

**NO SE ROBAN LOS PENSAMIENTOS DE LOS OTROS,
PERO A VECES SE LOS ENCUENTRA¹**

Aquí estamos y, como siempre, sin pronombre adecuado para decir el tipo de “nosotros” que realmente somos. Un “nosotros” que, independientemente de los deseos y modos de desear individuales, incluye todos “nosotros”. No solamente yo, tú y todos los otros, sino todo. Todo lo que hay. Nosotros todo. [...] Aquí estamos. Finalmente. Después de todo lo que ocurrió y continúa ocurriendo y continuará ocurriendo.
Eleonora Batista Fabião²

Voy a trazar una línea como una de las maneras posibles de reconocer lo que surge como repetición compartida, como intención que veo aparecer fuertemente en la escena local: la necesidad de generar obras que nos hagan pasar tiempo juntos. Se trata de obras que proponen nuevas maneras de entender y preguntarse por el estar/ser con otros.

Si definir una época (¿cuántos años hacen una época, cuántos acontecimientos, generaciones, paradigmas?, ¿cuántas causas y revueltas?) puede ser una tarea infructuosa, quizás pueda rastrearse a partir de las maneras performativas que surgen para vivir y pensar un momento. Una época que puede ser un año, 2019, en el lugar en el que vivo, Buenos Aires –con todas las reverberaciones que ese espacio atrae y a las que es atraído–, y un terreno, el de las artes performativas, entendidas como actos que ponen en juego experiencias compartidas entre artistas, espectadores y la obra misma en un espacio-tiempo preciso y común. Me interesa pensar la producción a partir de un momento histórico y en un plano local; pensar que los artistas y los espectadores comparten, al momento de experimentar una obra, un contexto fuerte que atraviesa esa experiencia, que incluye al mundo, pero sobre todo incluye ese afuera del que se viene cuando se entra a un museo, a una galería, a un teatro o a cualquier espacio al que se entre –o del que se salga– para ver una obra. Son los ruidos de los colectivos, la lengua, las formas deformadas, forzadas o fluidas del inclusivo, la intensidad de la calle, los titulares de los diarios de ese día, la inflación, el cambio de gobierno, los sucesos de los países vecinos, la música, los trayectos que cambian por las obras públicas y la gentrificación, los lugares de moda, lo saturado de los discursos y su reverso: los discursos nuevos, las zapatillas blancas como recién limpiadas con Cif, el Instagram, los libros del momento, las referencias que hay que tener, el feminismo, lo políticamente correcto y lo incorrecto que cambia a cada minuto, el cinismo rancio, la ironía vieja, las contradicciones y dilemas, lo que queda excluido, lo que no se escucha y lo que sí, lo que empieza a necesitar un cambio de mirada, lo que empieza a necesitar ser nombrado, lo difícil de nombrar, lo imperante, etcétera.

Este texto, por mi hacer, aborda la producción performativa, pero veo a la reunión como una necesidad de las artes en general. La “activación” de muestras, la creación de espacios donde pasar tiempo y donde hacer que ocurran intercambios, como en las muestras de Ad Minoliti en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires³ o de Denise Groesman en Moria⁴. Para eso, las obras son “espacios” donde se lee, se escucha, donde se llevan los cuerpos a reposar, a estimularse, a ser otrxs. Minoliti hizo que dentro de su muestra funcionara la *Escuela Feminista de Pintura*,

para la que llamó a artistas y teóricxs a dar clases abiertas en las que pensar los géneros más emblemáticos de la pintura desde una mirada crítica. Era una “escuela” donde lo incisivo y provocador del pensamiento se unía a la blandura de las formas presentes en la muestra; como si reposados y cuidados, los cuerpos pensarán y sintieran con más claridad y empatía. Groesman creó obras con elementos usados, reciclados para dar vida a instalaciones que invitan a quedarse dentro de ellas, a hacerlas mover, sonar, y en ese acto, crear rito y posibilidad de cobijo. Ahí adentro, en esos cuartos del pasado y del futuro y, por ende, del presente, organizó lecturas y citas, como si las obras fueran fuego alrededor del que reunirse.

Ambas muestras se separan de lo utópico para producir una invitación real: podríamos vivir así, probémoslo. La imaginación ya no como fantasía sino como manera poderosa de crear narrativas distintas en las que vivir y desde las que pensar. Y en este sentido, lo performativo se vuelve central. Porque tiene una manera de entender los cuerpos como productores de actos y afectos, de conocimiento y experiencia en un “ahora” compartido. Son nuestros cuerpos los que acá y ahora viven y piensan y generan experiencia con lo que nos rodea y lo que nos podría rodear. Al ligar unas obras a un tiempo o a una época, no se trata solamente de reconocer tendencias estéticas, sino de leer en estas comunidades de obras ese tiempo compartido que vivimos y que las piezas nombran y hacen ver.

LA CELEBRACIÓN EXTÁTICA

Varias obras, artistas y espacios se preguntan por la fiesta, por las maneras de reunirse a celebrar y celebrarse. Esta fiesta no está ligada a la idea burguesa de celebración sino que es más cercana al carnaval, a la fiesta-manifiesto como acto de libertad que irrumpe en el tiempo y en el espacio público para declarar que esos cuerpos están vivos y quieren vida. Son los *cuerpos fuera de sí* (“Los cuerpos constantemente viajan fuera de sí, se proyectan sobre otros –sean humanos, animales, orgánicos e inorgánicos–, y a la par acogen continuamente otros que se cuelan dentro, a veces de forma voluntaria, otras sin querer. Los cuerpos viajan fuera de sí para probar ser otros, para encarnar otras experiencias, para huir de sí mismos, o para ampliar su potencia...⁵”), contracara del control, del orden y del Estado normativo.

Los cuerpos de las performances de Silvio Lang están expuestos, extáticos, eufóricos y deseantes. En el último año, Lang hizo varias intervenciones en el espacio público con la @comparsadrag: durante el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) de Teatro y los actos conmemorativos del 24 de marzo⁶ (“No estamos hechas para estar mansas. Estamos vivas, tejiendo cosas, no seremos esclavas de sus impuestos al movimiento. Somos una parranda marchando”); en la marcha del orgullo LGBTTIQ trans villera y plurinacional, en el corazón de la Villa 31; la performance *Fuerzas silvestres* en Munar; o la ORGIE (Organización Grupal de Investigaciones Escénicas) que dirige y junto con la que montó *Pasadas de sexo y revolución*, un “show de la imaginación político-sexual de los activismos y una fiesta con el público”. Todas estas pruebas-obras surgen de prácticas que Lang experimenta

1. VIVANCO, Elsie, *Dos libros*, Mansalva, Buenos Aires, 2016.

2. “Lámame texto, solamente texto”, ensayo que acompañó *Movimiento Ho*, una acción concebida por la artista y realizada por muchos en noviembre de 2016 en Río de Janeiro.

3. *Museo Peluche*, curaduría de Carla Barbero y Marcos Krämer, del 31 de octubre de 2018 al 1 de marzo de 2019.

4. *La lechuza entró por el ventanal de la catedral*, curaduría de Marcelo Galindo, del 9 al 30 de noviembre de 2019.

5. PÉREZ ROYO, Victoria, “Cuerpos fuera de sí: fabricaciones de un cuerpo común en la escena contemporánea”, *Karpa Journal*. (<http://www.calstatela.edu/al/karpa/cuerpos-fuera-de-s%C3%AD-victoria-p%C3%A9rez-royo>)

6. “Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia”, feriado nacional en la Argentina, desde 2003, “en conmemoración de quienes resultaron víctimas del proceso iniciado en esa fecha del año 1976” (ley 25.633, art. 1°) en que tuvo lugar el golpe de Estado mediante el cual accedió al poder la última dictadura (24 de marzo de 1976 - 10 de diciembre de 1983). [N. de la R.]

