



Pontificia Universidad Católica de Chile

Facultad de Artes

Escuela de Arte

## TRAMAR VIVIR

Trayectorias, tácticas y retóricas de un itinerario reinventado

POR

CONSUELO CECILIA TUPPER HERNÁNDEZ

Memoria presentada a la Escuela de Arte,

Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile

para optar al grado académico de Licenciado en Arte

Profesor guía de Memoria: Magdalena María Atria Lemaitre

Ayudante: Catalina Alejandra Mansilla

Diciembre, 2013

Santiago - Chile

## Índice

1. Introducción.....	4
2. El cotidiano y el acontecimiento.....	6
2.1. La contemplación estético-contextual.....	8
2.2. Selección y captura: identificación de redes de interacción.....	10
2.3. La búsqueda como método activo de exploración: el artista/detective.....	13
3. Arte y vida.....	17
3.1. El artista, el espectador y el participante.....	21
3.2. Gatillar un diálogo, sostener una conversación.....	25
3.3. La auto-construcción de la experiencia: realidad y ficción.....	28
4. La escritura como herramienta constructiva.....	32
4.1. El lector/espectador.....	35
5. Conclusión.....	38
6. Bibliografía.....	40

“El sujeto que vive una historia es como el jugador que arma un puzzle artesanal (...) y la verdad última de este puzzle es que no se trata de un juego solitario: cada gesto que hace el jugador de puzzle ha sido hecho antes por el creador del mismo; cada pieza que coge y vuelve a coger, (...) cada esperanza, cada desilusión han sido decididos, calculados y estudiados por el otro”.

Georges Perec

## Introducción

*Un día que iba yendo algo apurada a la universidad, me encontré en la micro con una joven que llevaba protegida entre sus brazos (la micro iba llena de pasajeros apretujados) la maqueta de una lamparita. El esqueleto estaba hecho de trozos de alambre soldados en los vértices y el diseño de la pantalla estaba esbozado con formas hechas de hojas de cuaderno rasgadas y masking-tape.*

*Hace un par de semanas me encontré en la calle con la misma joven. Esta vez su lamparita, cubierta en vidrios de colores, estaba terminada.*

La vida cotidiana es un fenómeno que, como sabemos, se constituye en gran medida por un sinfín de pequeños sucesos que en general nos resultan insignificantes e incluso imperceptibles, a menos que algo inesperado los interrumpa y desarticule, como podría hacerlo un accidente, un descubrimiento o el anuncio de una buena noticia. Mientras eso no ocurra, es muy común vincular la noción de cotidianidad con el término “rutina”, entendida ésta como el conjunto de todas aquellas acciones que realizamos periódicamente para satisfacer las necesidades básicas que permanecen constantes en nuestra vida, tales como comer, dormir, cocinar, lavar la ropa, salir a trabajar, volver a la casa, etc.

Respecto a esto, resulta interesante señalar que la raíz etimológica de “rutina” proviene del latín “route” que significa “ruta”. A su vez, “ruta” procede del latín “rupta” que se refería en su época a un camino excavado que producía una ruptura en el terreno. Finalmente, “rupta” corresponde al femenino de “rumpere”, palabra de la cual proceden términos como romper, roto, rotura, rozadura, irrumpir, erupción, corromper, abrupto, interrumpir, prorrumpir y —completando el círculo— rutina. Esta cadena de raíces etimológicas resulta ser elocuente y profundamente significativa en la medida en que revela las posibilidades que nos otorga inherentemente el circuito habitual en el cual nos movemos todos los días. Efectivamente, el mundo cotidiano que nos circunda es una eterna dualidad entre la reiteración y su transgresión, entre lo común y lo extraordinario, fenómeno que muchas veces tiene que ver con el incesante cruce que la misma cotidianidad propicia entre el trayecto propio y el de las demás personas.

De esta forma, el cuerpo de obra que se propone en el presente texto corresponde a una búsqueda constante por abrir un espacio en el cual se pueda quebrantar la inercia del cotidiano utilizando las mismas directrices que a éste regulan, insertando así la posibilidad de vivir un fragmento de nuestra vida de la manera en que se vive una experiencia estética. Finalmente, planear y desencadenar experimentos que rearticulan las reglas del juego básicas de una vida citadina es el principal eje de acción, punto de inicio y fin en sí mismo.

## El cotidiano y el acontecimiento

*“Que pueda inquietaros toda cosa llamada habitual”*

*Bertolt Brecht*

En el último tiempo, me ha tocado escuchar unas cuantas veces en distintos contextos la frase “quien escribe no atiende al lápiz” y, si reflexionamos un tanto en torno a ella, lo cierto es que se trata de una oración particularmente sabia. La reiteración sucesiva de una acción a través del tiempo parece ser condición suficiente para convertir esa acción en un hábito inerte, pasivo e invisible. Tanto es así que muchas veces nos cuesta recordar si hicimos o no una determinada acción por lo mecánica que se vuelve su realización diaria, como es el caso de apagar luces, guardar las llaves de la casa en el bolso o cargar la tarjeta Bip.

Si nos detenemos un momento y observamos analíticamente la vida cotidiana como un fenómeno espacio-temporal en el cual actuamos diariamente de manera inevitable, resulta sencillo comenzar a dilucidar algunos de los aspectos que la conforman. Como mencionaba anteriormente, lo habitual, lo ordinario o lo más recurrente es tal vez lo primero en que pensamos, y es también lo que destaca Maurice Blanchot en *La conversación infinita*: “En una primera aproximación, lo cotidiano es lo que somos en primer lugar y con más frecuencia” (303); sin embargo, esta aproximación inicial de Blanchot está precedida por una frase inmensamente más sugerente y adecuada a la vastedad de un término que integra asimismo todo aquello que podríamos llamar *extraordinario*, dice: “Lo cotidiano: no hay nada más difícil de descubrir” (*Ibid.*).

Efectivamente, una de las principales características del cotidiano, tal vez la única que difícilmente puede ser discutida, es que éste es inasible. La vida diaria comprende un sistema de eventos interconectados tan extenso que no somos capaces de aprehenderla en su totalidad y terminamos por ignorar, no sólo algunos, sino la mayor parte de sus componentes. Es más, no simplemente los ignoramos o no les otorgamos la suficiente atención sino que, si los advertimos, los olvidamos por completo de manera instantánea. Gozan de una existencia y una muerte casi simultáneas. El ínfimo instante en que una acción cotidiana existe junto a nosotros es aniquilado rápidamente por nuestra indiferencia y si no, con algo más de suerte, por nuestro olvido. Humberto Giannini en su libro *La reflexión cotidiana* nos entrega una suerte de diagnóstico al respecto: “el cotidiano [...] es algo que se comprende de suyo. Y se comprende de suyo porque es este mismo

existir cotidiano desde el que respondemos, el que se encarga de aplanar niveles y de esconder o disimular sus propias profundidades” (19). De esta forma, podemos coincidir en que es la propia existencia cotidiana la que nos impulsa a coartar nuestra atención y a concebir la realidad desde su superficialidad más trivial.

Si bien esta realidad pareciera ser desalentadora, cuenta también con un aspecto práctico: si no olvidásemos al instante gran parte de lo que nos ocurre en un día, terminaríamos inevitablemente como Funes, el memorioso personaje de Jorge Luis Borges. Terminaríamos viviendo constantemente en el pasado, viviendo nuestra vida a base de los más detallados recuerdos o, incluso, no viviendo nuestra vida sino lo que en algún momento fue de ella. Borges describe bien esta condición cuando dice: “repito que el menos importante de sus recuerdos [los de Funes] era más minucioso y más vivo que nuestra percepción de un goce físico o de un tormento físico” (134).

Si planteo entonces al cotidiano como un problema y al olvido selectivo como una de sus soluciones, pareciera surgir la necesidad de una segunda solución algo más estimulante que la primera, y considero acertado decir que ésta es la del *acontecimiento*: encontrar, registrar, crear y transformar el acontecimiento. Si bien el acontecer pareciera resultar un término algo ambiguo, bajo la lógica de mi planteamiento éste se aborda no tanto desde la naturaleza excepcional de un hecho en particular, sino desde el carácter investigativo de su destino. De esta forma, entenderemos el acontecimiento como aquella acción que es capturada, extraída de su realidad primaria y puesta como elemento significativo de observación. No importa qué tan ordinario o trivial se considere inicialmente el evento en cuestión, lo relevante es en qué puede convertirse ese evento una vez distinguido y explorado de manera íntegra. Bajo esta lógica, una exploración consciente y sensible de un extracto de nuestra realidad habitual es aquello que llevaría a liberar dicha acción de su cualidad banal, otorgándole un sentido y convirtiéndola, por tanto, en acontecimiento.

Algunas acciones que he llevado a cabo con este fin y que podrían servir para esclarecer lo recién planteado corresponden principalmente a ejercicios de traducción efectuados mediante la escritura. Si bien ahondaré en el tema de la escritura más adelante, por ahora me interesa apuntar que la transcripción de un hecho determinado hacia otro lenguaje (como lo es el lenguaje escrito) constituye un gesto simple pero efectivo a la hora de extraer una fracción de realidad y tratarla como objeto de estudio. *He pasado por aquí* (2012) consiste en un libro confeccionado artesanalmente que funciona como una especie de bolso de mano, en el cual escribí constantemente diversos tipos de descripciones, narraciones y comentarios acerca de todos los lugares por los cuales pasé en una semana. Los textos resultantes, algunos espontáneos y otros forzados, funcionan como

testimonios de una experiencia espacial particular que agrega un significado personal a los lugares aludidos al pensarlos como motores de encuentros, descubrimientos e interpretaciones específicas. Por otro lado, *Lunes* (2012) consiste en un guión dramático de las acciones ocurridas durante un día desde el momento en que me despierto hasta el minuto en que me acuesto a dormir; en este caso, el traslado de las experiencias diarias al formato de guión envuelve los eventos cotidianos en una atmósfera ficticia, sugiriendo la existencia de una trama preestablecida que convierte las banalidades en eventos necesarios e imprescindibles para el desarrollo de la acción.

De esta forma, el acontecimiento lo concebimos como una unidad espacio-temporal perteneciente a la vida cotidiana en que los elementos que la constituyen (causas, efectos, sujetos involucrados, motivaciones, etc.) son recogidos y explorados —tanto dentro como fuera de su realidad circundante— dando paso a un conjunto de acciones que cuestionan su propia insignificancia y desencadenan una experiencia estética por parte de quien observa. Se cumple de este modo lo que propone el filósofo estadounidense John Dewey en su libro *El arte como experiencia* y que introduce el tema que analizaremos a continuación: el objetivo prioritario de la filosofía del arte es “recobrar la continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida” (11).

## 2.1 La contemplación estético-contextual

Un objetivo que persigue constantemente mi trabajo es lograr que, en el marco de la cotidianidad, lo ordinario y lo extraordinario dialoguen, se entrelacen, se confundan. Lo extraordinario no tiene ni debiese tener una diferencia infranqueable respecto de lo ordinario ya que depende en gran medida de la percepción, es por esto que muchas veces ambos conceptos se pueden atribuir incluso a la misma cosa. A este respecto, y continuando con la lógica de los postulados que nos ofrece Dewey, cabe destacar la homologación que éste propone del devenir cotidiano con el objeto de contemplación: “la experiencia estética es concebida como prolongación e intensificación de ciertos rasgos inherentes a los procesos ordinarios de la vida. El arte está ya prefigurado en la vida cotidiana” (ctd. en García Leal 10).

