A continuación, la entrevista:

-¡Hola Sil! ¿Cómo estás? Bueno, espero que muy bien. Si en algún momento del día pudieras responder algunas dudas que nos surjan, te agradecemos un montón. Sino decinos cuándo. Besotes <3

-Dale, acá estoy.

-¿Cómo surgió la idea de hacer la performance? ¿Por qué elegiste hacerla en la peatonal (acá en Córdoba) y en los subtes (en Buenos Aires)? ¿Qué significados tenían -para vos- los gritos de la gente que participó? Bueno, por ahora eso, para ponernos en contexto... Ah, Sil, mando audio breve para decir que si vos querés compartirnos algunas fotos, cualquier tipo de material, videos, lo que sea, estaría genial... eh, nosotras vamos a poner que vos nos brindaste ese material, ¡y joya!

-Si, tengo fotos, les paso por acá. Bueno, arranco... les voy a tirar por audios cortos porque sino, si tienen que desgrabar o sacar ideas va a ser complicado... En principio elijo la performance, en general, más allá de esta obra en particular, porque me parece que es un tipo de género que adscribo y que defiendo... eeeh, en general, las artes que tienen que ver con las vanguardias han producido rupturas respecto de los sistemas tradicionales de representación artística, ¿no? Hablamos de la pintura, el grabado, la escultura, el dibujo, que son sistemas muy muy grosos, muy importantes, pero que no son los únicos. Las vanguardias vinieron a contarnos que arte también podrían o podían ser otros modos de manifestaciones estéticas que, este... que se salieran de estos tradicionales. El collage en su momento, la fotografía que fue muy discutida, muy resistida, hasta que bueno, hoy la fotografía a nadie le cabe duda que es arte, pero en su momento, imagínense los pintores, se ponían de la nuca, ¿no? Y me maravilló cómo Van Gogh, por ejemplo, con tanta inteligencia empieza a abrazar, en una etapa muy breve de su vida, pero que lo hizo, el puntillismo, y el puntillismo no es otra cosa que comprender esos puntos, unos detrás de otros, unos al costado de otros, que tienen la aguerrotipo, que eran las primeras formas de expresión fotográfica sobre el papel de los periódicos, ¿no? Sobre el papel en general. Él ve eso y ve cómo los claros-oscuros de esos puntos van formando imágenes, entonces también repiensa la cuestión con el color, y empieza a ver cómo hacen los puntillistas y entiende que es, eeeh... un modo de incorporar algo que la fotografía ya hacía por sí misma en el aguerrotipo.

A partir de ahí, de este pequeño momento histórico que hago, digamos, de lo que sucedió con las vanguardias, como el happening, las intervenciones, las

instalaciones, eh, siempre hubo, bueno, una resistencia, ¿no? Obviamente de los modelos más tradicionales de sistemas de representación en el arte. La performance también tiene esta mirada. Es muy criticada, este... como que eso no es arte... se la mide y se la mira erróneamente, ¿no? Desde la mirada tradicional. Se dice que aquellos que hacen performance es porque fracasaron estudiando en la escuela de artes y no supieron dibujar, pintar, etc., o que es gente que, no sé, que no quedó bien con el teatro, entonces plantea las cosas por allí, bueno... por supuesto que son miradas totalmente sesgadas y además ultra violentas, ¿no? En decir, así, sin conocer a la persona que hace performance, que es una fracasada o fracasado porque no le fue bien en la escuela de artes, eeh... es ningunear, obviamente, además no está argumentando nada contra la performance, sino está opinando negativamente sobre la persona que realiza la performance. Eeem, entre otros modos de representación, están aquellos que escapan a los soportes tradicionales como el papel, el cartón, el lienzo, o los materiales para hacer esculturas. Eeh, en este caso, la performance – y esto es lo que a mí me maravilla y es lo que a mí me lleva a abrazarla como posibilidad de arte para mí – es que el cuerpo es el soporte de la obra. Quiero aclarar que cuando digo obra, lo digo en un sentido muy general, porque también en el campo de la literatura hay toda una deconstrucción de esa palabra, ¿no? De la palabra “Obra”, que tiene ese peso importante justamente de las tradiciones, esa mirada romántica pero también pesada, ¿no? De la “Oobra”, la novela, la obra. Lo digo en un sentido mucho más general, ¿no? Sí es una obra por el hecho de que alguien ha obrado, ha hecho, ha laborado, ¿no? La labor, este... el trabajo. En ese sentido lo digo. Hago la aclaración. Eeem, entonces bueno, la performance es un camino que yo abrazo maravillada de saber que mi cuerpo y el cuerpo de los demás – porque algunas performance son participativas- son parte de la obra, ¿no? O sea, la obra se sostiene a partir de los cuerpos. Algunas de las que yo he hecho han sido específicamente sobre mi cuerpo, o cuerpo, y otras han involucrado a las demás personas, como en este caso, Diez metros de gritos.