7. Silvio Lang, del texto/panfleto que acompañó la acción realizada ese día, *Hay terror ahora*.

con distintos colectivos. No se trata de un director que guía a un grupo de intérpretes sino de un grupo de personas que pasan tiempo juntas investigando y desarrollando un pensamiento colectivo. Esta clave del trabajo de Lang lo convierte en un agitador de experiencias en las cuales expandir las posibilidades de encuentro. Sus fiestas de cuerpos no binarios, celebratorias de la diversidad, son un corolario de un tiempo compartido de pensamiento, de lectura y autoprovocación. “Abrazar lo otro implica una descentración del propio ego, un abrirse a lo nuevo y a lo inesperado. Si queremos abrirnos a una poética de las imágenes y a una ética de las prácticas de verdad nuevas, hay que suspender primero los mecanismos de defensa ante la alteridad”. Siguiendo esta idea de Richard Kearney⁸, la práctica es aquello que habilita esa descentración, ese movimiento a lo desconocido y lo por venir. Gracias a este pacto consistente con la práctica, sus obras producen una cualidad entre los cuerpos que son la obra en sí, una manera de estar compleja que no es arrebato sino reflexión sobre la época y lo que cree que hay que mover y decir. En sus palabras, se trata de una práctica de descolonización interior y una reinención de las formas de vida, “porque la disputa social es hoy por las formas de vida”⁹. Son, entonces, las obras mismas las que ponen a circular entre espectadores y participantes una energía física y conceptual –un estar-acá, somos-acá–, que ocupa el espacio y se vuelve experiencia colectiva.

En la última Bienal de la Performance (BP.19), Osías Yanov también tomó la calle. Frente a donde antes estaba Ave Porco, el boliche-teatro-corsómetro creado por Sergio De Loof, ahora supermercado Día –cadena que hace poco fue denunciada por no tener sillas para que sus empleados pudieran sentarse al menos un momento durante la jornada laboral–. Ave Porco cerró a fines de 1999, fin de época total. Yanov juntó a performers y espectadores delante de la cortina cerrada del supermercado de comida de plástico y armó una fiesta. Una fiesta que no evocó fantasmas del pasado sino que se preguntó por lo que hoy podría ser un under porteño, contracultural y hedonista, aun con cerveza marca Día.

¿Qué es “under”? ¿Cómo resignificar hoy la provocación de las formas, el margen, la defensa de formas de vida no gentrificadas? ¿De qué manera una obra genera un espacio para ejercitar esto? ¿Qué rol poético y político nos toca para defender y dar vida a ese “under” que el mundo pierde? Estas son performances que proponen experiencias contra esa pérdida. Y no es melancolía, ni utopía, ni euforia joven, ni banalidad sino una respuesta a una crisis que tomó también al arte.

Yanov activó una fiesta espontánea en la calle en el mismo momento en que puso a sonar *Gypsy Woman*; los parlantes se sostenían en andas, había disfraces (uso *disfraces* y no vestuario, que tiene una connotación de profesionalismo) que traían otras formas de cuerpos,

8. KEARNEY, Richard, *Strangers, Gods and Monsters. Interpreting Otherness*, Taylor & Francis, 2002.

9. LANG, Silvio, “Manifiesto de la práctica escénica”, en HANG, Bárbara –MUÑOZ, Agustina (comps.), *El tiempo es lo único que tenemos*, Caja Negra, Buenos Aires, 2019.

AD MINOLITI, #9 de la serie / from the series “Ciclopes”, 2019, acrílico sobre tela / acrylic on canvas, 100 x 100 cm. Ph: Pablo Mehana [Ver / See p. 145]



los espectadores bailaban como si hubieran estado esperando ese momento durante todo el día; algo se liberaba y era contagioso, un quiebre en el tránsito de lo esperable. Los que antes eran respetuosos espectadores, ahora saltaban y se festejaban ante la invitación a una transformación posible, de un rol a otro. La obra produjo un cambio en la manera de percibir el espacio público y sus posibilidades de ser vivido y transitado. Delante de la persiana cerrada del Día, símbolo del capitalismo tardío, ya sin ángel, sin luces, pero todavía vivo.

Perfuch, el ciclo de performances de la galería UV tuvo su primera edición en 2016; y es un claro ejemplo de un proyecto de fiesta en tiempos de crisis. *Perfuch* es, sobre todo, un lugar de encuentro, donde los artistas prueban cosas y donde se hace sin dinero. Todo sucede a la vez, la gente habla y toma cerveza en la vereda de verano y cada tanto pasa algo: hay que subir a alguna de las habitaciones, entrando como se puede, o miras desde la ventana, asomándose, esquivando cabezas, escuchando el eco de algo que pasa en otro lado. No es tanto ese el asunto del evento –ver obras–, que casi se convierte en excusa; o quizás, sí. Quizás justamente porque todas esas performances suceden es que se arma la fiesta. La sensación de posibilidad de cualquier cosa, de nuevo la idea de irrupción, de lo suelto como resistencia a lo controlado y previsible. Nadie exige; si no hay música, se sube el parlante de un auto en la vereda. *Perfuch* en sí mismo es la obra y su concepto: el no rédito que propone, ya que ninguna obra se venderá o no es, en principio, lo que mueve al evento. En ese sentido, hay un logro importante en un momento en el que todo es para vender, venderse y mostrarse; la invitación que hace *Perfuch* a un hacer desprendido de la especulación puede producir una manera distinta de ser espectador, de mirar, recibir y apreciar lo que allí se produce y sucede. Así también genera una manera distinta por parte del artista de pensar y abordar lo que ahí se quiera probar. Muchas veces, los contextos de “experimentación” no llegan a ser tales por cierta presión del mercado que está siempre presente; por eso creo que lugares como *Perfuch*, que a veces son criticados justamente por esa liviandad o “falta de profesionalismo”, pueden ser ocasiones para que los artistas encuentren otras maneras de templar su obra, de tratar sus asuntos a partir de otras formas y tiempos (y tal vez derivar en un proceso que no tenga que ver necesariamente con lo que mostraron en *Perfuch* pero cuyos impulsos surgieron de ahí). Creo que los lugares intermedios de creación y exposición son necesarios para que no todo tenga que ser producto final. Y conseguir que existan espacios así no es tan fácil por la velocidad con la que todo se vuelve objeto monetizable, listo para ser atravesado por conceptos definitivos y escrutinio crítico.

Se podría pensar que todas estas son manifestaciones de una crisis. Pero es también la necesidad de que el arte sea fiesta ritual, de cuerpos encontrados en movimiento, convertidos en otros y otras, disfrazados para cambiarse la cara –signo máximo de identidad y estabilidad–. Hay algo pasando ahí y me entusiasma pensar en lo que pueda transformarse esa energía liberada de los cuerpos que produce nuevas formas en esta década por venir.

LA REUNIÓN ÍNTIMA

Pero hay otro lado, quizás un reverso de la misma intención de reunión y creación de formas de estar y pensarnos: el tiempo para observar oblicuamente lo que (nos) sucede en la relación con los otros y con lo otro. Son

obras que construyen la posibilidad de experimentar con el tiempo; tiempo preciado para relacionarnos de maneras menos obvias y automáticas. Son, quizás, más escasas dentro de la escena local, y al destacarlas en este texto pretendo también expresar un deseo de que aumente su producción. Hacen falta esas dos cualidades, el tiempo de lo mínimo y el tiempo de la fiesta; sin alguno de los dos, el cuerpo de la experiencia queda trunco. Y el desborde pierde esa potencia sutil que también le pertenece, como ese silencio que llega después de la tormenta. En una ciudad desbordada y también controlada, tomar la calle es tan importante como concentrar la mirada y la atención; tan importante como entrenar la percepción del detalle, de lo que solamente llega a verse, sentirse y pensarse al detener o lentificar el ritmo usual de los intercambios (entre los cuerpos, entre el cuerpo y su afuera). Y aquí cito una performance de la artista croata Jasna Jasna Žmak: “Voy a romper este mal hábito de preocuparse por el tiempo y voy a pretender que tenemos todo el tiempo del mundo. Voy a quedarme en silencio y voy a pedirte que hagas lo mismo. Podés hacer lo que quieras con ese silencio que la performance te da. Te invito a que seas el dramaturgo de este silencio que vamos a crear”¹⁰. El texto sigue y va guiando. Hay algo importante en esta última frase, en la invitación a diseñar ese silencio compartido, a volverlo un material. Un silencio que ya no es tal, al haber sido propuesto como un espacio donde permanecer creativamente. Se trata de crear condiciones para que la experiencia pueda suceder, para acceder a algo que antes no estaba visible.