En este punto de encuentro entre lo ordinario y lo estético (término que vincularemos a la percepción de algo extra-ordinario) es que entra de lleno un concepto que articula una de las etapas claves de mi trabajo: la *contemplación estético-contextual*. Entenderemos este término como la observación atenta y receptiva de un objeto o fenómeno cuya condición material, si bien se posiciona como el principal centro de interés, no pretende ser aislada del mundo exterior sino, por el contrario, opera estando *inserta en y proyectada hacia* su realidad circundante. La efectividad de

este estado contemplativo/activo es expresada por García Leal de este modo: “la visión estética puede lograr que se muestre lo que habitualmente pasa desapercibido; o sea, la *apariencia total* de un *objeto singular*, apariencia que además puede cambiar en función de determinadas condiciones” (46). Aquí es donde reside la principal diferencia entre la visión ordinaria con la cual nos desenvolvemos a diario y la *contemplación estético-contextual* a la que aludimos: mientras la primera destaca sólo los rasgos mínimos para que logremos identificar a un determinado objeto, la visión estética capta el objeto de manera integral, en todos sus aspectos posibles. Estamos hablando entonces de experimentar lo más cabalmente posible el cotidiano y permitir que una mayor porción del acontecer diario sea digno de permanecer como fenómeno perceptivo y como material plausible para ser contado a otros. Tal y como señalaba Humberto Giannini en *La reflexión cotidiana*: “[...] hay que *contar* también esta pequeña historia de todos los días; ponerla a salvo de aquella temporalidad genérica o de este tiempo vacío y homogéneo de la temporalidad pura (la de los relojes)” (47).

Ya que nos estamos remitiendo al término de contemplación, se vuelve fundamental hacer un alcance respecto a la noción modernista y tradicional que se maneja del concepto de contemplación estética. Uno de los ejes centrales que caracteriza a este término moderno es el *distanciamiento*, elemento que cobra importancia en la medida en que éste —según postulados que hace José Ortega y Gasset en *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1914)— permite que el observador logre captar a cabalidad la apariencia y el significado de un objeto sin implicarse sentimental o personalmente con lo que éste representa, es decir, sin confundir al objeto de arte con aquellos elementos del mundo que éste encarna o respecto a los cuales propone un comentario. Teniendo en mente esta utopía moderna (que justificó la existencia de salones, museos y galerías desde el siglo XVIII en adelante), debemos subrayar que la contemplación que planteo como articuladora de mi trabajo opera justamente negando este distanciamiento. En primer lugar, porque un objeto siempre se verá impregnado por un contexto específico que lo determina y, en segundo lugar, porque el *contemplador estético-contextual* comprende los alcances simbólicos y artísticos del objeto, acción o situación específica en la medida en que se deja envolver por el contexto y se compromete presencial y emocionalmente con sus propósitos y efectos. Si bien el distanciamiento puede ser necesario y efectivo durante el primer instante de descubrimiento del objeto (para identificarlo en medio de un mar de estímulos simultáneos), rápidamente éste debe desaparecer y dar paso a la re-contextualización y al involucramiento completo.

Este compromiso que exige la *contemplación estético-contextual* por parte del observador tiene básicamente dos razones de ser. La primera es que la realidad cotidiana es aquella en la cual

nos vemos directamente implicados todos los días, razón por la que en muchos casos el suceso observado comprende elementos que articulan esencialmente nuestras vidas, elementos de los cuales, por tanto, no tendría sentido desprenderse emocionalmente como plantea la lógica del *distanciamiento*. Y la segunda razón, respecto a la cual ahondaremos en el capítulo *Arte y Vida*, corresponde a que el *contemplador estético-contextual* busca inherentemente lo extraordinario no sólo a través de una percepción estética, sino mediante acciones concretas que modifican la inercia habitual de su devenir diario y demandan su participación en él. Es por esto que, en muchos casos, quien contempla se ve inevitablemente involucrado en los eventos que posteriormente se desencadenan como producto de las intervenciones llevadas a cabo dentro del espacio explorado. El compromiso sería entonces una consecuencia lógica más que una imposición *a priori*.

De esta forma, la *contemplación estético-contextual* supone un modo perceptivo que nos introduce en el mundo de lo extraordinario (que mucho tiene que ver también con lo imaginario o lo inventado, de lo cual hablaremos también más adelante) y que transforma finalmente el devenir cotidiano en un cúmulo de experiencias cuyos rasgos más inherentes tejen significados específicos interrelacionados que piden ser descubiertos.

## 2.2 Selección y captura: identificación de redes de interacción

La condición inaprensible del cotidiano que esbozamos al inicio de este capítulo es una cualidad con muchas aristas que no se limita a la cantidad numérica de eventos que se suceden en un día, sino que se debe especialmente a la existencia de cientos de niveles conformados por circuitos inagotables de experiencias concretas, latentes e incluso imaginadas que interactúan cada día de manera simultánea. Un alcance oportuno es el que hace el artista belga radicado en México Francis Alÿs y que nos sugiere el espesor que puede llegar a tener la realidad cotidiana: “la ciudad es un lugar propenso a todo tipo de encuentros fortuitos, es propicio al accidente. El ciudadano o el transeúnte, el que pasea por la calle es alguien fuera de control, alguien que en cualquier momento puede estallar, porque no es controlable. Tal vez tiene algo en común con la anécdota y el chiste o funciona de una manera parecida porque en el fondo también es irreductible” (párr. 17). Con una inquietud similar, Giannini parece ser el encargado de completar y concluir esta idea: “un solo paso más allá, un solo instante antes o después y todo puede trastornarse en la vida del transeúnte” (32).

Dicho esto, resulta evidente que sólo en la medida en que reconocemos esta complejidad primordial es que podemos otorgarle un sentido estético a la acción de contemplar fragmentos de nuestra existencia cotidiana —primero aislando y luego re-contextualizando—. Sin embargo, y debido justamente a esta complejidad, se hace imposible abarcar de manera íntegra todo lo que

ocurre en un lapso de tiempo específico, por lo que se torna necesaria la toma de decisiones previas que acoten el instante elegido a un punto de interés específico y poder, desde ahí, escudriñar más profundamente sus alcances simbólicos.

Llegamos entonces a que la *contemplación estético-contextual* es sólo la acción inicial de transmutación de lo cotidiano en acontecimiento, volviéndose necesario un segundo paso que consiste en diferenciar ciertos campos de otros, discriminar aquello que constituye efectivamente un acontecimiento en potencia respecto de aquello que no, en fin, seleccionar. Surge de inmediato una dificultad primordial: cuáles serían los criterios válidos para llevar a cabo esta selección y, de existir, a qué tipo de prioridades respondería. La respuesta podría sentirse evasiva, pero ciertamente estos criterios responden a concebir un rastreo que, a juicio propio de quien lo realiza, vuelva efectivas experiencias que son constantemente castradas o reprimidas simplemente por el ritmo que adopta la vida diaria y por su tendencia a la comodidad, a la conveniencia o al utilitarismo. Hablamos entonces de seleccionar esferas de acción en las cuales una exploración atenta signifique, inevitablemente, la aparición de escenarios o experiencias inéditas, ya sean individuales o colectivas.

Una red de interacción de este tipo son, por ejemplo, los carteles de anuncio callejeros que coloca gente anónima ofreciendo o solicitando servicios. En ellos hay nombres, correos electrónicos y números de teléfono que esperan pacientemente ser anotados, recordados y utilizados por otra gente anónima para concretar una transacción específica. Lo cierto es que este evento latente pocas veces se lleva a cabo en la práctica, y si lo hace, es por una necesidad cuyo fin no es la interacción en sí misma sino a lo que ésta conlleva, en términos pragmáticos. Lo que busco en mi trabajo es entonces revertir el carácter pasivo y utilitarista de esta situación.

Respecto a este punto, se vuelve útil mencionar un trabajo que desarrollé y que sostiene como eje central esta plataforma interactiva en particular. *El anhelo del imperio sin pobreza* (2013) surgió a partir de siete visitas realizadas a distintas tarotistas en el transcurso de una semana. De aquella extensa información recaudada, seleccioné una que concernía específicamente a mi futuro y que revelaba que durante el presente año conocería a un “emperador” del área de las artes o las letras que cambiaría mi vida. A partir de esta elección surgió la segunda parte del trabajo, consistente en buscar a esta persona colocando carteles en las calles con el anuncio:

**BUSCO A HOMBRE  
VEINTEAÑERO  
ENTENDIDO EN EL ÁREA  
DE LAS  
ARTES O LAS LETRAS**

El resultado de esta segunda acción (totalmente imprevisible), constituido por las respuestas de diversos hombres al llamado del cartel, fue documentado, ordenado y exhibido como la forma física del trabajo. Cabe destacar aquí que esta configuración material no contaba con una estructura final o definitiva, sino que se constituyó como un continuo cuyo desenlace era impredecible. En este caso en particular, las acciones realizadas tuvieron implicancias directas en la vida de todas esas personas, incluyéndome a mí, como artista en primera instancia y consiguientemente como sujeto parte del proceso; en efecto, a partir de mensajes como el que muestro a continuación, se gatilló un complejo entramado de interacciones, relaciones, encuentros y desencuentros que terminaron por forjar una historia verdadera.

**juan gonzalez** <juaan\_525@hotmail.com>

21 de mayo de 2013 17:56

Para: "Consuelo Tupper" <dalia.amen1@gmail.com>

No puedo dejar de pensar en ti, Consuelo. No puedo dejar de imaginar dónde estás, y qué haces, y con qué mano. Cómo te mueves, cómo te giras al mirar; cómo inclinas la cabeza al sentarte. He salido a dar una vuelta, que necesitaba despejarme, pero en cada esquina te veo aparecer, y de golpe detengo la marcha. No sé qué hacer, ni qué pensar, ni qué decir. Cierro los ojos, y veo los tuyos. Sonrío y sé que lo hago para ti, por ti.

Siento que estoy frente a una gran ventana, y aparece tu mano, y cuando me inclino para tocarla con la mía, abro los ojos y no encuentro nada más que mis rodillas. Necesito saberte, querida. Necesito que atravesemos el vidrio.

Tantas fantasías contigo se han materializado que pienso que hay algo mágico en todo esto. Algo que escapa a la forma que tenía de ver el mundo. De alguna manera sé que al verte a los ojos algo cambiará en mí para siempre. No puedo imaginarme qué ni cómo, pero lo siento como si fuera algo tan fuerte que desde el futuro cambia el pasado que es ahora. Necesito ver dentro de tus ojos, cariño. Siento que no hacerlo sería lo peor que haría en mi vida.

De este modo, citas románticas, intercambios de ideas, declaraciones de amor impulsivas, desilusiones, regalos, préstamos de libros, fueron todas experiencias que tuvieron lugar con

personas reales y que afectaron en distintos grados mi transcurrir cotidiano y el de ellos. Los sentimientos se escaparon del marco de lo “artístico”, se perdió el control sobre la trayectoria de la obra dando paso a desconciertos, deseos y temores que son más propios del terreno de la vida que del arte y, en ese sentido, el trabajo termina abriendo un tema complejo vinculado a la infiltración del quehacer artístico en la vida real, problema sobre el cual profundizaré en el segundo capítulo.