Hace muchos años, yo estaba en una charla, en la Biblioteca Córdoba, y estaban presentando una revista cultural en medio de una crisis, digamos, del país, y esta gente hermosa se animaba a hacer una revista, y de cultura, o sea, de artes, ¿no? Sobre todo de literatura. Y yo estaba allí escuchando, ¿no? Apoyando, militantemente (se ríe), a la gente amiga que hace cosas, en contra de la corriente y contra todos los vientos, y un momento, una de las personas que estaba hablando ahí, que era parte también de la revista, dijo *“y, para nosotros, esto es como gritar adentro de una bolsa, pero vamos a seguir gritando”*, ¿no? Porque entendían que ese acto de inaugurar esa revista era muy difícil en ese momento, e iban a ser escuchados muy poco, o leído muy poco, pero que aún así se sentían que eran una voz valiosa y válida aunque tuvieran que gritar adentro de una bolsa, y cuando escuché esa expresión ya me desconecté por completo de la charla y mi cabeza detonó, y dije *“yo tengo que hacer algo con esa expresión”*, *“yo tengo que hacer una obra, tengo que hacer una obra, tengo que hacer una performance”*. Bueno, y ahí fui. Fue un detonante, fue un

disparador de esos que vos sentís que te perforan el cuerpo, y como me sentí perforada en el cuerpo dije “esto no puede ser más que por el camino de la performance”. A partir de allí utilicé mi método compositivo (risas). Yo utilizo normalmente para componer -sobre todo la performance- una tríada, ¿no? A la que llamo Concepto-Formalización-Acción. Son tres ejes. El concepto es la idea, lo que quiero hacer, cómo lo voy a hacer, con qué materiales, empiezo a analizar ¿no? cuáles materiales pueden ser los más viables... primero tener bien en claro la idea, qué es lo que quiero contar, qué es lo que quiero decir... yo quiero decir que griten adentro de una bolsa, bueno ¿qué?, ¿qué cosas? Etc. Una vez que agoto toda la cuestión conceptual, toda la cuestión de lo ideacional, voy a la formalización, que es qué forma, con qué forma voy a afrontar esa idea, cómo hago para que esa idea se transforme en un hecho concreto, ¿no? es decir, ¿lo voy a hacer a través del teatro, de la pintura, a través de la música, va a ser multimedial, va a ser monomedial? Y ahí doy con el género que, bueno, en este caso fue la performance. Y después viene la acción, o sea, hagámoslo. Y hagámoslo significa ensayar e ir anotando los pasos para que cuando las lleve a la exterioridad, cuando la haga pública funcione. Tiene que haber un ensayo. Aunque ya sabemos que una performance nunca es igual a otra y siempre es como nueva, es necesario saber, bueno, dónde voy a colocar, en este caso la sogá, voy y visito el lugar donde lo quiero hacer, analizo... ¿necesito materiales? ¿hay que adicionar algo para que esa sogá esté extendida? ¿de dónde va a venir la gente? O sea, es todo un laburo, o sea, es una puesta, por eso me da gracia cuando la gente dice “ah, bueh, performance”, ¿viste? Van y gritan tres pelotudeces. No, no, no, no. Bueno, a ver... siempre ha existido en el mundo gente que cuando hace arte, hace arte “buena”, digamos, por poner un término -no me gustan los términos “bueno” ni “malo”, pero bueno-. Hace una obra que realmente está bien construida. ¿no? y hay gente que también cuando hace arte hace obras que están deficientemente construidas o muy mal construidas, o sea, muy mal compuestas, eeh, pero eso no es culpa del género, en todo caso es un problema en el autor o la autora que algo le está fallando, ¿no? como cuando un escrito no está bien escrito, y tiene errores. Bueno, es eso, o sea, no es culpa de la literatura. Este... siempre se le echa la culpa al género de los errores de los artistas, y no, ¿viste? Poder ver una obra, poder ver una performance o cualquier otra obra implica tener cierto importante acercamiento al lenguaje que tiene esa obra -o sea, no es lo mismo el lenguaje de una pintura que el lenguaje de una escultura o que el lenguaje de una performance, no son lo mismo-, entender, la gramática, digamos, de esa obra, para poder dar cuenta de la composición y encontrar, si los hubiera, errores y entender porqué y a dónde está el error. Bueno, entonces, es un problema de quien construye, de quien propone.