La performance *Consumación* de Bárbara Hang y Ana Laura Lozza consiste en un círculo de personas sentadas alrededor de una mesa con un recipiente con agua y un pan de jabón. Al comienzo, Bárbara cuenta lo que va a suceder: va a lavarse las manos con ese jabón hasta que otra persona venga a remplazarla en la tarea, y así hasta que el jabón se termine. Eso será todo. Bárbara comienza así un ritual de expiación, de intimidad, de tantas cosas. En cada lugar donde la performance se hizo, ese comienzo está siempre cargado de expectativa y cierta ansiedad, porque ya se anunció lo único que va a suceder y porque hay una responsabilidad en el grupo: si nadie pasa, Bárbara seguirá haciéndolo hasta el final y los espectadores, aun en la supuesta pasividad, estarán comunicando mucho. Cuando alguien decide pararse, la atención pasa a ese cuerpo, a su forma de agarrar el jabón, de lavarse, de estar ahí frente a todos: la manera de asumir un rol en ese grupo momentáneo que “hace” que la performance suceda. Una comunidad en pequeña escala abocada a una tarea concreta en la cual se ven muchas más cosas de las que uno espera en un principio. Algo se abre en la mirada y también en la cualidad de las relaciones que se despliegan a un nivel personal, social, económico y político. “Esta performance propone un espacio íntimo para redescubrir el tiempo de la transformación de la materia y la transformación del tiempo en un espacio multidireccional. ¿Qué otras formas invisibles tenemos de estar juntas?”, dicen las artistas. ¿En qué se transforma ese círculo de personas? ¿Qué ocurre con la consumición de ese jabón a la vista de todos? Con esa materia que se utiliza y desgasta, con esa tarea regulada por todos los participantes y que marca un tiempo productivo y también simbólico. Ese jabón que se gasta mientras el tiempo se consume y las personas hacen: una manera de evidenciar nuestra presencia histórica en el mundo y nuestra responsabilidad en el tiempo compartido.

¹⁰ Žmak, Jasna Jasna, “Dramaturgy, what a queer thing to do!”, en GEORGELOU, Konstantina - PROTOPAPA, Efrosini - THEODORIDOU, Danae (eds.), *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*, Valiz, Amsterdam, 2016.

212

213

Las performances de Cecilia Szalkowicz *Este melón es una rosa* y *Cosmos* (Premio Braque 2019)¹¹ crean refugios en medio del tumulto; construyen en salas a oscuras una narración a través de objetos cotidianos que se vuelven reliquias mundanas. A partir de la luz que hace ver o la oscuridad que oculta, propone un tiempo de atención singular produciendo una reconfiguración de nuestra mirada y nuestra sensibilidad hacia lo que nos rodea. Es como si Szalkowicz creara obras como estrategias para sentir distinto lo que está cerca. Objetos que se llenan de nuevos sentidos, sonidos que se perciben de otra manera, momentos mínimos y a la vez cargados de existencia humana y no-humana (precisamente es sobre esa convivencia, un *cosmos* que se abre paso en lo cotidiano). El humo saliendo de una taza pasa a ser algo significativo y precioso, una canción se escucha como si se hubiera estado sin escuchar música por años. Pienso en la cualidad sensible que obras como estas generan, la capacidad de modificar la relación que el espectador generará con lo que lo rodea al salir a la calle nuevamente: a su época, llena de todos esos objetos y sonidos y colores con los que trabaja Szalkowicz. Una reunión con el paisaje y con la materia. Los espectadores se sumergen en esa narración de objetos y fenómenos y, aunque los cuerpos humanos están en ausencia, se refiere a ellos todo el tiempo, porque son los que habitan los espacios y se dejan habitar por ellos. En *We to be*, la artista noruega Mette Edvardsen dice: “Nada va a pasar y nada va a ser lo mismo que antes / No hay nada para ver, y vos lo vas a ver”. Esa “nada” para ver es lo vincular, lo invisible que une un objeto con un sonido, con una persona, con una vida: todo ese *cosmos* co-existiendo, con su valor, su presencia y su interrelación. Como los instrumentos-obras de Andrés Aizicovich que evidencian el “soplo”, la continua circulación de aire entre personas, aire que es vital y que lleva consigo información y afectos. Obras que evidencian el continuo intercambio que es la vida y la idea de creación como actividad siempre colectiva, que toma algo de afuera para devolverlo convertido en otra cosa. Como en la performance de la artista neozelandesa Kate McIntosh, *Worktable*, donde un espectador a la vez tiene a mano herramientas para romper todo tipo de objetos cotidianos, como tazas, paraguas, diarios y relojes. Luego, se entra a otro cuarto donde hay herramientas para reparar lo roto o, más bien, para crear objetos nuevos que luego serán exhibidos en otra habitación: objetos sobrevivientes, remendados y reparados con lo que hay a mano, bandas elásticas, hilos, pegamentos. Objetos-engendro que se alejan de su utilidad para adquirir una nueva, o no tener ninguna, objetos atravesados por la energía y el tiempo. Objetos que se apropian de otros objetos, de memorias y fantasías y que crean un paisaje del uso y del desgaste, de la destrucción y la construcción de la vida misma y sus trazos, sus restos y sus marcas. La posibilidad permanente de deconstrucción, reparación y transformación.

Estas obras llaman a una reconfiguración no solo de la vista, sino de los sentidos todos. Pensar otras formas de tiempo es indispensable para pensar nuevas maneras de relación y participación. Es entonces cuando el encuentro se vuelve crucial, y cuando las maneras de producir tiempo compartido son relevantes y urgentes. Y donde también, la producción de obras que no ceden a los tiempos estandarizados ni de los medios ni del vernissage, imponen una resistencia que –creo– es valioso atravesar. La experiencia que proponen ciertas performances que tienen “la capacidad de sacarnos del pensamiento y la

experiencia habitual y sedimentada. Que es un testeo de los límites del cuerpo-mente de los espectadores y de las ideas, en el que las paradojas se vuelven aparentes y las certezas pueden deshilacharse. Un encuentro en el que las personas y las cosas caen y fallan y, consecuentemente se transforman, dejando atrás el estado en el que se encontraban y entrando en otros estados todavía desconocidos”¹². Poner el cuerpo en el tiempo es exponerlo a otras maneras de interacción que atraviesen la ansiedad, la expectativa, la moda y el impacto efectivo.

Por último, quiero mencionar un acto performativo llevado a cabo por Rosario Zorraquín, Fernanda Laguna y Santiago Villanueva: la galería *2019*, con la que se propusieron hacer una muestra por mes y cerrarla cuando terminara el año. Esa galería ya no existe, como tampoco *2019*. No existe materialmente, pero sí de manera intangible. Un esfuerzo concentrado en doce meses, una existencia efímera de algo que tiene valor por eso mismo, por su no ambición de continuidad, por su despliegue en concordancia con los meses del año y, por ende, también con su final. Y ese gesto, el de no poseer, el de hacer algo para que sea experiencia y no propiedad, es algo vital. Contrario al capital y a su especulación. La performance empieza, termina y no deja rastro material. Un arte radicalmente efímero como este tiene la posibilidad de ayudarnos a pensar las experiencias que queremos preservar y de qué manera queremos hacerlo. Porque encontrarse con los pensamientos y recuerdos de los otros es una práctica, de escucha, de apertura y no posesión. Un deseo de circulación y transformación que solo puede darse en lo que está siempre en movimiento, expuesto y abierto.