En el caso del trabajo recién mencionado, la red interactiva de los carteles callejeros es utilizada como un medio para contactarse con personas desconocidas y fabricar relaciones que cumplen con determinadas características. Los términos generales de este modo de apropiación del campo interactivo seleccionado constituyen el tercer nivel de este proceso de transformación del devenir cotidiano: la captura. Capturar es también un término que puede tener diversas acepciones (referentes a arrestos policiales, caza de animales o tomas fotográficas, entre otras), pero la que manejaremos ahora guarda relación con hacerse cargo de aquello seleccionado, reconocer y comprender la lógica de sus implicancias, actuar sobre ello, involucrarse, hacerlo propio. En este sentido, el rol del artista pasa por introducir un catalizador en el espacio elegido que impulse el desencadenamiento de eventos concretos cuya característica primordial es que posean una espesura de sentido tal que sean considerados dignos de ser contados a otro.

Esta sumatoria de decisiones arbitrarias cobran finalmente su significancia a la hora de construir un *corpus* de eventualidades que ponen en entredicho las relaciones que cultivamos, descartamos, ignoramos o fabricamos a diario y revelan lo intrincado que puede llegar a ser el vínculo entre lugares, objetos, personas y unidades temporales. A fin de cuentas, el devenir cotidiano es presentado como un enigma, un enigma cuyo método de resolución implica impregnarse de sus piezas desorganizadas y rescatar toda la riqueza (descubrimientos, errores, logros, decepciones) que éste puede ofrecer a quien intenta descifrarlo.

### 2.3 La búsqueda como método activo de exploración: el artista/detective

“Puedes probar y quizás encuentres, hay millones de posibilidades. Eso es lo que me gusta de las llaves”, decía el dueño de la ferretería a la que va Oskar Shell en la película *Extremely loud and incredibly close*” de Stephen Daldry (2005). Oskar es un niño de nueve años que encuentra un día en su casa una misteriosa llave que no encaja con ninguna cerradura conocida; sin titubear demasiado, Oskar emprende la búsqueda del origen de esa llave en un intento desesperado por descubrir algo que lo vincule por una última vez con su padre muerto. “Nunca dejes de buscar”, se repite a sí mismo varias veces a lo largo de la película.

La necesidad de encontrar algo perdido o de resolver un misterio que nos inquieta constituye habitualmente el punto de partida desde el cual decidimos en un momento determinado emprender el viaje y ponernos a buscar. Sin embargo, esta necesidad no siempre es el eje central de la acción, ya que a veces el hallazgo es simplemente otra de las tantas consecuencias de una aventura cuyo objetivo real se encuentra en otro lado. Julio Cortázar es especialmente claro en esto al inicio de su cuento *Pérdida y recuperación del pelo*, señalando que debe uno extraviar a propósito un pelo de la cabeza y luego buscarlo “para luchar contra el pragmatismo y la horrible tendencia a la consecución de fines útiles...” (20). En efecto, muchas veces la búsqueda no responde ya a la necesidad de localizar un objeto perdido u oculto, sino a la urgencia por desencadenar experiencias que se encuentran en estado latente. La búsqueda exhaustiva de la cerradura correcta, a la que Oskar Shell se aferra durante semanas, finalmente lo acerca a cientos de personas que van construyendo en él una historia de alegrías y frustraciones que terminan siendo mucho más enriquecedoras que la resolución del misterio inicial. Efectivamente, la vida no suele desenvolverse de manera lineal y la densidad que posee de interconexiones da paso a resultados insospechados una vez que se activa el diálogo efectivo entre ellas.

Por otro lado, una búsqueda conlleva necesariamente la instauración reglas, restricciones y estipulaciones previas que van demarcando una deriva específica, un trayecto que al final, y afortunadamente, nos fuerza a habitar la ciudad de una manera distinta. Dentro de esta lógica, comenzamos a vislumbrar la posibilidad de contar con un espacio cotidiano que adopta características diferentes a las habituales: por el simple hecho de observar un lugar esperando encontrar algo en específico, dicho lugar empieza a ofrecerse ante nuestra mirada como un sitio inexplorado, un espacio cuyo inédito talante de misterio se le atribuye sencillamente a la adopción de una percepción distinta por parte de quien lo habita. De este modo, un mismo lugar puede parecernos muy diferente en dos ocasiones si es que en cada una estamos buscando algo distinto, la mirada recorre de otra forma y, a fin de cuentas, la apreciación cambia.

Respecto a esta idea del espacio, es indiscutible que toda búsqueda requiere de un lugar físico para su plena realización (excluyendo las búsquedas mentales de recuerdos o ideas). En lo que respecta a mi trabajo, este lugar corresponde a la ciudad y a sus principales lugares de interacción social, haciendo uso de las condiciones que *el mundo de afuera* tiene según Giannini para con la transgresión de la inercia propia de la rutina: “la calle, además de medio, es límite de lo cotidiano: permanente tentación de romper con las normas, con los itinerarios de una vida programada” (30, 31). Así, el espacio de la calle, lugar donde continuamente operan una serie de normas sociales, reglas de convivencia y leyes que fiscalizan el comportamiento, resulta ser la

concretización de la posibilidad más clara de encuentros e interacciones colectivas. La calle se convierte en el escenario de un viaje cotidiano que explora los recovecos de su entorno cual incursión detectivesca.

Dentro de este marco, la figura del detective se vuelve pertinente de analizar. El detective es aquél personaje que, trabajando de manera autónoma o como miembro de una institución, investiga ciertos hechos, habla con las personas involucradas, reúne las pistas pertinentes, registra lo que pueda utilizarse como evidencia y aclara finalmente los misterios que se le encomiendan. De esta forma, el detective comienza su investigación teniendo un objetivo central claro y descubre en el trayecto los pasos a seguir específicos para lograr dicho objetivo de manera exitosa. Aquí ya aparecen algunos elementos a partir de los cuales podemos comparar la figura del detective con la del artista que sale a la calle a explorar terrenos de acción específicos.

El primer elemento es el del objetivo inicial: mientras que el detective sabe perfectamente que lo que debe lograr es resolver un caso específico, el artista/detective va a la deriva. Empeña una búsqueda que no busca nada en específico, e incluso utiliza la libertad del azar como un elemento a favor que impulsaría la irrupción de eventos imprevisibles. La artista francesa Sophie Calle (1953) es un buen ejemplo de este *modus operandi*. Su obra *La sombra*, realizada en 1981 y pensada como un autorretrato, consiste en la persecución y registro pormenorizado que hace de ella un detective privado contratado por su propia madre. En este caso, si bien es la artista la que dirige por completo el recorrido, resulta interesante la manera en que el trabajo solicitado al detective privado se torna paradójico y su trayecto se desorienta deliberadamente, hasta el punto de carecer de cualquier objetivo o utilidad concreta más allá de registrar las manipulaciones de Calle y otorgarnos una versión externa, supuestamente acertada y objetiva, de un fragmento de su vida. Finalmente, cuando la obra es exhibida, el observador se convierte en el observado y los datos —escritos y fotográficos— renuncian a cualquier utilidad práctica para convertirse en material simbólico, en el reflejo de una vida duplicada, acechada y prolongada como a una sombra.

El segundo elemento es el del éxito. Para el detective está claro que una misión exitosa es aquella en la que el misterio es resuelto, el asesino es descubierto o las piezas son ensambladas a la perfección. En el caso del artista/detective, esta noción de éxito es mucho más relativa. La frustración propia de la situación en que el efecto no se corresponde con la causa es para éste una invitación a entrometerse aún más, a aprovechar el giro de los eventos y dejarse llevar por el nuevo orden de las cosas. Una interacción decepcionante o un rechazo rotundo ante una determinada solicitud no coinciden con el concepto de fracaso, sino más bien corresponden a un suceso

elocuente del tipo de espacio en que se está actuando y es utilizado como una nueva oportunidad para iniciar búsquedas contiguas.

El tercer y último elemento remite a un tema que introdujimos más arriba y que corresponde al nivel de profundidad y al carácter que toma el involucramiento del personaje dentro de su investigación. Si bien el detective puede requerir involucrarse en su caso en mayor o menor grado dependiendo del objetivo, el artista/detective se envuelve, se infiltra en la realidad de una manera más expuesta, la jerarquía se rompe y el sujeto se constituye finalmente como un elemento más de la transmutación. Retomando un ejemplo que había mencionado anteriormente, en el caso del trabajo *El anhelo del imperio sin pobreza*, las citas concertadas con los potenciales “emperadores” significaban un vínculo que concernía a ambas partes por igual; independientemente del posterior desarrollo de cada relación, el hombre contactado y yo, como artista y como mujer, éramos parte del mismo juego, implicado éste más en el mundo “real” que en el mundo “artístico”.

Finalmente, el rol del artista/detective se construye en base a una consciencia de los misterios que guarda una cotidianeidad inexplorada y de la posibilidad real de convertir los eventos habituales en historias y consiguientes motivos de investigación. Este interés, cabe destacar, no se remite entonces tan sólo al ámbito de lo detectivesco, sino que pretende generar nuevos espacios para el desarrollo de lo artístico, confluyendo así el mundo real de lo que ocurre a diario en nuestro entorno inmediato con el mundo imaginario propio de las manifestaciones estéticas.

## Arte y Vida

*“Te unes a la entidad sin Dios que te asimila y te engendra como si te crearas tú mismo, y como tú mismo en la Nada y contra Él, a todas horas, te creas.”*

*Antonin Artaud sobre experiencia ritual Tarahumara.*

En la segunda mitad del siglo XX, principalmente desde la década de los sesenta en adelante, se reivindica y ahonda una preocupación que había tenido lugar esporádicamente dentro de ciertos círculos artísticos de vanguardia: la conexión directa del artista y su obra con el contexto real en la cual ambos se desenvuelven. Se propone, de este modo, un arte efectuado *en, para y con* la realidad. En parte como consecuencia de la separación cada vez más profunda entre el mundo cotidiano que se vive a diario en las calles y el mundo autónomo e inmaculado de lo estético (aquél mundo de las galerías, museos, coleccionistas, curadores y teóricos), es que surge un arte que busca insertarse en la realidad fenomenológica del día a día y relacionarse concretamente con las personas, tal como lo dice Ardenne en su libro *Un arte contextual*, “para promover una acción anclada en una realidad a la que el artista se acerca y que analiza minuciosamente” (16).