¿En ambos casos... voy a la pregunta de qué porque en la peatonal y porque en metrovías, en el subte? En ambos casos tienen que ver que sea un espacio donde pase gente y donde pase mucha gente, porque no todo el mundo se va a animar entonces debo tener en cuenta, de crear la situación o la oportunidad para que sea posible. Eh, en un sitio donde es prácticamente desértico, esteeee

(gesto de espera)... al menos tiene que haber un grito o dos, eso también va a ser la performance, ojo si pasan millones de personas y nadie grita esa también es la performance, o sea, la gente no quiere gritar y eso también es una respuesta, esa es la obra. Ahora, lo ideal sería que si nadie grita es que pasó mucha gente y nadie quiso, no porque no hubo nadie. Porque ahí si hay un error compositivo, digamos. Si estoy haciendo algo público tiene que haber público. Entonces busqué un espacio en la peatonal donde yo sé que la gente pasa, yo sé que la gente puede demorarse, puede detenerse, puede quedarse a mirar, ¿no? Y no en un lugar donde pasan los autos, como en un semáforo, por ejemplo. No da. Eso tiene que ver con el aspecto del concepto y de la formalización y luego de la acción. Esas tres reglas para mí es desde lo compositivo. Y lo mismo con lo de metrovías, que se dio ehh, porque previamente a lo que fue Diez metros de gritos, yo había hecho una instalación en el shopping de Villa Cabrera: colgaba adentro de las puertas de los baños de hombres y mujeres, en realidad de mujeres porque en el baño de hombres, los hombres tienen mingitorios y no tienen puertas, (salvo que no necesiten orinar) pero estos baños tenían mingitorios para ellos entonces colgaba arriba del mingitorio... emm, colgué cuentos que podían desprenderse, o sea, como un grupito de diez a quince hojas colgados especialmente para que las personas pudieran llevarse un cuento mientras orinaban. Eh y se llamó Letras en el wáter, por el wáter closet, ¿no?...literatura de baños. Eran microcuentos, cuentos muy cortitos y las personas podían llevárselos.

Ehh... el gerente cultural que estaba a cargo de los actos culturales del shopping de Villa Cabrera (en esa época se hacían muchísimas cosas), había conciertos, estaba muy bueno, había músicos... emm, yo le presenté el proyecto, le gustó y dijo "*de una, lo hagamos*", y él (Jorge Romero) era también gerente cultural de metrovías (subtes de Buenos Aires). Él laboraba allí, yendo y viniendo de Buenos Aires a Córdoba. Es oriundo de Córdoba, pero está viviendo allá. Cuestión que me dijo "mira: me encantó tanto tu obra que pensaste para hacerte algo en metrovías, porque todos los meses nosotros hacemos cosas." Y yo le dije "*tengo la de Diez metros de gritos*", que ya la había echo en la peatonal, perdón, no la había hecho aún en la peatonal en Córdoba, primero la hice en Buenos Aires. Corrección.

Entonces le presenté la idea, y me dijo "*¡pero si!*" y el subte era lo ideal, era lo ideal, ehhs así que se presentó primero en Buenos Aires.

Ahora bien, un detalle que también es interesante y que hace a la obra, que hace a la performance -tanto la de Diez metros de gritos como la de los baños-: el paraguas más más grande, digamos teórico, en que basaron estas, y otras obras que yo he hecho parten de conceptos de no- lugares de Marc Augé, ¿en qué sentido? Eeh los no-lugares son puntos, eh, urbanos eh, que habitan las ciudades, que existieron siempre, pero Marc Augé logra categorizarlos con este nombre y los llama así porque eh, son espacios de anonimato, espacios donde las personas son consideradas usuarios, pero no tienen una identidad, o sea, no es Silvia la que está en un baño público, no, es una persona que incluso la mayor