¹¹ *Este melón es una rosa*, dentro del ciclo de performances “En el nombre del nombre”, curado por Mariana Obersztern en el CCK, del 14 de marzo al 6 de abril de 2018; *Cosmos*, MUNTREF y Embajada de Francia del 9 de marzo de 2019 al 2 de febrero de 2020.

¹² ETCHELLS, Tim - HEATHFIELD, Adrian, “Lo que escapa”, en *El tiempo...*, cit.

THE THOUGHTS OF OTHERS AREN'T STOLEN,
BUT THEY ARE SOMETIMES FOUND¹

Here we are and, as usual, without the right pronoun to say what type of "us" we really are. An "us" that, heedless of individual desires and ways of desiring, includes "us" all. Not just you, me, and everybody else, but everything. Everything there is. All of us. [...] Here we are. At last. After everything that's happened and keeps on happening and will keep on happening.

Elconora Batista Fabião²

I'm going to draw a line as a possible way of recognizing what emerges as shared repetition, as an intention that I see making a powerful appearance on the local scene: the need to produce works that make us spend time together. These are works that set out new ways of understanding and asking ourselves about being with others.

If defining a period can be a fruitless task (how many years make a period? how many events, generations, paradigms? how many causes and revolts?), maybe it can be drawn through the performative ways that emerge to experience and conceive a moment. A period that can be a year, 2019, in the place I live, Buenos Aires—with all the reverberations such a space attracts and is attracted to—and a field, the performative arts as actions that bring into play shared experiences by artists, spectators, and the work itself in a precise, common spacetime. I like to think about the production through the historical moment and at the local level; to think that, at the time of experiencing a work, artists and spectators share a powerful context which undergoes that experience, which includes the world, but above all, which includes that outside we come from when we walk into a museum, a gallery, a theater, or any space we enter – or leave – to see a work. It's the noises of buses, speech, the deformed, forced, or fluid forms of inclusive language,³ the intensity of the street, the headlines of the day's papers, the inflation, the change of government, the events in neighboring countries, the music, the journeys changed by roadworks and gentrification, the fashionable places, the saturation of the discourses and its flipside: the new discourses, the white sneakers as if freshly whitened with Soft Scrub, Instagram, the books of the moment, the must-have benchmarks, the feminism, the politically correct and incorrect, which changes by the minute, the rancid cynicism, the old irony, the contradictions and dilemmas, what's excluded, what isn't heard and what is, what begins to need a different gaze, what begins to need to be named, the hard to name, what prevails, and so on.

This text, because of my métier, deals with performative production, but I see the gathering as a necessity of the arts in general. The "activation" of exhibitions, the creation of spaces to spend time and make exchanges happen in, as in the shows of Ad Minoliti at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires⁴ or Denise Groesman at Moria.⁵ To that end, works are "spaces" in which we read, listen, in which bodies are taken to rest, be stimulated, be other. Minoliti made their *Feminist School of Painting* operate within their show, calling on artists and theorists to give open classes to think critically about the most iconic genres of painting. It was a "school" where the incisive and the thought-provoking was joined to the softness of the forms in the show; as if, when rested and cared for, bodies think and feel more clearly and

empathetically. Groesman created works from secondhand elements, recycled to breathe life into installations that invite us to stay inside them, make them move, make noise, and in that act, to create rites and the possibility of shelter. There inside, in those rooms of past and future, and therefore present, she organized readings and rendezvous, as if the works were a fire to gather around.

Both shows detach themselves from the utopian to produce a genuine invitation: we could live like this, let's give it a try. Imagination no longer as fantasy but as a powerful way of creating different narratives to live in and think through. And here the performative becomes central. Because it has a way of understanding bodies as producers of actions and affects, of knowledge and experience in a shared "now." It is our bodies that live and think here and now, and generate experience with what's around us and what could be around us. Tying some works to a time or a period not only involves recognizing esthetic tendencies, but reading in these communities of works that shared time that we live and that the pieces name and make visible.

ECSTATIC CELEBRATION

Several works, artists, and spaces ask themselves about the party, about ways of gathering to celebrate and be celebrated. This party is not bound up with the bourgeois idea of celebration but is closer to carnival, to the party-manifesto as an act of freedom that breaks forth into time and the public space to declare that these bodies are alive and want life. They are *cuerpos fuera de sí* [bodies outside of themselves] ("Bodies regularly travel outside of themselves, project themselves onto others—be they human, animal, organic, or inorganic—while, at the same time, constantly welcoming others that leak inside, sometimes voluntarily, sometimes unwittingly. Bodies travel outside of themselves to try out being other, to embody other experiences, to flee themselves, or to expand their power"),⁶ the flipside of control, order and the normative state.

The bodies of Silvio Lang's performances are exposed, ecstatic, euphoric, and desiring. In the last year, Lang has made several interventions in the public space with @comparsadrag: during the Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) for theater and the commemorative events of March 24⁷ ("We are not made to be tame. We are alive, weaving things, we will not be slaves to their taxes on movement. We are a pageant on the march");⁸ on the LGBTTIQ trans shanty and plurinational pride march in the heart of the Villa 31 shantytown; at the *Fuerzas silvestres* [Wild Forces] performance at Munar; or at ORGIE (Organización Grupal de Investigaciones Escénicas [Research Group Organization Performing Arts]), which he directs, and in conjunction with *Pasadas de sexo y revolución* [Had It with Sex and Revolution], a "show of the politico-sexual imagination of activism and a party with the public." All these tests/works arise out of Lang's practices with different groups. He isn't a director who leads a group of performers, but a group of people who spend time together researching and developing collective thinking. This key to Lang's work makes him an agitator of experiences into which to expand the possibilities for encounter. His non-binary body parties celebrating diversity are a corollary of a shared time of

1. VIVANCO, Elsie *Dos libros*, Mansalva, Buenos Aires, 2016.

2. "Llámame texto, solamente texto" [Call Me Text, Only Text], an essay accompanying *Movimiento Ho* [HO MOVEMENT], an action conceived by the artist and performed in Rio De Janeiro by the Rio, November 2016.

3. *Lenguaje inclusive*: literally "inclusive language," a movement in written and spoken language use, particularly among the younger generations, to eradicate a perceived masculine-feminine gender bias in the Spanish language by replacing the traditional masculine = masculine + feminine "-o/-os" endings with "gender-neutral" forms such as "-e/-es" or "-x/-xs" [Translator's note].

4. *Museo Peluche* [Soft Museum], curated by Carla Barbero and Marcos Krámer, October 31, 2018, to March 1, 2019.

5. *La lechuza entró por el ventanal de la catedral* [The Owl Came In Through the Cathedral Window], curated by Marcelo Galindo, November 9 to 30, 2019.