Bajo inquietudes de esta índole, que atañen principalmente a generar un vínculo efectivo y real entre el arte y la vida, aparece en 1958 el concepto de *Happening* de la mano del artista estadounidense Allan Kaprow. Este tipo de manifestación artística coloca al proceso por sobre el resultado y derrumba la jerarquía que separaba históricamente la figura del artista de los espectadores; en este tipo de intervenciones todos son incitados a participar y la obra se conforma en gran medida a partir de las acciones realizadas por las personas ajenas —aunque ya no tan ajenas— a ella. De la misma familia y también emergidos durante la década de los sesenta, está el *Process Art*, gestado por el *dripping* de Jackson Pollock y el *Situacionismo* liderado por el filósofo Guy Debord. Respecto a este último, tal y como se señala en el Manifiesto Situacionista publicado en 1960, se propone un arte creado *para y por* el espectador: “Contra el arte unilateral, la cultura situacionista será un arte del diálogo, de la interacción. Los artistas -como toda la cultura visible- han llegado a estar completamente separados de la sociedad, igual que están separados entre ellos por la concurrencia. [...] Esta era cerrada de su primitivismo se superará mediante una comunicación completa”. (párr. 12)

De acuerdo a estos postulados generales es que surgen en los cincuenta y sesenta propuestas desde distintos rubros (arquitectura, arte, literatura, teatro) que actúan frente a la necesidad imperiosa de relacionarse de una manera mucho más activa con la ciudad. Un buen ejemplo de ello lo constituye la *Deriva* llevada a cabo en París por G. Debord y Gil J. Wolman el 6 de marzo de 1956, en la cual ambos se disponen a atravesar la ciudad caminando de sur a norte; acción concreta, directa y acotada que, como muchas otras realizadas durante la época y también en décadas posteriores, “tiene esta característica primera: una reivindicación de ocupación física [...] La acción tiende menos al desplazamiento puro o azaroso en el espacio urbano que a retomar políticamente el medio” (Ardenne 65). De modo similar pero esta vez enmarcado dentro de los lineamientos del Movimiento Fluxus (1961) que también procuraba unir el arte con la experiencia vital directa, es que emergen obras como *Fluxus Sneak Preview* realizada en 1962, en la cual Benjamin Patterson y Robert Filliou anuncian un itinerario detallado según el cual recorren París y hablan con los transeúntes con los cuales se van encontrando, personas comunes y corrientes que, en su mayoría, ignoran el propósito de los artistas. Son intervenciones que tratan sobre el encuentro, el viaje, la conversación casual, y orientan sus esfuerzos a la construcción de situaciones en las cuales la cotidianeidad se resignifica y alcanza una elocuencia expresiva que no necesita ser traducida a un medio artístico sino que se sostiene, como experiencia, por sí sola.

Citados estos antecedentes, me centraré ahora en un término que acuña Allan Kaprow y que engloba un modo de manifestación o, más ampliamente, de pensamiento cuyo centro de interés se encuentra en el mundo ajeno al artístico tradicional, incorporando elementos que finalmente funcionan como arte en la medida en que se les otorga un valor simbólico que pasa por la fascinación del observador atento y perceptivo. Hablamos del término *No-arte*, concepto respecto al cual Kaprow señala: “No-arte es aquello que aún no ha sido aceptado como arte pero ha captado la atención de un artista con tal posibilidad en mente [...] El no-arte (primera contraseña) existe sólo fugazmente, como una partícula subatómica, o quizás sólo como postulado. De hecho, en el momento en que éste ejemplo se hace público, se convierte automáticamente en un tipo de arte” (2007 15). De esta forma, el flujo de personas que suben y bajan de una micro, o una pared colmada de anuncios callejeros pegoteados y semi-rotos se constituyen como avistamientos de gran riqueza sensitiva y semántica que, una vez compartidos y trabajados, se abren un espacio dentro del campo artístico. Si bien esto provoca que el concepto de *No-arte* sea una utopía irrealizable (ya que tan pronto como lo nombramos ya pasa a ser *Arte*), el interés se encuentra justamente en el tramo que se abre entre el momento en que lo *no-artístico* se percibe por primera vez y el momento en que esta percepción se comparte y pasa al ámbito de lo artístico.

De esta forma, se comienza a desarrollar una práctica artística (o *no-artística*) que busca, en lugar de operar dentro de los parámetros oficialmente establecidos para el arte, abrir nuevos campos de acción que le permitan a éste infiltrarse en contextos en que su condición dinámica y polisémica habitualmente pasaría desapercibida. En muchos casos, y tal como Kaprow indica, los descubrimientos *no-artísticos* resultan ser mucho más interesantes que cualquier intento *artístico* por representarlos o re-estructurarlos, por lo que “[los artistas], para que algunos o todos sus actos e ideas sean considerados arte, sólo tienen que dejar caer un pensamiento artístico a su alrededor, anunciar el hecho y persuadir a otros de que se lo crean” (2007 25).

En pocas palabras, el mundo que nos rodea puede considerarse como arte desde prácticamente todos los puntos de vista posibles, la experiencia artística tiene cabida en cualquier sitio y basta con que señalemos nuestro centro de interés para que este hallazgo sea compartido y transmita su riqueza semántica a las demás personas. Finalmente, es justamente allí donde el circuito arte-vida se completa: “mientras que el arte se inclina a imitar la vida, la vida imita al arte. Todas las palas para nieve en las ferreterías imitan a la de Duchamp en un museo” (Kaprow 2007 41).

Continuando con esta línea, y acercando los conceptos recién aludidos al trabajo que yo realizo, aparece un segundo término que introduce Allan Kaprow y que hace referencia a un modo de acción que, contrariamente a la acción performática “tradicional” que se realiza a una hora acordada en espacios dedicados al arte, no cuenta con un público que observe mientras se lleva a cabo, ni tampoco requiere de ensayos, registros oficiales o espacios de realización específicos. Esta modalidad de acción, que prioriza por sobre todo la experiencia directa de quienes participan en su ejecución (sean éstos conscientes o inconscientes de la naturaleza artística del evento), corresponde a la llamada *Nontheatrical performance*, o *performance no teatral*.

It has to do with artists themselves, who today are so trained to accept anything as annexable to art that they have a ready-made “art frame” in their heads that can be set down anywhere, at any time. They do not require the traditional signs, rooms, arrangements, and rites of performance, because performance is an attitude about involvement on some plane in something going on. It does not have to be onstage, and it really does not have to be announced. (Kaprow 1993 174).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “Tiene que ver con los mismos artistas, quienes hoy en día están tan entrenados para aceptar cualquier cosa como incorporable al arte que tienen un “marco artístico” tipo *ready-made* en sus cabezas que puede ser desplegado en cualquier parte, en cualquier momento. No necesitan los signos tradicionales, espacios,

Esta manera de llevar a cabo una acción performática tiene mucho que ver con la *contemplación estético-contextual* que explicábamos más arriba y con una concepción de la experiencia estética que va más allá de una forma particular de recepción sensitiva frente a un objeto artístico. En efecto, ya que la experiencia producida por una contemplación no-distanciada se plantea como una forma de pensamiento global, ésta no necesita de un objeto artístico para existir y no requiere, por tanto, ser validada por los elementos que construyen tradicionalmente el lenguaje del arte. La experiencia no-artística constituye en sí misma una acción performática que concede la posibilidad de un aprendizaje respecto a nosotros mismos y nuestro entorno, y es precisamente a este tipo de acciones a las que Kaprow les instala el apellido de *no-teatrales*. Una obra del artista estadounidense que ilustra esta idea es *Maneuvers*<sup>2</sup> (1976), en la cual se les entregó a siete parejas (la mayoría pertenecientes al mundo del arte, artistas y/o docentes universitarios) un programa escrito que enumeraba y describía detalladamente las pequeñas acciones que conforman las distintas rutinas básicas de cortesía que una persona le muestra a otra al cruzar el umbral de una puerta (“usted primero”, “permiso”, “después de usted”, etc.) Cada pareja elegía sus propias puertas dentro de la ciudad y dramatizaban las acciones pormenorizadas en el programa repetidas veces. Así, convenciones sociales como éstas, asumidas prácticamente de manera universal, son pensadas, exageradas y puestas en cuestión en la medida en que abandonan su carácter pasivo, indolente o “por defecto”.

Como antecedente clave para esta nueva forma de entender y practicar la acción artística dentro del mundo de lo cotidiano, está el estudio “La presentación de la persona en la vida cotidiana” del sociólogo y escritor canadiense Erving Goffman. Este estudio fue publicado en la década de los cincuenta y se constituye como una revisión analítica de las características, motivaciones y efectos que poseen las interacciones sociales cotidianas, ya sean recreativas o laborales, premeditadas o inesperadas. Esta amplia caracterización de los comportamientos básicos que adoptamos a diario fue fundamental al momento de trazar las directrices generales de este nuevo modo de pensamiento que le atribuye a las acciones cotidianas la cualidad de verdaderos objetos de estudio dentro del campo de lo artístico. Es, en parte, gracias a este texto que aparece la *performance no-teatral* como una figura que procura rescatar el valor de las actividades ordinarias del cotidiano como manifestaciones auténticas del modo en que se *es* y se *piensa* individual y colectivamente (modo que define los contextos en que se asumen o se rechazan acuerdos, en que se

---

ordenamientos, y ritos de la performance, porque performance es una actitud relativa a involucrarse en algún grado con algo que está sucediendo. No tiene que estar en un escenario, y realmente no tiene que ser anunciado” [Traducción propia].

<sup>2</sup> *Maniobras*.

revelan o se ocultan opiniones, etc. actitudes que, finalmente, van tejiendo en conjunto el carácter general de la existencia llevada a cabo dentro de un determinado orden social).

Respecto a esto, e integrando las ideas ya descritas, una característica que se presenta como fundamental dentro de la *performance no-teatral*, y que introduce el tema a discutir en el siguiente apartado, es que ésta no debe necesariamente ser señalada como un acto artístico a quienes la presencian. Su propuesta es más bien de orden metafórico e intelectual, contribuye a generar una percepción distinta de las cosas desde el ámbito de la vida cotidiana y hacia ella, y es por esto que muchas veces actúan como pieza clave de la acción personajes que no son del mundo artístico y que menos aún tienen consciencia de estar formando parte de un acto performático.

### 3.1 El artista, el espectador y el participante

Dado que la lógica central de mi trabajo se mueve dentro de los parámetros de una *performance no-teatral* (aunque posteriormente parte de sus resultados e implicancias sean exhibidos en un espacio de galería), a las variables arte/no-arte y artista/espectador se le suma una tercera, correspondiente a las personas ajenas al mundo del arte que forman parte importante de la obra y que, sin embargo, no se constituyen necesariamente como sus espectadores. En este sentido, el trabajo de sitúa en un espacio híbrido y limítrofe, el cual permite que se produzcan cruces y choques entre personas, historias y acciones propias y ajenas al mundo del arte que generan, en el encuentro, relaciones y significaciones nuevas.

Bajo este escenario, tanto los sujetos implicados en la realización de la obra como los espectadores del resultado exhibido son fundamentales a la hora de descifrar significados y la naturaleza del trabajo en ambos casos es completamente distinta. La razón por la cual los unos no coinciden con los otros es justamente por la ubicación del trabajo en el espacio intermedio entre el objeto artístico y las acciones reales de la vida cotidiana: para los espectadores del trabajo exhibido, la obra se vincula a lo primero, mientras que para los participantes, aquello que experimentan es sólo una parte —tal vez simplemente algo curiosa o poco habitual— de su acontecer diario. En este sentido, el participante sería ignorante respecto de la naturaleza “artística” de aquello que presencia, pero simultáneamente sería quien se lleva la parte más preciada del trabajo: la experiencia directa.

Sin duda, esta afirmación genera algunos conflictos respecto a la pertinencia del trabajo performático que se exhibe posteriormente en un espacio artístico. Si aquellas personas que participan directamente en el proceso de realización de la obra son las que presencian la mejor parte al mismo tiempo que ignoran la cualidad performática de las acciones que están realizando,

entonces los espectadores serían aquellos que están conscientes del carácter artístico de lo que ven pero que no reciben más que el residuo marginal y diferido de lo que efectivamente sucedió. ¿Es la obra exhibida un resto exiguo de la acción realmente relevante? ¿Debiese la obra exhibida limitarse a tan secundaria condición? Sin duda, eso sería desperdiciar la potencialidad imaginativa de una instancia de encuentro que lo que hace es experimentar de forma retrospectiva la acción realizada, su alcance simbólico y sus implicancias. En ese momento es cuando entra en juego la capacidad proyectiva del espectador, la voluntad de reconstrucción de los hechos y el diálogo creativo que se establece entre la información entregada y los espacios dejados en blanco por el artista. Ahondaremos en este tema en el capítulo 4, por ahora volvamos al rol de los participantes.