división puede ser por sexo biológico digamos ¿no? Fíjense esto es muy fuerte, porque es sexo biológico y no género lo que hace que los baños públicos se dividan entre baños para hombres y para mujeres. Y digo que esto es muy fuerte porque luego de todas las desconstrucciones que estamos haciendo empiezan a aparecer los baños genéricos, pero esto ha sido muy resiente cuando yo hice Letras en el wáter, los baños sobre todo los públicos se dividían en baños para hombres y mujeres, y digo lo conflictivo que es esto porque cuando una persona trans necesita hacer uso de un baño público se arma un quilombo, sea al cual fuere que entre, ¿no? Y aparecen las estupideces de querer armar baños públicos para gente trans. O sea, hubo que madurar mucho para llegar a comprender la idea de baño genérico y en todo caso donde no hay un baño genérico, emmm... que dejen en paz a la gente que vaya donde quiera. Pero aún sin pensar en la cuestión de género, si yo como mujer heterocis me quiero meter en un baño de hombre, también se prende fuego la gente, ¿no? Entonces fíjense qué fuerte es el discurso de lo público del Estado, porque el Estado es el que ordena que las escuelas tengan baños de nenas y de nenes, el Estado es el que regula que un restaurant tenga baños diferenciados por sexos. O sea, fíjense qué fuerte es el discurso del Estado sobre género.

Entonces, tanto Letras en el wáter como Diez metros de gritos confluyen en esta idea de Marc Auge de los no-lugares, ¿qué es lo que yo tomé de Augé? Ese concepto lo tomé, y digo, voy a elegir no-lugares, espacios de anonimato, espacios totalmente rutinarios...o sea, los no-lugares tienen esta condición, todos sabemos lo que pasa. Yo estoy en una parada de bondi y sé lo que pasa, gente que se pone ahí y espera que venga un colectivo y lo lleve de un punto A a un punto B. Vamos por una carretera, todos sabemos lo que pasa: vamos todos ahí, pagamos peaje, no nos preguntan el nombre nada, somos usuarios del peaje, usuarios de las rutas y vamos de un punto A a un punto B. Este... vamos a un baño público y sabemos que esta destinado para eso, para hacer nuestras necesidades en un espacio público, em... vamos al subte y justamente pasa lo mismo, la gente sale apelonada porque se dirige a un punto A a un punto B. Son espacios totalmente rutinarios donde la acción es clara, no es confusa. Entonces mi intención era, ¿qué pasa si en estos no-lugares donde todo es rutina, donde todo se sabe lo que pasa, qué pasa si introduzco un elemento completamente ajeno al no-lugar? Lo que sucede es que ese no-lugar se quiebra y se construye momentáneamente como un espacio de comunicación en este caso de arte, y que por unos momentos ese pedazo de no-lugar se vuelve lugar. Empezamos la comunicación, empezamos a hablar algo nos pasa, algo nos conecta, algo nos saca de ser usuarios para volver a la identidad.

Tanto en Buenos Aires como en Córdoba, los gritos se dividieron, por lo menos este es mi análisis, se dividieron en lo que llamé gritos de tipo privado y gritos de tipo público. Lo privado como lo íntimo y lo público como lo conocido por todos.

Los gritos públicos refirieron en su gran mayoría a insultar a la clase política, eh, estábamos en crisis, no era poca la situación. Emm... putear al menemismo, “se robaron todo etc.,” estamos hablando del 2005 creo que fue la performance,

entonces todo era hacia Menem fundamentalmente, pero hacia la clase política en general, era una situación de odio extremo hacia lo que había pasado con la economía, entonces dichos como *'nos están matando a todos, hdp dejen de robar'* esos eran los gritos en general de la gente que referían a lo público. Y estaban bastante sí suscriptos al odio a la bronca al enojo, a emociones negativas, muy justificadas obviamente, pero negativas, al fin, ¿no? A la protesta, a la bronca más que nada y al odio. Y los gritos que tenían que ver con el ámbito privado íntimo personal, la mayoría referían al amor, y al amor en tanto ehh, belleza como vínculo amoroso, armónico y al dolor...al amor perdido, *"¿desde viva boca hasta porque me engañaste?, ¿por qué tuvo que ser así?"* Em, esa fue más o menos la lectura que yo pude ver, que ocurría tanto en Córdoba como en Buenos Aires. Un grito público ligado al enojo y al odio, referido básicamente a las instituciones públicas, la clase política, el Estado, los ministerios, etc. y el grito privado o íntimo ligado al amor/desamor. El dolor del desamor.

2. Fotografías

La artista nos comparte una fotografía en un no-lugar, noción desde la que parte para realizar su performance, y que nosotras retomamos para nuestro análisis. En la imagen se puede observar a Silvia Attwood con Marc Augé, autor de dicha categoría teórica, en una parada de ómnibus.