6. PÉREZ ROYO, Victoria, "Cuerpos fuera de sí: fabricaciones de un cuerpo común en la escena contemporánea" [Bodies Outside of Themselves: Fabrications of a Common Body on the Contemporary Scene], California State University, *Karpa Journal*. (<http://www.calstatela.edu/al/karpa/cuerpos-fuera-de-s%C3%AD-victoria-pérez-royo>)

7. Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia" [National Day of Remembrance for Truth and Justice], a national holiday in Argentina since 2003, "in commemoration of those who were victims of the process started on that date in the year 1976" (Act 25,633, art. 1), when the coup d'état took place and the last Argentinian dictatorship took power (March 24, 1976–December 10, 1983) [Editor's note].

thought, reading, and self-provocation. "Embracing the other involves a decentralization of our own ego, an opening up to what is new and unexpected. If we want to open ourselves to a poetics of images and an ethic of the practices of new truths, we have first to suspend our defense mechanisms against otherness." Following this idea of Richard Kearney's,⁹ practice is what enables this decentering, this movement to the unknown and what is to come. Thanks to this pact being consistent with practice, his works produce a quality between bodies that are the work in itself, a complex way of being here that is not paroxysm but reflection on the period and what he believes needs to be moved and said. In his words, it's a practice of inner decolonization and a reinvention of ways of life, "because the social dispute is today about ways of life."⁹ So it's the works themselves that set a conceptual and physical energy—a being-here, a we-are-here—circulating among spectators and participants, an energy that occupies the space and becomes collective experience.

At the last Bienal de la Performance [Performance Biennial] (BP.19), Osías Yanov also occupied the street, opposite where Ave Porco once stood, the nightclub/theater/carnival-procession created by Sergio De Loof, now a Dia supermarket (a chain that was recently reported for not having chairs for its employees to sit down on for at least a moment during working hours). Ave Porco closed at the end of 1999, the absolute end of an era. Yanov assembled performers and spectators outside the plastic food supermarket's closed shutters and threw a party. A party that didn't summon ghosts of the past but questioned what a hedonistic, countercultural Porteño underground might look like today, even drinking Dia's own-brand beer.

What is "underground"? How do we resignify today the provocation of forms, the margin, the defense of non-gentrified ways of life? In what way does a work create a space to practice this? What poetic and political role should we play to defend and give life to the "underground" that the world loses? These performances shore up experiences against such a loss. And it is not melancholy, or utopia, or young euphoria, or banality, but a response to a crisis that has occupied art too.

Yanov activated a spontaneous street party the moment he pressed play on *Gypsy Woman*; the speakers were carried on shoulders, there was fancy dress (I use the word "fancy dress," not "costume," which has overtones of professionalism), which brought other body shapes, the spectators danced as if they'd been waiting for this moment all day; something was released, and it was contagious, a break in the traffic of the expected. Once polite spectators, now jumped up and down, celebrating this invitation to a possible transformation from one role to another. The work wrought a change in the perception of the public space and its possibilities of being experienced and explored. Outside Dia's closed shutters, symbols of late capitalism, now soulless and lightless, but still alive and kicking.

Perfuch, the performance cycle of UV gallery, held its first edition in 2016 and is a clear example of a party project in times of crisis. *Perfuch* is, first and foremost, a meeting place, where artists try things out and do it without money. Everything happens at the same time, people talk and drink beer on the sidewalk in summer, and now and then something happens: you have to go up to one of the rooms, entering as best you can, or look out the window, leaning out dodging heads, listening to the echo of something happening on the other side. This isn't so much the theme of the event—seeing works—which almost becomes an excuse;

then again, maybe it is. Perhaps precisely the party happens because all these performances take place. The feeling that anything is possible, again the idea of bursting in, of the loose as resistance to the controlled and predictable. No one demands anything; if there's no music, someone turns up the volume of a car stereo on the sidewalk. *Perfuch* in itself is the work and its concept: the non-return it proposes, because no works are for sale, or that isn't, in principle, what drives the event. In this sense, *Perfuch*'s invitation to a making detached from speculation is a major achievement. In a time when everything's up for sale, being sold, and being displayed, it can produce a different way of being a spectator, of watching, receiving, and appreciating what is produced and happens there. It also produces in the artist a different way of conceiving and approaching what wants to be tested there. Many times, the contexts of "experimentation" don't become experimental because of an ever present market pressure; that's why I think that places like *Perfuch*, which are sometimes criticized precisely for their lightness or "lack of professionalism," can be opportunities for artists to find other ways of tempering their work, dealing with their issues in other ways and times (and perhaps lead to a process that doesn't necessarily have anything to do with what they showed in *Perfuch*, but whose momentum emerged from it). I believe that intermediate places of creation and exhibition are necessary so that not everything has to be an end product. And making sure that there are spaces like this isn't that easy because of how fast everything becomes a monetizable object, ready to be infused with definitive concepts and critical scrutiny.

These might all be thought to be manifestations of a crisis. But it is also the need for art to be a ritual party, of bodies found in motion, made into others, disguised to change their face—the supreme sign of identity and stability. There's something going on there, and it excites me to think about what the energy released from bodies that produces new ways may become in the decade ahead.

INTIMATE GATHERING

But there is another side, perhaps a flipside of the same intention to gather and create ways of being and thinking ourselves: the time to obliquely observe what happens (to us) in our relationships with others and with the other. These are works that build the possibility of experimenting with time; valued time to relate in less obvious, automatic ways. They are perhaps scarcer on the local scene, and by highlighting them in this text, I also want to express a wish to boost their production. These two qualities are needed: the time of the minimal and party time; without one or the other, the body of the experience is truncated, and the frenzy loses that subtle power that also belongs to it, like the silence after the storm. In a city overwhelmed and also controlled, occupying the street is just as important as focusing our gaze and attention; as training our eye for detail, for what can only be seen, felt, and thought by stopping or slowing the usual rhythm of exchanges (between bodies, between the body and its outside). Here I'd like to quote a performance by the Croatian artist Jasna Jasna Žmak: "I'm going to break this bad habit of worrying about time and pretend we have all the time in the world. I'm going to keep quiet and ask you to do the same. You can do whatever you want with the silence the performance gives you. I invite you to be the playwright of this silence we're going to create."¹⁰ The text goes on, guiding. There's something important in that last sentence, in the invitation to design that shared silence, to make it a material. A silence that is no longer such after

8. Silvio Lang, from the text/pamphlet that accompanied the action performed that day, *Hay terror ahora* [Now There is Terror].

9. KEARNEY, Richard, *Strangers, Gods and Monsters. Interpreting Otherness*, Taylor & Francis, 2002.

being proposed as a space to stay in creatively. It is a matter of creating conditions for the experience to happen, to gain access to something not previously visible.

Bárbara Hang and Ana Laura Lozza's performance *Consumación* [Consummation] consists of a circle of people sitting around a table with a bowl of water and a bar of soap. At the beginning, Bárbara tells us what's going to happen: she'll wash her hands with the bar of soap until someone else replaces her, and so on until the soap's gone. That's all there is to it. Bárbara opens a ritual of atonement, of intimacy, of so many things. Everywhere the performance was held, that opening is always laden with expectation and a hint of anxiety, because the only thing that will happen has already been announced and because there's a responsibility in the group: if no one relieves her, Bárbara will go on doing it until the end and the spectators, even in their alleged passivity, will still be communicating a lot. When someone decides to stand up, the attention shifts to that body, to their way of holding the soap, of washing, of standing there in front of everyone: their way of assuming a role in that momentary group that "makes" the performance happen: a small community devoted to a specific task where many more things are seen than we first expect. Something opens in the gaze and in the quality of relations unfolding on a personal, social, economic, and political level. "This performance proposes an intimate space to rediscover the time of transformation of matter and the transformation of time in a multidirectional space. What other in-visible ways do we have of being together?" say the artists. What does that circle of people become? What is taking place with the consumption of that soap before everyone's eyes? With that material used and used up, with that task regulated by all the participants, marking a productive but also a symbolic time. The soap that's used up as time is consumed and people perform: a way of demonstrating our historical presence in the world and our responsibility in shared time.