De acuerdo a las directrices generales que hemos trazado, se vislumbra dentro de la acción performática no-teatral desarrollada en mi trabajo la existencia de dos variables básicas que definen el carácter de los participantes y que, por tanto, guían la elección del artista respecto a quiénes deben participar en determinada acción y quiénes no.

La primera variable corresponde al grado de desconocimiento: si el participante está o no consciente de que el evento del cual participa es una obra artística. Aquí se encuentran, en primer lugar, los personajes inconscientes (los llamaremos así estrictamente a modo de simplificar la nomenclatura) que se involucran circunstancialmente en la acción pero que no inciden mayormente en el rumbo que ésta podría tomar. Dentro de mi trabajo, un ejemplo de tal caso son los peatones que se cruzaron por mi camino el día elegido para elaborar *Lunes* y que, por tanto, aparecieron como personajes dentro del guión escrito. En segundo lugar, dentro de la misma variable, se encuentran las personas inconscientes que determinan por completo la forma final de la *performance* pero que creen estar siendo parte de otro tipo de procedimientos, tales como estudios sociológicos, ofertas de trabajo o rastreos de gente extraviada. Por ejemplo, en la obra *El anhelo del imperio sin pobreza*, varios hombres respondieron a mi cartel creyendo que se trataba de un ofrecimiento laboral. Por último, aunque en mucha menor medida, aparecen en algunas de mis obras los personajes conscientes, a quienes habitualmente se les pide una colaboración específica de modo de guiar con algo más de control la sucesión de eventos pretendida. Dentro de este grupo se encuentra el trabajo *Cerrado el caso por falta de pruebas* (2013), en el cual me contacté con un desconocido utilizando nuevamente el recurso del anuncio callejero; esta vez el cartel decía:

**BUSCO A  
PERSONAS  
QUE HAYAN  
QUERIDO SER  
DETECTIVE  
CUANDO CHICOS**

La acción concreta desencadenada a partir de este contacto comprendía reunirse a una hora determinada en un punto medio entre la casa del detective aficionado y mi casa, registrando durante el trayecto —en una especie de bitácora de viaje— hitos o referencias que permitieran al compañero, una vez intercambiadas las bitácoras en el punto de encuentro, reconstruir la ruta para llegar finalmente al punto de partida del otro (su casa). En este caso, el participante sabía de antemano que se trataba de una acción performática, destacándose dentro del trabajo la manifestación consciente del carácter simbólico que enmarcaba las nociones de encuentro y extravío desplegadas por ambos participantes.

La segunda variable corresponde al grado de libertad del participante: si éste fue provisto o no de instrucciones específicas respecto a lo que debía hacer durante la acción. Dentro del grupo de los no-instruidos están, por ejemplo, todos los hombres que respondieron a mi cartel en la obra *El anhelo del imperio sin pobreza*, o las personas que me abrieron sus puertas durante la realización de *La abuela* (2013), obra en la cual busqué casa por casa a una señora anónima utilizando un retrato de ella, jamás reclamado, tomado en una tienda de estudio fotográfico. Por otro lado, los personajes instruidos corresponderían, por ejemplo, o las seis personas desconocidas que accedieron a juntarse conmigo para hacer origami durante la elaboración del trabajo *Cómo se hacen los amigos* (2013). En este caso, la instrucción específica consistía en que cada persona me ayudase (cada una en un encuentro distinto) a plegar dos cuadrados de papel de acuerdo a las líneas que conformaban un complejo patrón geométrico impreso con anterioridad.

Había sugerido más arriba el hecho de que el participante era quien presenciaba la parte más relevante del trabajo performático: la experiencia directa. En este sentido, cabe suponer que el participante se constituye también como un espectador —aunque subjetivamente involucrado— de ciertos fragmentos de la *performance*. Sin embargo, esto no siempre ocurre y tampoco es siempre deseable que ocurra, en primer lugar, porque la posibilidad de establecerse como actor y público a la vez depende en gran medida de la capacidad perceptiva que posea el personaje implicado y, en

segundo lugar, porque encarnar ambos roles significa un cambio fundamental respecto a la forma en que se va desarrollando la acción y a su significado; en relación a lo primero, un participante sólo se considera espectador en la medida en que logra dilucidar los aspectos estéticos o simbólicos que tiñen la acción que está llevando a cabo y logra, desde allí, descubrir verdades respecto al devenir de la vida diaria que antes ignoraba o pasaba por alto. Sin embargo, y respecto ya a la segunda idea, esta posición dual resulta incompatible respecto a la intensidad del rol que cumple el participante y el espectador por separado: en efecto, en la medida en que el sujeto se reconoce como espectador de una acción esencialmente performática o artísticamente reveladora, la participación abandona su carácter cien por ciento espontáneo y comienza a surgir la actuación, la premeditación de las acciones y, al fin y al cabo, una inevitable intencionalidad. Si bien esta dualidad participante-espectador dialoga respectivamente con la pareja de conceptos cotidianeidad-acontecimiento, resulta interesante reconocer que la intervención ignorante de ciertos personajes dentro de una acción realizada es imprescindible cuando lo que se busca es instaurar una relación con el participante que se despliegue de manera abierta, honesta y que pueda ser, por tanto, reveladora de rasgos de personalidad, patrones de comportamiento e intenciones genuinas.

Cabe destacar en este punto que el mismo artista en muchos casos puede jugar el rol de artífice y de participante-espectador a la vez, en la medida en que descubre, por él mismo, estados de consciencia inusitados mientras lleva a cabo una acción performática determinada. Kaprow también da cuenta de esta doble condición: “Without either an audience or a formally designated stage or clearing, the performer becomes simultaneously agent and watcher. She or he takes on the task of “framing” the transaction internally, by paying attention in motion” (1993 188)<sup>3</sup>.

En pocas palabras, y recogiendo lo que ya hemos venido explicando, la acción que los participantes-espectadores (ya sean artistas o anónimos) realizan en una *performance no-teatral* se ve articulada principalmente por el hallazgo de un nuevo estado de consciencia que clarifica aspectos, habitualmente velados, de las actividades propias de la vida diaria. Se trata de “hacer vida” abandonando la naturalidad e inadvertencia que caracterizan, por defecto, a los componentes rutinarios o culturalmente convenidos de ésta. Esta consciencia nueva le arranca a los actos cotidianos su espontaneidad al mismo tiempo que nos permite pensar en ellos como momentos de actividad significativa, ocasiones que hablan tanto de nuestro modo de vivir y actuar frente a las cosas como de la fuerza de aquellas herencias culturales que siguen rigiendo la normativa general

---

<sup>3</sup> “Sin una audiencia o un escenario designado formalmente, el “performer” deviene agente y observante de manera simultánea. Ella o él asume la tarea de “enmarcar” internamente la acción, prestando atención en movimiento” [Traducción propia].

de nuestro actuar diario. Una diferencia muy similar a la que separa la acción cotidiana inconsciente de la acción cotidiana consciente es aquella sobre la cual hablaremos en la siguiente sección y que corresponde a la distinción entre dos formas de comunicación interpersonal que reflejan de manera concreta el paso de un estado perceptivo al otro: la conversación casual y el diálogo.

### 3.2 Gatillar un diálogo, sostener una conversación

Una interacción social hablada, cualquiera sea ésta (un trámite laboral, una discusión, una presentación académica, una charla amistosa, etc.) emerge de acuerdo a un requisito básico de existencia que Humberto Giannini llama *Principio de Mostración* (81), de acuerdo al cual cualquier intercambio verbal entre individuos se origina por la necesidad de mostrar algo que, sin la ayuda del habla, permanecería invisible al resto de los participantes (audiencia o interlocutores).

Uno de los tipos más familiares de interacción social hablada —el *diálogo*— se caracteriza principalmente por estar estructurado de manera racional, es decir, por actuar a partir de manifestaciones conscientes del pensamiento de los interlocutores: “representa un modo de enfrentar en común problemas que emergen en medio de *las dificultades de la vida*; un ¡alto! en el quehacer rutinario, con intención de volver a él, pero vivificado o hecho más efectivo justo en virtud de la conducta dialogante” (Giannini 71).

Si bien habitualmente utilizamos el término *diálogo* indistintamente del término *conversación*, existe una diferencia fundamental entre ambos: en el segundo, los participantes no se oponen, no enfrentan sus puntos de vista, no exhiben sus ideas con el ánimo de convencer, ni tampoco buscan resolver un problema. La *conversación* constituye entonces una instancia espontánea, “gratuita en su origen, inconcluyente en su término, [...] es, como la calle, el paradigma de lo abierto, de lo imprevisible” (Giannini 83). De esta manera, su principio rector ya no es la eficacia ni la confrontación, sino, sencillamente, el placer del acto en sí mismo. La conversación nace y vive mientras exista un estado de goce. Este placer, según Giannini, responde a que conversar constituye un acto de acogida recíproca, en donde cada interlocutor transmite una experiencia de vida subjetiva que es, de alguna manera, objetivada por el receptor y, por lo tanto, validada como un enunciado veraz, genuino y relevante.

Señalada esta diferencia, resulta interesante destacar que dentro del mundo de la dramaturgia, a las intervenciones verbales que realizan los personajes se les llama *diálogos*, no *conversaciones*. Con esto en mente, adquieren mucho sentido los términos específicos que utiliza Giannini en *La reflexión cotidiana* cuando sostiene que “así, el diálogo es un *drama* que se prepara,

que se convoca, que finalmente, se entabla, en medio de una rutina suspendida y a causa de puntos de vista o intereses que se van explicitando, y van poniendo en tensión a las llamadas *partes del conflicto*: a los personajes del drama” (73).

Respecto a esta idea del diálogo y su vínculo con la dramaturgia es que emerge una de las principales estrategias operativas de mi trabajo, la cual consiste justamente en infiltrar este método comunicativo (dialógico) dentro de la naturalidad de la vida cotidiana (“conversativa”). De este modo, durante la ejecución de mi trabajo, la planificación del uno y la espontaneidad del otro tienden, de alguna manera, a entremezclarse. Este vínculo, sin embargo, posee una característica sustancial que tiene que ver con los roles de participante y espectador y que surge debido a la subjetividad propia del punto de vista individual: ya que la interacción dentro de mis obras performativas es siempre premeditada y buscada, para mí como artista tendrá siempre el carácter de un diálogo, mientras que para el colaborador, siempre que éste sea ignorante respecto a la naturaleza artística de lo que está llevando a cabo, aquél evento se relacionará mucho más con la noción de conversación. Ejemplos de esta dualidad interpretativa son las interacciones con las personas que intentaban darme pistas respecto a la mujer de la foto en *La abuela*, o las sucesivas respuesta vía correo electrónico que mantuve con los hombres que respondieron a mi cartel en *El anhelo del imperio sin pobreza*.