The performances of Cecilia Szalkowicz *Este melón es una rosa* [This Melon is a Rose] and *Cosmos* (2019 Braque Prizewinner)¹² create refuges amid turmoil; in dark rooms, they build a narrative through everyday objects that become worldly relics. Through the light that shines or the darkness that hides, she proposes an exceptional attention time to reconfigure our gaze and our sensitivity to what is around us. It is as if Szalkowicz were creating works as strategies to feel different to what is close. Objects that fill with new meanings, sounds that are perceived otherwise, moments that are minimal yet charged with human and non-human existence (it is precisely about a coexistence that opens up the way for a cosmos in the everyday). The steam rising from a cup becomes something meaningful and precious, a song plays as if no one had listened to music for years. I think of the sensitive quality produced by works like these, the ability to alter the relationship the spectator will create with what's around them when they go out into the street again: into their time, filled with all those objects and sounds and colors that Szalkowicz works with. A meeting with landscape and matter. The spectators are immersed in this narrative of objects and phenomena, and, while human bodies are lacking, they are being constantly referred to, because they're the ones inhabiting the spaces and letting themselves be inhabited by them. In *We To Be*, the Norwegian artist Mette Edvardsen says: "Nothing will happen and nothing will be the same as before / There is nothing to see, and you are going to see it." That "nothing to see" is the linking element, the invisible that ties an object to a sound, a person, a life: all that cosmos coexisting, with its value, its

presence, and its interrelation. Like the instrument-works of Andrés Aizicovich, which demonstrate the "breath," the continuous circulation of air between people, air which is vital, and carries information and affections. Works which demonstrate the continuous exchange that is life and the idea of creation as a collective activity that takes something from outside and returns it made into something else. As in the performance by New Zealand artist Kate McIntosh, *Worktable*, in which a spectator also has at hand tools to break all sorts of everyday objects, such as cups, umbrellas, diaries, and watches. Then, you enter another room where there are tools to repair what's broken, or rather to create new objects that are then displayed in a further room: surviving objects, patched and repaired with whatever's at hand—elastic bands, yarns, glues. Freak-objects that are removed from their utility to acquire a new one, or not to have one—objects saturated with energy and time. Objects that appropriate other objects, memories, and fantasies, and that create a landscape of use and wear, of the destruction and construction of life itself, and its traces, remains, and marks. The enduring possibility of deconstruction, repair, and transformation.

These works call for a realignment not just of eyesight, but the other senses. Conceiving other forms of time is essential to conceive new ways of relating and participating. This is when the encounter becomes crucial, and when the ways of producing shared time are relevant and urgent. And when the production of works that don't bow to the standardized times of either the media or the vernissage assert a resistance that, I believe, it is valuable to undergo. The experience proposed by certain performances that are "capable of taking us out of our usual settled thinking and experience. Which is a test of the limits of the mind/body of spectators and ideas, in which paradoxes become apparent and certainties can unravel. An encounter in which people and things fall and fail, and are subsequently transformed, leaving behind the state they found themselves in and entering other states as yet unknown."¹³ To put the body in time is to expose it to other ways of interaction that traverse anxiety, expectation, fashion, and effective impact.

Last, I want to mention a performative action by Rosario Zorraquín, Fernanda Laguna, and Santiago Villanueva: the *2019 Gallery*, with which they set out to put on a show a month and close it at the end of the year. The gallery no longer exists, nor does the year 2019. It doesn't exist materially, but it does intangibly. A concentrated twelve-month effort, an ephemeral existence of something that has value for that very reason, for its lack of ambition of continuity, for its unfolding in time with the months of the year and also, therefore, with the year's end. And that gesture, of not owning, of doing something to make it experience and not property, is something vital. Against capital and its speculation. The performance opens, ends, and leaves no material trace. An art as radically ephemeral as that has the potential to help us conceive the experiences we want to preserve and how we want to preserve them. Because coming face to face with the thoughts and memories of others is a practice, of listening and openness, not ownership. A desire for circulation and transformation that can only come about in what is always moving, exposed, open.

10. LANG, SILVIO, "Manifiesto de la práctica escénica" [Manifiesto of Stage Practice], in Hang, Barbara & Muñoz, Agustina (comps.), *El tiempo es lo único que tenemos* [Time Is The Only Thing We Have], Caja Negra, Buenos Aires, 2019.

11. Žmak, Jasna Jasna, "Dramaturgy, what a queer thing to do!" in GEORGELOU, Konstantina - PROTOPAPA, Efrosini - THEODORIDOU, Danae (eds.), *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*. Valiz, Amsterdam, 2016.

12. *Este melón es una rosa* [This Melon is a Rose], within the performance cycle "En el nombre del nombre" [In the Name of the Name], curated by Mariana Obersztern at the CCK (March 14–April 6, 2018); *Cosmos*, MUNTREF and French Embassy (March 9, 2019–February 2, 2020).

13. ETCHELLS, Tim & HEATHFIELD, Adrian, "Lo que escapa", in *El tiempo es lo único que tenemos*.





AD MINOLITI, #3 de la serie "Cíclopes", 2019, acrílico sobre tela / acrylic on canvas, 100 x 100 cm. Ph: Pablo Mehanna
AD MINOLITI, Museo Peluche, 2019, vistas de exhibición / exhibition views. Phs: Gentileza de / Courtesy of Museo de Arte Moderno de Buenos Aires [Ver / See p. 145]





DENISE GROESMAN, *El beneno de la belleza*, 2019, instalación / installation. DENISE GROESMAN, *Monstrum Focmina*, 2019, instalación / installation

DENISE GROESMAN, *Preparación para la puerta del mundo*, 2019, video-instalación / video-installation. Ph: Lulú Scalise. Gentileza de / Courtesy of Moria [Ver / See p. 160]



DENISE GROESMAN, *Monstrum Foemina*, 2019, instalación / installation. DENISE GROESMAN, *El veneno de la belleza*, 2019, instalación / installation y/and *Cuerpos marcianos entre imperios muertos*, 2019, óleo sobre tela / oil on canvas, 70 x 50 cm. DENISE GROESMAN, *Monstrum Foemina*, 2019, instalación / installation. Phs: Lulú Scalise. Gentileza de Moria [Ver / See p. 160]





SILVIO LANG, *Las princesas del asfalto*, 2019, registro de performance / performance, Mumar. Phs: Rodrigo Riquelme



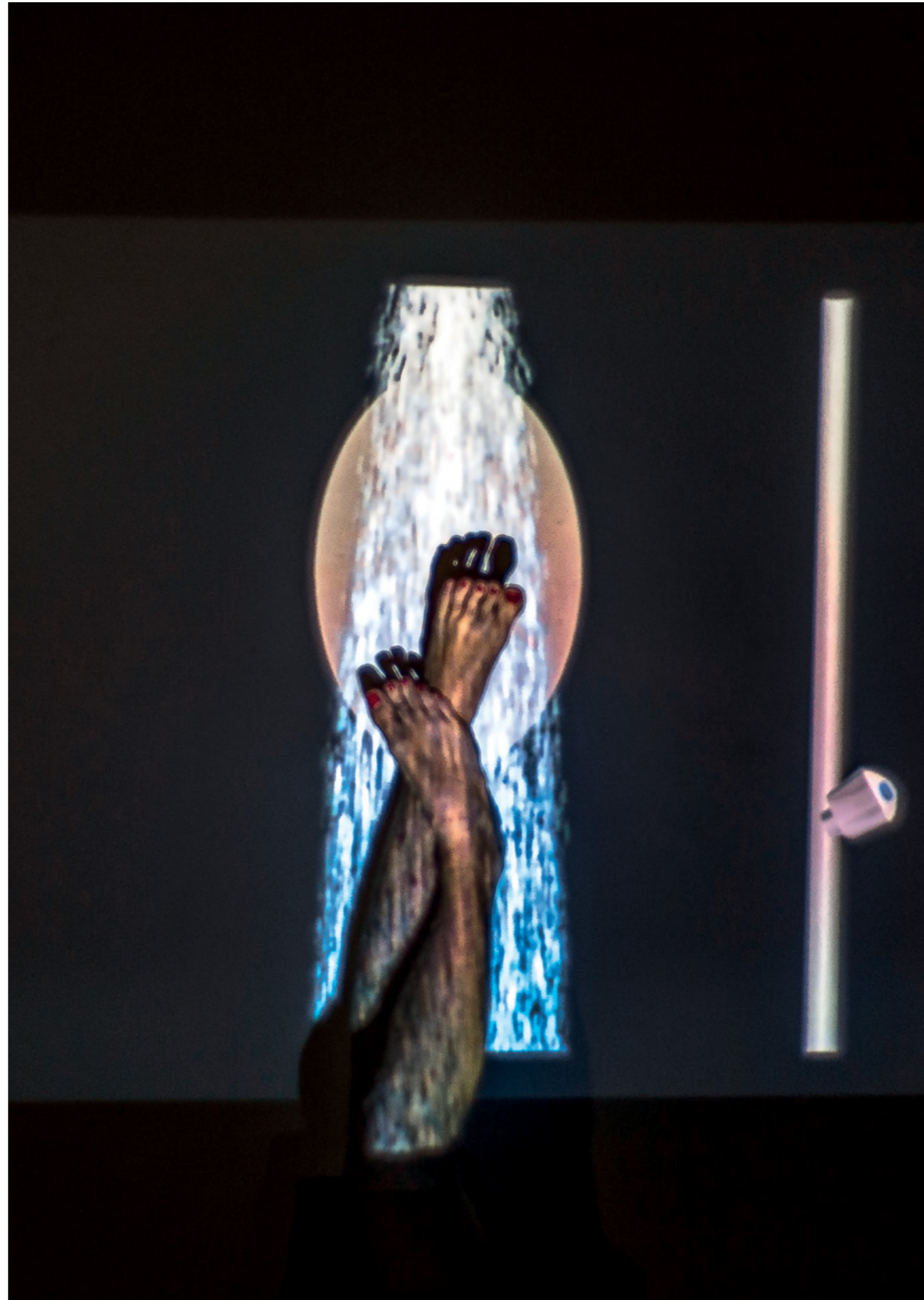
SILVIO LANG y ORGIE (Organización Grupal de Investigaciones Escénicas), *Pasadas de sexo y revolución*, 2019, registro de performance / performance. Phs: Gonzalo Resti

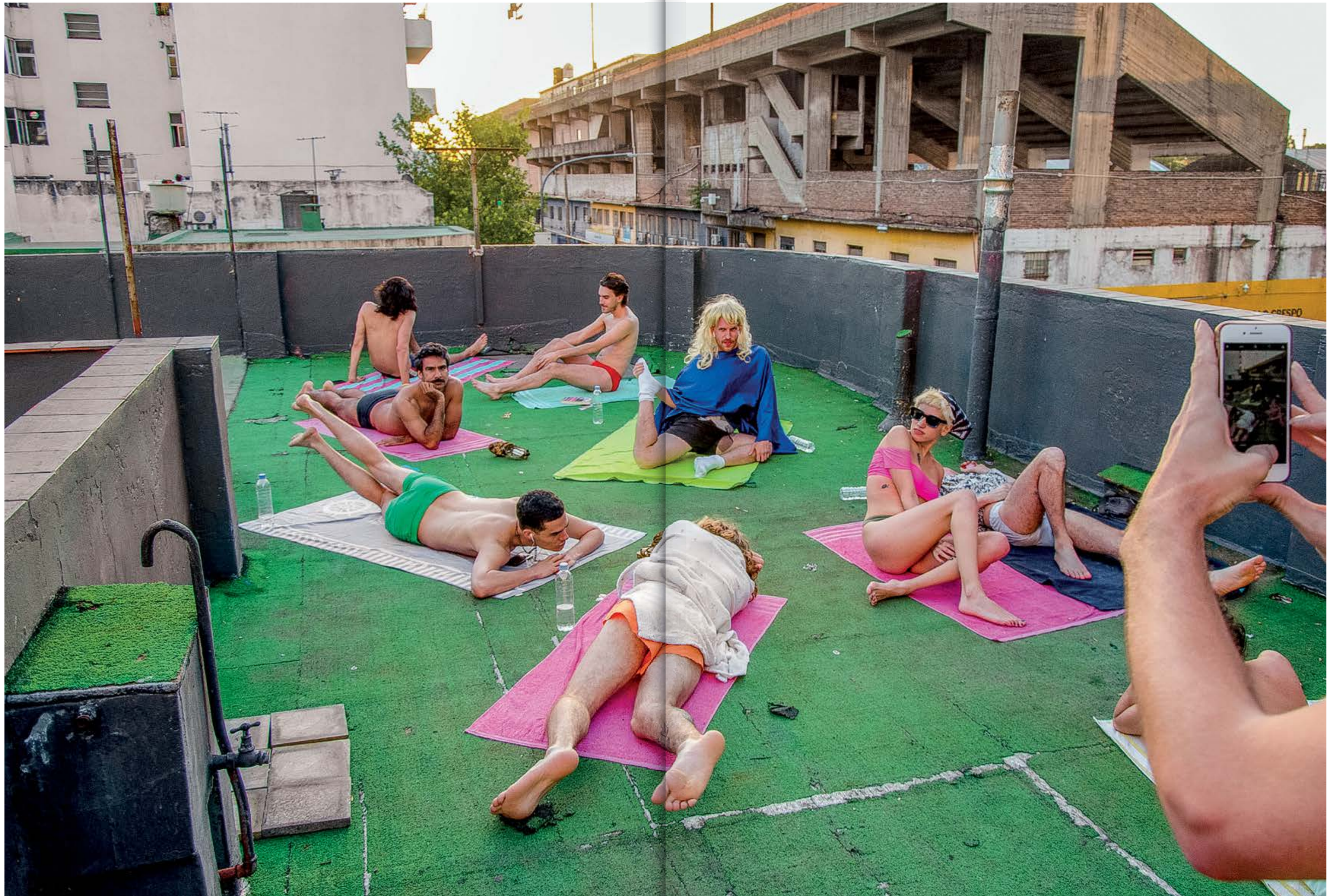






OSÍAS YANOV, *Ave Día*, 2019, registro de performance / performance, BP.19, Ph: Gentileza de / Courtesy of the artist [Ver / See p. 54]
EMILIO BIANCHIC, registro de performance / performance, PERFUCH 4K, 2019, Ph: Santiago Valentini [Ver / See p. 170]







Pp. 230/231— ICH y/and MARIANO LÓPEZ SEOANE, registro de performance / performance, 2019. P. 232— AGUSTÍN CERETTI, registro de performance / performance, 2019. En / at PERFUCH 4K, 2019. Phs: Santiago Valentini [Ver / See p. 170]





BART y/and LACAU, registro de performance / performance, PERFUCH 4K, 2019. Ph: Santiago Valentini /Ver / See p. 170/
ANA LAURA LOZZA, BÁRBARA HANG, *Consumation*, 2018, registro de performance / performance, Museo Reina Sofía. Phs: Fernando Mena