Un aspecto interesante respecto al diálogo como forma comunicativa es que éste cuenta con un elemento controlador que, en muchos casos, determina la forma en que la interacción se va desarrollando y los efectos que ésta causa en sus interlocutores. Erving Goffman observa y analiza ampliamente este fenómeno en su ensayo “La presentación de la persona en la vida cotidiana”:

[El individuo que se presenta ante un sujeto o un grupo de sujetos] puede desear que [éstos] tengan un alto concepto de él, o que piensen que él tiene un alto concepto de ellos, o que perciban cuáles son en realidad sus sentimientos hacia ellos, o que no tengan una impresión definida; puede querer asegurar que exista suficiente armonía para mantener la interacción, o defraudarlos, librarse de ellos, confundirlos, llevarlos a conclusiones erróneas, enfrentarlos en actitud antagónica o insultarlos. Independientemente del objetivo particular que persigue el individuo y del motivo que le dicta este objetivo, será parte de sus intereses controlar la conducta de los otros, en especial el trato con que le corresponden. Este control se logra en gran parte influyendo en la definición de la situación que los otros vienen a formular, y él puede influir en esta definición expresándose de modo de darles la

clase de impresión que habrá de llevarlos a actuar voluntariamente de acuerdo con su propio plan. (7)

He aquí el cimiento sobre el cual se deposita la pertinencia de lo dialógico en el contexto de lo cotidiano y en la realidad instalada dentro del marco de mi trabajo performático: una interacción que cuenta con una intención predeterminada, si bien atenta contra la espontaneidad y el azar de un recorrido cotidiano informal, permite hacernos conscientes de los patrones que dictan el desarrollo de una determinada interacción y, por tanto, nos da la posibilidad de contemplar del modo en que lo describíamos en el primer capítulo: observar, participar, comprender e intervenir. La comunicación es, en cierta manera, afección y Goffman lo plantea a través de una definición clara y precisa: “La interacción [...] puede ser definida, en términos generales, como la influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del otro cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata” (11). De este modo, se comprende que cualquier acción comunicativa frente a otros siempre conllevará ciertos efectos (ya sean velados o evidentes), y es precisamente de esos efectos que depende el carácter que adquiere aquella consecución infinita de hechos que van conformando, finalmente, la historia vital que recorreremos a través de los años.

Se vuelve pertinente mencionar en este punto al artista británico Tino Sehgal (1976). Su obra, que él mismo define bajo el nombre de *situaciones construidas*, consiste en la generación de instancias previamente planificadas llevadas a cabo por sujetos contratados por el artista. La existencia de una pauta pormenorizada y una cantidad importante de ensayos previos a la exhibición de la obra final hacen parecer obvia la relación del artista con la figura de un director cinematográfico que no deja detalle sin planificación. Sin embargo, hay una particularidad que lo hace mucho más interesante: si bien cada situación es preparada rigurosamente con antelación, las acciones que conforman estos trabajos implican siempre la interacción con los espectadores de la obra quienes, por supuesto, no cuentan con ninguna pauta sobre lo que deben decir o la forma en que deben actuar. Esta condición no sólo hace que la intromisión de la espontaneidad sea necesaria, sino que la convierte en la figura central que estructura el sentido de cada acción. La revista mexicana Código ofrece una interpretación bajo la cual el carácter de estos trabajos puede ser sintetizado: “Sehgal es un artista conceptual, en tanto que vende ideas, pero es, a la vez, coreógrafo y director de una pieza que necesita ser experimentada, presentada en un espacio que permita al espectador sentirla y vivirla” (Flores, párr. 5).

Una obra que ilustra lo explicado es aquella expuesta en Magasin 3, Estocolmo (2008) que consiste en el movimiento incesante dentro de la sala de exposición de cinco personas que susurran

la frase “The objective of this work is to become the object of a discussion”<sup>4</sup>. Cuando los espectadores se acercan a la puerta de la sala para hacer abandono de ella, los cinco sujetos se interponen gentilmente e impiden la salida, provocando así una especie de baile compuesto por acercamientos y alejamientos que fuerzan al espectador a ser la pieza sustancial de la experiencia.

Trasladando esta lógica performática a los parámetros de mi obra, efectivamente la existencia de una pauta predeterminada que se comunique por vínculo y por oposición con lo azaroso y lo espontáneo, se vuelve fundamental. Sin duda, dependiendo del fin que se le otorgue individualmente a cada acción, existirán distintos niveles de pauteo que dispongan los parámetros entre los cuales se moverá la intervención y sus efectos. En general (y es lo que mis trabajos buscan) la planificación va enfocada a asegurar la eventual existencia de uno o varios intercambios entre los distintos actores involucrados, dejando un espacio libre importante para el surgimiento de reacciones imprevistas, encuentros laterales inesperados, consecuencias incidentales, etc. De hecho, el giro que condensa y vuelve interesante aquél fin que persiguen estas acciones performáticas es el paso, no premeditado pero consciente, del diálogo a la conversación (considerado desde el punto de vista del artista). Este desplazamiento fue efectivo, por ejemplo, durante las citas presenciales que tuve con dos de los hombres en *El anhelo del imperio sin pobreza*; en estos casos, el vínculo personal ya había sido implantado y, por lo tanto, la interacción durante cada cita era, desde la perspectiva de ambos, natural, abierta y placentera.

Ampliando el radio de los objetivos que guían las acciones performáticas que realizo, y como puede derivarse de las ideas recién comentadas, cabe considerar que estos objetivos no se limitan a exhibir el cotidiano como material artístico o como acontecimiento significativo respecto a nuestro proceder colectivo y a nuestra constitución como personas individuales, sino que se trata de abrir un espacio nuevo para el arte y para la acción que, dentro de los parámetros de lo cotidiano, logre transgredir y espesar sus posibilidades. Hablo de la apertura de una pequeña porción espacio-temporal que, aunque esté ubicada en sólo una de las infinitas redes que conforman la vida cotidiana, sea capaz de trasladar al terreno de lo simbólico cruces y encuentros que de otra forma no hubiesen existido. De este modo, el fin último de mi trabajo, más allá de ampliar y transformar la percepción de lo que ocurre en la vida cotidiana, sería crear nuevas capas de vida que rocen y cuestionen a las precedentes y sobre las cuales valga la pena detenerse.

### 3.3 La auto-construcción de la experiencia: realidad y ficción

---

<sup>4</sup> “El objetivo de este trabajo es convertirse en el objeto de una discusión” [Traducción propia].

A inicios de la década de los noventa, Sophie Calle le pidió al escritor y guionista estadounidense Paul Auster que inventara dentro de alguna de sus novelas un personaje digno al cual parecerse. El escritor, muy interesado en el vínculo que establecen la *casualidad* y la *causalidad* dentro de lo cotidiano, escribió una novela llamada *Leviatán*, dentro de la cual uno de sus personajes principales, la perturbadora María Turner, está inspirado precisamente en la artista francesa, en aspectos de su vida y fragmentos de sus principales trabajos creativos. En respuesta a esta propuesta, en 1997, la artista conceptual creó una obra —que luego fue publicada como un libro— llamada *Double Game*, en la cual se mezcla la realidad y la ficción de ambas vidas ya entrelazadas para siempre: Sophie y María. De esta forma, Calle sigue las rutinas cotidianas que Auster inventó para su personaje ficticio (como por ejemplo seguir una estricta dieta cromática durante un tiempo determinado que la obligaba a comer alimentos de un solo color cada día) y exhibe al mismo tiempo las prácticas, ritos y trabajos que el escritor tomó de ella para crear a María. El trabajo consta de tres partes: en las dos primeras se muestran las mutuas influencias que marcan la vida de cada una de estas mujeres, y en la tercera parte se propone una forma para convertirse en un personaje ficticio, en la cual la idea —jamás llevada a cabo—era que Paul Auster creara un nuevo personaje a partir de cuyas características y motivaciones Calle actuaría meticulosamente durante un año.

En este ejemplo, Calle se toma muy en serio el rol del artista como creador ya no sólo de objetos o imágenes, sino de experiencias, de vida. Es, en efecto, su propia historia la que permite desvíos, realiza conjeturas y juega con la imaginación para construir un cúmulo de vivencias que ponen permanentemente en entredicho conceptos como identidad, realidad, autobiografía, intimidad y ficción, entre otros. El manifiesto situacionista toca también este tema identificándolo como un rol específico que debiese ocupar todo artista: “el papel de situacionista, de aficionado-profesional, de anti-especialista, es todavía una especialización hasta el momento de abundancia económica y mental en que todo el mundo llegará a ser "artista", en un sentido que los artistas no han alcanzado: la construcción de su propia vida”. (párr. 14).

De igual modo, la artista, músico, escritora, actriz y directora estadounidense Miranda July (1974) es otro ejemplo clave que logra encarnar, a partir de muy diversas estrategias, el papel del artista como productor de vida. Su primera publicación de no ficción *It chooses you*<sup>5</sup> (2011) se construye a partir de los encuentros reales que tuvo la autora con personas arbitrarias que buscó y conoció a partir de sus ofertas publicadas en un boletín gratuito de anuncios comerciales. July comenzó a leer obsesivamente este apartado de avisos —que apareció en un comienzo como

---

<sup>5</sup> “*Te elige*” [Traducción propia].

distractor mientras escribía (o intentaba escribir) el guión para su segunda película el año 2009—preguntándose quiénes serían los sujetos que están detrás, por ejemplo, de “Large leather jacket \$10”<sup>6</sup>. De esta forma, la artista se contacta con trece de estos sujetos escogidos al azar, se junta con cada una de ellos y, siempre acompañada por la fotógrafa Brigitte Sire, recoge conmovedores testimonios de sacrificios, sueños y frustraciones que, además de ser relatados emotivamente en el libro, logran transformar de las maneras más inesperadas convicciones, prejuicios y modos de actuar que la propia artista conservaba hasta ese momento. Asimismo, el proyecto *Learning to love you more*<sup>7</sup>, ideado por Harrell Fletcher y Miranda July en 2007 y activo hasta el primero de mayo de 2009, consiste en una página web en donde se ofrecen setenta tareas simples, la mayoría de ellas de orden simbólico o catártico, cuyas propuestas y resultados van siendo publicados por las mismas personas que visitan la página y que deciden participar. De esta forma, acciones como reparar artesanalmente un objeto doméstico roto, darle consejos al “yo” del pasado o escribir una conversación telefónica que desearían haber tenido se convierten en detonadores de instancias reveladoras y reflexivas de diversa índole. Estas acciones, además de revivir emociones en la vida de cada uno de los participantes, vuelven públicos anhelos y aprehensiones que hacen eco en la vida de los lectores, que van urdiendo una red de vínculos entre historias propias y ajenas que comparten elementos en común y que marcan una fisura en la cadena de eventos que traman la vida de un individuo o un grupo de individuos.

Esbozada ya la lógica general de este modo operativo específico de transgresión y manipulación del devenir cotidiano, podemos agregar que éste se desarrolla necesariamente dentro de un terreno de convergencia de dos dimensiones que posibilitan la existencia de un relato. En primer lugar, está la realidad como campo de acción concreto; allí, la intervención efectiva que compromete porciones de la vida de personas de carne y hueso es el principal *modus operandi*. Su significancia, como ya hemos insinuado en apartados anteriores, está en propiciar situaciones específicas de encuentro y desencuentro que cuestionan la inercia de una vida que es impulsada meramente por la casualidad. El segundo nivel, tan importante como el primero, es el encargado de complementar esta función auto-generadora: se trata de la ficción que poseen, de manera inherente, situaciones tales como un relato cuando es contado a un público, una fotografía cuando es manipulada o un conjunto de historias dispares cuando son conectadas arbitrariamente por un narrador. En este punto es que entra en juego la imaginación, ya no sólo como el punto de partida de construcciones autobiográficas específicas, sino como el escenario en el cual estas historias pueden cobrar vida independientemente de su existencia efectiva. En pocas palabras, estas

---

<sup>6</sup> “Chaqueta de cuero talla L a 10 dólares” [Traducción propia].

<sup>7</sup> “Aprendiendo a quererte más” [Traducción propia].

experiencias auto-construidas, que van configurando finalmente un modo específico de hacer, de pensar y de vivir, no necesariamente deben existir o haber existido en la realidad tangible de la actividad diaria para transmitir su intención de dirigir y re-significar acontecimientos, sino que también pueden operar como verídicas en la medida en que se construyen dentro de la imaginación tanto del que vive directamente la acción como del espectador que presencia una obra de este tipo en una sala de arte. En este sentido, la fantasía adquiere un sugerente protagonismo como nueva plataforma en la cual las cosas *existen*.

Con esto en mente, cabe señalar que cuando estas operaciones resultan más efectivas e inquietantes es cuando realidad y ficción se entrelazan hasta perder sus límites individuales. En la hibridación y la consiguiente incertidumbre respecto de dónde termina una y empieza la otra es que emerge la fabricación de vivencias más complejas y ricas en significados, ya que se cruzan los intereses del que actúa con los afectos de quien imagina. Estas mezclas pueden ocurrir en todas las dimensiones del proyecto, desde el desarrollo de la acción misma —como ocurría en *La abuela* (2013) en que la preocupación por el extravío de la mujer de la foto era real para los participantes pero ficticia para el artista— hasta la disposición de la obra exhibida —recurso utilizado, por ejemplo, en *Cómo se hacen los amigos* (2013), donde los acontecimientos, ocurridos realmente, son narrados sin el apoyo de ninguna prueba concreta más que los dos papeles de origami arrugados y sucios (que podrían coincidir perfectamente con dos papeles cualquiera)—.

De esta forma, y para dar paso a la temática a desarrollar en el siguiente capítulo, independientemente de la manera específica en que estos dos mundos —realidad y ficción— confluyan dentro de la lógica de mi trabajo, lo importante es que la noción de relato y el papel que cumple el texto en este sentido como soporte para la proyección imaginativa del espectador son fundamentales a la hora de construir experiencias: la vivencia física, dentro de este marco, no tiene por qué ser más importante que la vivencia evocada o fantaseada.

## La escritura como herramienta constructiva

*“Los ojos que miran lo que escribo,  
¿son los mismos ojos que yo digo que miran lo que escribo?”*

*Georges Perec*

Un texto siendo escrito es una circunstancia única: reúne en un instante la realidad del escritor escribiendo con la ficción del escrito que de ese mismo gesto emana. No hay comunión más perfecta entre la vida vivida y la vida imaginada. Y no importa si el escrito es una novela de ficción, una autobiografía, una lista de supermercado o una carta de amor, siempre es requerida la imaginación para perpetuar en un papel aquello que momentáneamente reside en nuestra cabeza. De esta forma, inevitablemente debemos imaginar un almuerzo de pollo asado con arroz, que se encuentra en estado latente y por tanto ficticio, para poder escribir con decisión “arroz” y “pollo” en la lista de supermercado. Así como también estamos obligados a recordar y reconstruir vivencias pasadas, peligrando una mayor o menor precisión, para poder escribir una autobiografía. En pocas palabras, no existe circunstancia en la cual la escritura esté exenta de un factor, por mínimo que sea, imaginativo.

Yendo un paso más allá, si tomamos los postulados que el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer propone en su libro *Arte y verdad de la palabra* (1998), podríamos afirmar que hay un instante específico dentro de la existencia de una palabra —aquél momento en que ésta *está siendo* leída— en el cual, independientemente de aquello que la palabra esté enunciando, ésta sería *verdadera en sí misma*, es decir, tendría a su disposición la facultad intrínseca de *crear verdad*. De acuerdo a esta propuesta, y otorgándome la libertad para interpretar, la palabra leída gozaría inherentemente de una autenticidad —eso que Gadamer acuña como la facultad “diciente” — según la cual la palabra es “determinada más bien a partir del ser, como la palabra en que *acontece* la verdad” (20). Continuando esta idea, y vinculándola con las nociones de realidad y ficción que mencionábamos más arriba, la palabra “diciente” sería la perfecta condensación de tres acciones consecutivas y cíclicas: primero, la palabra se fecunda ficticiamente dentro de la imaginación del escritor, luego, ésta nace concretamente gracias al gesto físico de transcribirla en un espacio determinado y, finalmente, vive de manera alternada entre la latencia de la lectura ausente y la

instauración de una nueva verdad durante la lectura activa, lectura que a su vez se encarga de completar el ciclo al implicar necesariamente la fusión de la *verdad* de la palabra con la *verdad* que reside en la imaginación del lector. La escritura sería entonces el detonador imaginativo de instantes vitales que hasta ese momento permanecían en estado potencial. Gregorio Kaminsky, filósofo argentino autor del libro *Escrituras interferidas* (2000), lo expresa de modo magistral: “[la escritura] es una forma de la vida misma, es vida que trata *de* la vida, que trata *la* vida, es vida re-tratada” (195).

A partir de esta condición esencialmente mixta de la escritura es que mi producción de obra la utiliza como un elemento estructurador tanto en los procesos de ejecución de la obra como para la interpretación del trabajo exhibido. El aporte que significa la escritura en cada etapa de los proyectos realizados se debe principalmente a cuatro aspectos que ésta posee de forma inherente y que le permiten ser efectiva a la hora de registrar elementos, proponer lecturas y activar asociaciones subjetivas en el lector.

En primer lugar, la escritura es perenne. Esto quiere decir que constituye un método de traducción y archivo de ideas y experiencias a un soporte fijo que se lee, se guarda y se vuelve a leer, lo cual es elocuente respecto al cambio de *status* que mi obra busca aplicar a ciertos eventos o interacciones cotidianas; en la medida en que éstas se anotan, renuncian a su carácter de ordinarias (efímeras) y acceden a la condición de acontecimientos (permanentes).

En segundo lugar, las palabras tienen la particularidad de poseer un contenido explícito muy elástico, lo que quiere decir que la lectura de una palabra abre un mundo infinito de posibilidades imaginativas; al escribir “silla” uno puede imaginarse la silla que quiera, situada donde quiera, sola o acompañada, acompañada por alguien o por más sillas, etc. Esta cualidad enriquece la interpretación de cualquier obra escrita, ya que deja que el lector entre al imaginario del escritor desde el suyo propio y complete subjetivamente los relatos propuestos.

En tercer lugar, la escritura es capaz (desde la lógica literaria principalmente) de otorgarle a los eventos cotidianos cualidades propias de la narración, lo que significa que ésta puede convertir una serie determinada de eventos arbitrarios en una consecución ficticia de sucesos cuyas causas y efectos se encuentran interconectados en sintonía con una trama dramática determinada. Esto obedece a una noción específica del cotidiano en que la “casualidad” es desplazada por la “causalidad”, idea que se relaciona estrechamente con la caracterización de lo cotidiano ofrecida en el primer capítulo y que le entrega a cada acontecimiento una razón de ser, ya sea auténtica o

aparente, colocándolo en medio de un entramado de motivaciones, acciones y secuelas que acercan finalmente el mundo cotidiano al mundo de lo performático o lo cinematográfico.

Por último, el cuarto eje tiene que ver con el placer. Sin duda, existen ciertos textos poseedores de un tono, una energía o una temperatura particular que los distingue de los demás y que propicia en el lector un sentimiento de complicidad y pertenencia mutua con la obra. Vinculada a la naturaleza de escrituras espontáneas, corrientes de consciencia, cuentos y poemas —todas formas escriturales que están presentes en mi obra no sólo como transmisoras de experiencias específicas en el trabajo exhibido, sino además como ejercicios metodológicos que preceden a la ejecución concreta de la *performance*— este tipo de escritura se abre a la libre interpretación y se acerca al carácter polisémico propio de lo artístico hasta entremezclarse con éste por completo. Respecto a esta condición, aparecen dos conceptos claves que orientan el modo en que estos escritos operan frente a un lector que, como veremos más adelante, se constituye simultáneamente como espectador: los conceptos de lo limítrofe y lo inarticulable.

El primer concepto alude a un texto que se sitúa en una posición fronteriza, frente al vacío que se funda entre una cosa y otra. Textos así pueden ser informativos y metafóricos a la vez, o constituirse por palabras sueltas que narran de alguna manera una historia. Estos encuentros y choques entre lógicas disímiles permiten ofrecerle al lector la generación de interferencias y resonancias entre su imaginario propio y el del texto, creando la posibilidad de que la lectura aprehenda la naturaleza “metamorfoseable” de un enunciado que puede referirse a “A” como también a “B” a “C” o a todos juntos. El placer, el cuerpo erótico de un texto estaría, precisamente, en la fisura producida entre un límite y otro.

El segundo concepto, el de lo inarticulable, tiene más que ver con el deleite físico, escasamente describible, que surge a partir de la suma de las condiciones anteriores. El escritor y filósofo francés Roland Barthes lo describe así: “El placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas —pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo” (29). En efecto, se trata de una experiencia visceral que se resiste a cualquier intento por explicarse o traducirse, ya que eso significaría justamente ir en contra de la naturaleza asemántica del placer. Lo que queda finalmente es el intento, más acertado o más errático, por otorgar a las palabras una condición de sensualidad y exquisitez semejante al momento en que recién abrimos un tarro de látex: la nobleza del material.

De esta forma, el placer de un texto abre en mi trabajo nuevas posibilidades respecto a la relación que se establece entre el referente (en este caso la experiencia directa) y su traducción,

además de proponer experiencias nuevas que no necesariamente responden a lo ocurrido en la etapa performática del trabajo sino a una narrativa evocada por la misma escritura. Así, la escritura que acá se sugiere sobrepasa sus propios márgenes y adquiere un carácter híbrido que la distancia de la literatura tradicional y la acerca al espacio simbólico del arte.

Si hablamos de una escritura literaria que cruza y transgrede los límites de la propia literatura, es necesario mencionar al francés Georges Perec como a un referente directo, ya que su trabajo de escritura experimental enmarcado por las directrices del grupo OULIPO (“Taller de Literatura Potencial”, grupo de escritores y matemáticos franceses fundado en 1960 por Raymond Queneau y François Le Lionnais con el objetivo de proponer fórmulas escriturales que propiciasen creaciones innovadoras) abre un abanico inmenso de nuevas posibilidades metodológicas que explotan en todas direcciones la cualidad creadora propia del acto de escribir. De esta forma, Perec investiga diversas experiencias escriturales auto-imponiéndose rigurosas reglas que, lejos de encasillar su quehacer de manera antojadiza, le otorgan la libertad necesaria para crear juegos, mundos y estructuras interactivas dueñas de una riqueza inventiva infinita.

Un ejemplo magistral del uso de esta metodología es su libro *La vida instrucciones de uso* (1978), texto que se inmiscuye de manera obsesiva y extremadamente compleja en los vínculos que podrían llegar a existir entre las vidas de más de ciento noventa personajes que vivieron en una casona parisina entre 1833 y 1975. Incorpora inventarios exhaustivos, complejos ensayos, manuales de decoración, frases humorísticas, extensas descripciones de lugares y centenares de citas a otros autores, por nombrar sólo algunos de los elementos. De este modo, *La vida instrucciones de uso*, y la escritura de Perec en general, se introduce en los recovecos más intrincados de la vida íntima y colectiva de un lector que, además de imaginar, es incitado a aprender sobre el mundo y sobre sí mismo.

De esta forma, el lenguaje escrito se concibe como una herramienta creativa homóloga a las imágenes, ya que sus alcances van mucho más allá de apelar al mutuo entendimiento entre escritor y lector, siendo capaces de albergar y desencadenar emociones inusitadas que muchas veces revelan al lector/espectador particularidades de su propio carácter y lo sumergen en un viaje inédito hacia la memoria y la fantasía.

#### 4.1 El lector/espectador

Debido a esta propiedad fundamental que posee la escritura de actuar como una pantalla en blanco sobre la cual se proyectan los recuerdos, fantasías y vivencias del lector, se vuelve decisivo

dentro del desarrollo de mi obra el empleo del texto escrito como herramienta creativa. ¿En qué sentido y bajo qué condiciones un texto escrito opera como obra de arte? ¿Dónde está el límite entre artes visuales y literatura? Éstas son preguntas que rodean constantemente mi trabajo, pero finalmente las respuestas dependen de la lógica que articula cada obra en particular obedeciendo, en cierto modo, a sus propias reglas del juego.

Como un ejemplo bastante ilustrativo cito mi trabajo *La casa escrita* (2013), el cual corresponde a un libro de 54 páginas que relata, describe, nombra y dibuja diversos eventos ocurridos o imaginados a partir de la búsqueda de una carta perdida dentro de mi habitación. Esencial y técnicamente, se podría decir que el trabajo es literario. Sin embargo, éste también corresponde a la documentación de un acto que, bajo la lógica del propio trabajo y según lo que hemos analizado más arriba, es considerado performático: la acción de buscar. Efectivamente, en la medida en que una acción, por cotidiana o banal que ésta sea, es extraída de su condición originaria y dispuesta como objeto de análisis, eso ya constituye un gesto artístico. Si bien al espectador se le exige la lectura como método primordial para entrar al trabajo, la reflexión o interpretación personal no surge estrictamente de aquello que se está leyendo (del *qué* y del *cómo* está escrito), sino más bien del carácter metafórico o simbólico de la acción primaria que da pie a la escritura y que configura el significado de los relatos reales y ficticios del libro. La opción por la escritura, en éste y en otros casos, tiene que ver con enfatizar la facultad de la obra de existir y circular a la manera de un relato, como un cuento que acoge en sí mismo la realidad del referente y la ficción de su transcripción y que basta simplemente con ser contado para desplegar toda su potencialidad semántica.

Dentro de esta misma lógica es que Francis Alÿs señala en una entrevista realizada el año 2000: “Lo que me interesa es que el trabajo llegue a una sencillez tal que puedas contar la obra, de tal forma que esta quede reducida a una cosa de nada, muy sencilla. Mis obras más logradas son quizá las que se pueden divulgar como historias, sin necesidad de tener acceso a los documentos” (párr. 7). Y concluye afirmando: “[...] el formato es parecido a una narración o a un cuento, algo que te puedes llevar contigo, robar y contarlo y volverlo a contar, como una historia que se puede transmitir. Un buen amigo mío tiene la teoría de que, al final, nuestras anécdotas son lo único que nos sobrevive” (*Ibid.*). Esta postura frente al modo en que puede existir una obra de arte abre las posibilidades hacia formatos que antes se consideraban exclusivos de otros campos del saber, en este caso la literatura o la narrativa. Tino Sehgal, mencionado anteriormente por el carácter dirigido y al mismo tiempo espontáneo de sus trabajos, también es dueño de una actitud bastante radical respecto a la tradicional creencia de que la imagen o el objeto físico son imprescindibles para la

existencia de una obra de arte: la obra de Sehgal se sostiene exclusivamente en la experiencia acontecida durante el período de exhibición y el artista es coherente con esta premisa hasta el punto de prohibir la producción de imágenes, objetos, fotografías, videos y/o catálogos que documenten sus obras performáticas y se conviertan ellas mismas en el formato residual, visible y vendible del trabajo.

Dicho esto, pareciera ser que la única característica que sigue siendo propia e inherente a las artes visuales hoy en día es el vínculo sensible que ésta establece con los diversos estímulos que nos ofrece nuestro entorno, comprendiendo que existe una trama infinita de relaciones (unas más concretas y otras más simbólicas) entre cada pareja de elementos que constituyen el mundo. Todo aquello que entra bajo la lógica de esta operación puede ser considerado como arte visual, independientemente de si su configuración física se basa en imágenes o no. En este sentido, el texto sería otra más de las tantas vías posibles a través de las cuales se puede dar cuenta de una determinada conducta artística que piensa y vive conscientemente fragmentos de la realidad, ya sea natural, urbana, individual, colectiva, cultural, territorial o política.

Para terminar, podemos sostener que el hecho de perpetuar el límite entre arte y literatura (así como el límite entre arte y teatro, entre arte y medios tecnológicos, entre arte y sonido, etc.) ya no tiene cabida en medio de un sinfín de manifestaciones que se valen de recursos de todo tipo para ofrecer al mundo una instancia reflexiva. La literatura es utilizada en este caso para dar con un resultado que no es ni pretende ser literario, al igual que otros hibridismos cuyos formatos resultantes muchas veces son inclasificables. El arte, de esta forma, deja de ser intrínsecamente visual para entregarle al artista la libertad multimedial de aquél que no necesita especializarse en una determinada disciplina sino que se vale de todas ellas, libre de los prejuicios del profesional, para crear un espacio de afección y, por qué no, de aprendizaje.

## Conclusión

Todos los trayectos que realizamos a diario nos pertenecen; cada circunstancia —como los anhelos que la incertidumbre propia de un destino desconocido nos inspira, las decepciones, las improvisaciones forzadas, los movimientos mecánicos, los encuentros inesperados y el forjamiento de nuevas relaciones— es parte de una circulación incesante que constituye finalmente el itinerario de *nuestras* vidas. Siempre hay un acontecimiento en curso que podemos percibir o sobre el cual podemos actuar, aunque sintamos que no está ocurriendo *nada*. Mi trabajo se sitúa entonces en este terreno de incesante basculación entre lo banal y lo significativo, planteando la necesidad de que el cotidiano se experimente como un espacio abierto a la invención y dispuesto a activar los sentidos atrofiados por el hábito y la rutina.

Homologando los lineamientos de mi obra al quehacer artístico en general, podemos decir que el arte es tanto una fracción fabricada del mundo como el mundo mismo; busca un resultado específico trabajando con elementos que le son ajenos y al mismo tiempo abarca todo rincón de la Tierra como propio. Lo esencial, a fin de cuentas, es que su tarea radica en proponer distintos modos de vivir y pensar nuestra existencia, reflexión que logra establecer un vínculo con el otro en la medida en que remece ideas o sensaciones que le pertenecen a éste inherentemente, es decir, que forman parte de su existencia diaria, habitual. De alguna manera, la vida cotidiana está siempre implicada en el arte ya que, inevitablemente, es desde este universo de lo común que se abre en el espectador cualquier lectura interpretativa de una obra. Lo interesante es que muchas veces eso que ocurre en el imaginario del espectador una vez que es trastocado por la sensibilidad artística, se vuelve mucho más rico que la obra en sí misma, trasluciéndose el hecho de que la vida de un sujeto, íntima y pública a la vez, ofrece creencias y misterios interconectados que superan muchas veces a cualquier intento por traducirlos. De esta forma, en la medida en que el cotidiano es concebido y valorado como un fenómeno autónomo, la necesidad de transcribirlo a otros medios pierde parte de su sentido, ya que la máxima elocuencia y espesura simbólica reside en la cotidianeidad misma, haciéndose fundamental simplemente el acto de apuntar un centro de atención específico e incidir, ya sea mínima o radicalmente, dentro de su propia lógica operativa.

Finalmente, el gesto de cruzar los límites de la visualidad tradicional y poner el foco en aquello que sucede cuando experimentamos activamente el acontecer diario, no hace más que subrayar la idea de que el arte se encuentra mucho más en la vida misma que dentro de una sala. Probablemente, si extrapolamos la disposición activa y reflexiva que adoptamos en una galería de arte hacia la vida cotidiana, consigamos establecer un sinfín de relaciones nuevas y experimentemos revelaciones impensadas que logren transformar nuestra rutina en un campo artístico que jamás estará lo suficientemente explorado.

## Bibliografía

Alÿs, Francis. "Entrevista a Francis Alÿs, un paseante". David G. Torres. *Art Press*. Dic. 2000. Web. <<http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article174>>

Ardenne, Paul. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2002.

Barthes, Roland. *El placer del texto*. Madrid: Siglo veintiuno editores, 1974.

Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008.

Borges, Jorge Luis. "Funes el Memorioso". Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Argentina: Contemporánea, 1944. 131-135

Certeau, Michel De. *La invención del cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1979.

Cortázar, Julio. "Pérdida y recuperación del pelo". Cortázar, Julio. *Historias de cronopios y famas*. Buenos Aires: Alfaguara, 1962. 20-21.

Debord, Guy. *Internacional Situacionista vol. I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris, 1999.

Dewey, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008.

Dobarro, Ángel Nogueira. "Georges Perec. La escritura-lectura, construcción imaginaria de una nueva realidad. El texto como devenir representacional y experimento vital de la configuración de un mundo". *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura* (1992): 2-15.

Ernout-Meillet. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*. París: Klincksieck, 1951.

Flores, Ximena. "Más allá de la nada: Tino Sehgal en la Tate Modern". *Revista Código*. 2012. Web. 17 nov. 2013 <<http://www.revistacodigo.com/mas-alla-de-la-nada-tino-sehgal-en-la-tate-modern/>>

Gadamer, Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra*. Madrid: Paidós, 1998.

Giannini, Humberto. *La reflexión cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago: Editorial Universitaria, 1987.

Glueck, Grace. "Art in review: Sophie Calle, double game". *The New York Times*. 9 mar. 2001. Web. 12 nov. 2013. < <http://www.nytimes.com/2001/03/09/arts/art-in-review-sophie-calle-double-game.html>>

Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1959.

July, Miranda. "Learning to love you more". *Learning to love you more*. 1 mayo 2009. Web. 7 oct. 2013. <<http://www.learningtoloveyoumore.com/>>

— — —. *You obviously know what I'm talking about*. 23 ago. 2013. Web. 5 sept. 2013. <<http://mirandajuly.com/>>

Kaminsky, Gregorio. *Escrituras interferidas: singularidad, resonancias, propagación*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2000.

Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Los Ángeles: University of California Press, Ltd., 1993.

— — —. *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora Ediciones, 2007.

Leal, José García. *Arte y experiencia*. Granada: Comares, 1995.

Manen, Marti. "Tino Sehgal. El objetivo de la obra. El objeto de la obra". *A-desk. Crítica y arte contemporáneo*. Web. 17 nov. 2013 <<http://www.a-desk.org/26/sehgal.php>>

Ortega y Gasset, José. "Ensayo de estética a manera de prólogo". Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

Perec, Georges. *La vida instrucciones de uso*. (1978) Barcelona: Anagrama, 1988.

*Extremely loud and incredibly close*. Dir. Stephen Daldry. Int. Thomas Horn. Miramax, 2011. Fílmico.