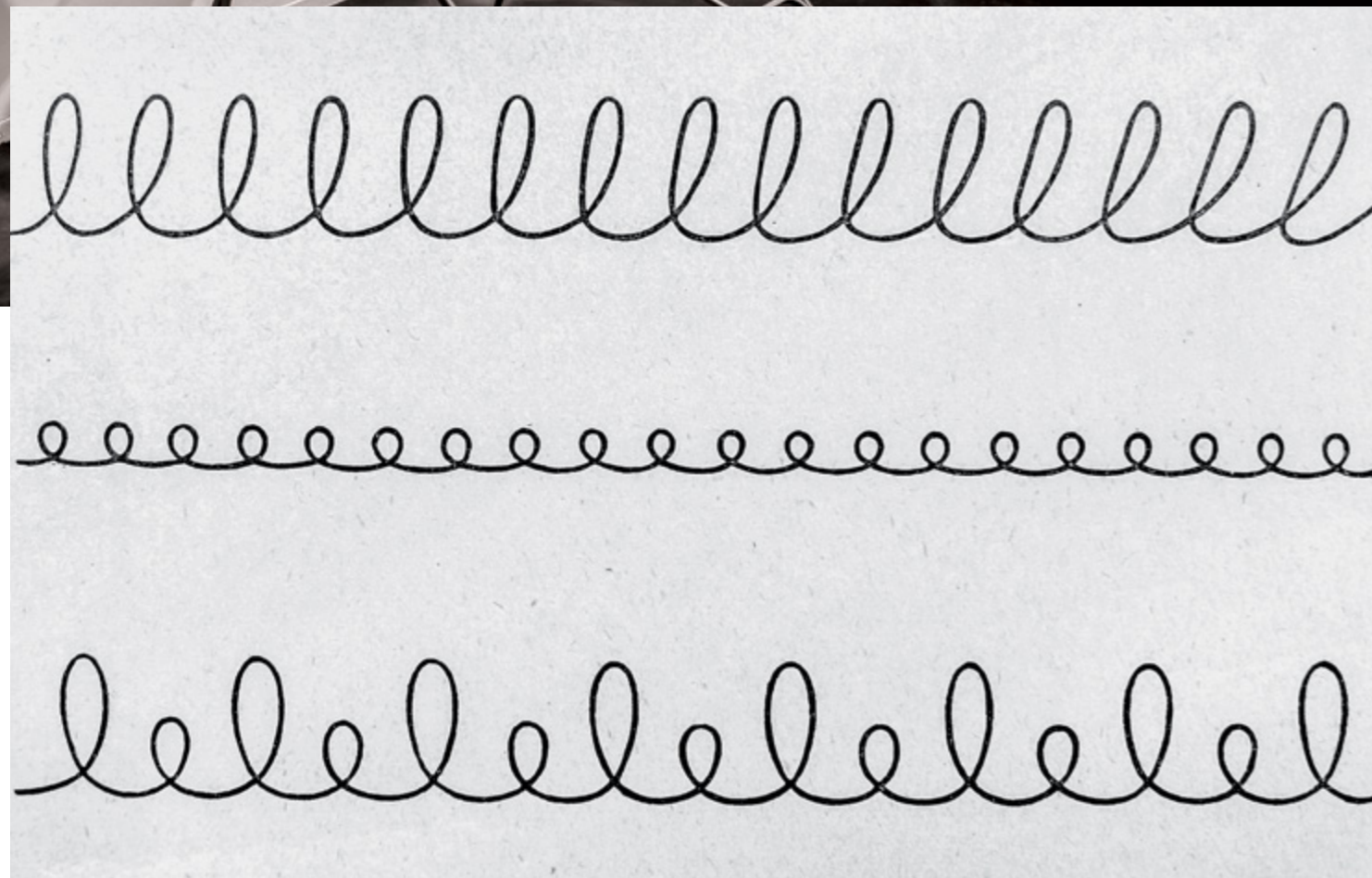
CECILIA SZALKOWICZ, *Cosmos*, 2019, vista de exhibición / exhibition view, Premio Braque 2019. Ph: Juan Beccar Varela. Gentileza de la artista / Courtesy of the artist [Ver / See p. 12]
CECILIA SZALKOWICZ, *Este melón es una rosa*, registro de performance / performance, ciclo/cycle "En el nombre del nombre", 2018, CCK. Ph: Gentileza de la artista / Courtesy of the artist





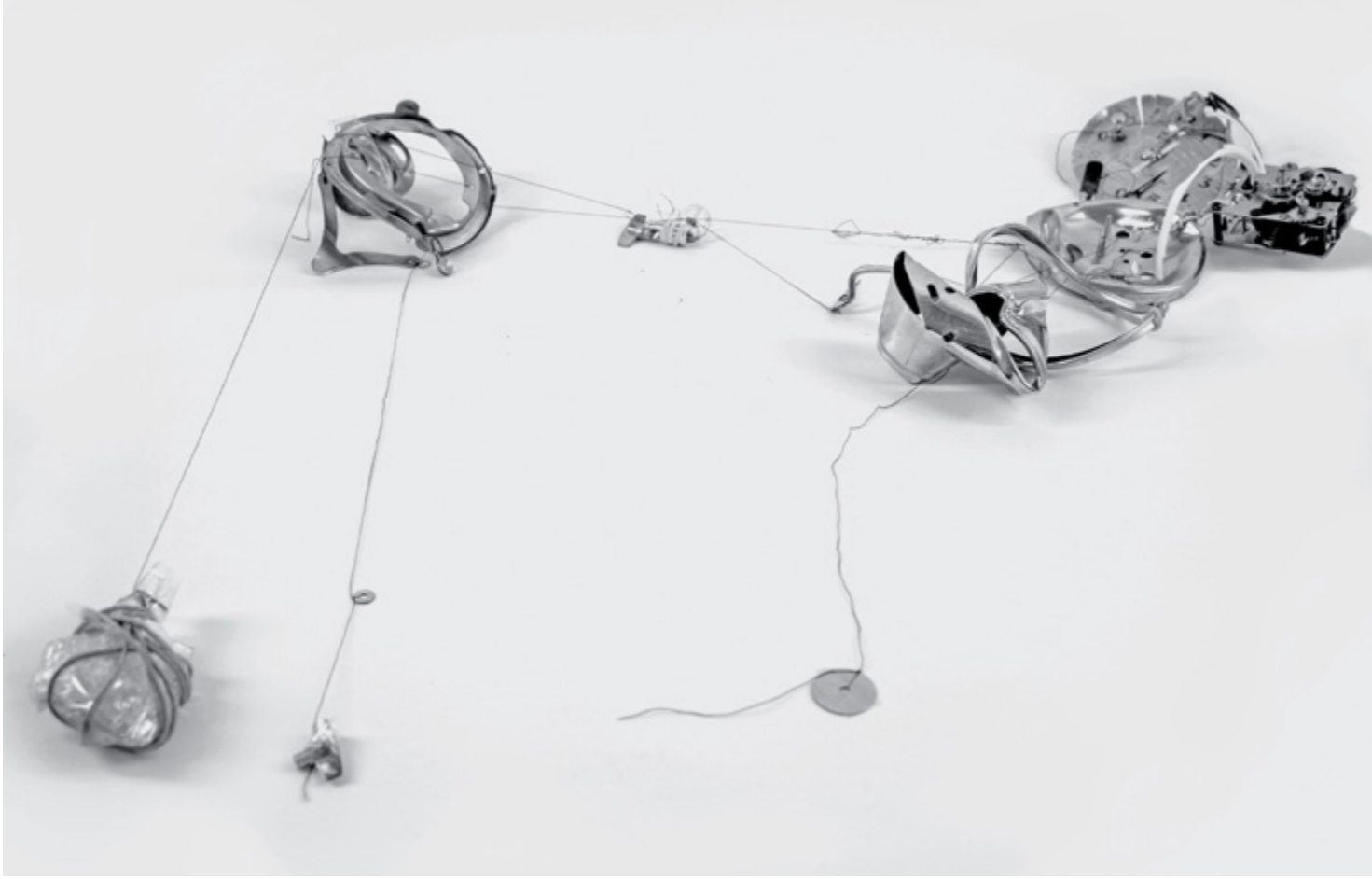
CECILIA SZALKOWICZ, *Este melón es una rosa*, registro de performance / performance, ciclo/cycle "En el nombre del nombre", 2018, CCK. Ph: Gentileza de la artista / Courtesy of the artist
CECILIA SZALKOWICZ, *Cosmos*, 2019, vista de exhibición / exhibition view, Premio Braque 2019. Ph: Juan Beccar Varela. Gentileza de la artista / Courtesy of the artist [Ver / See p. 12]





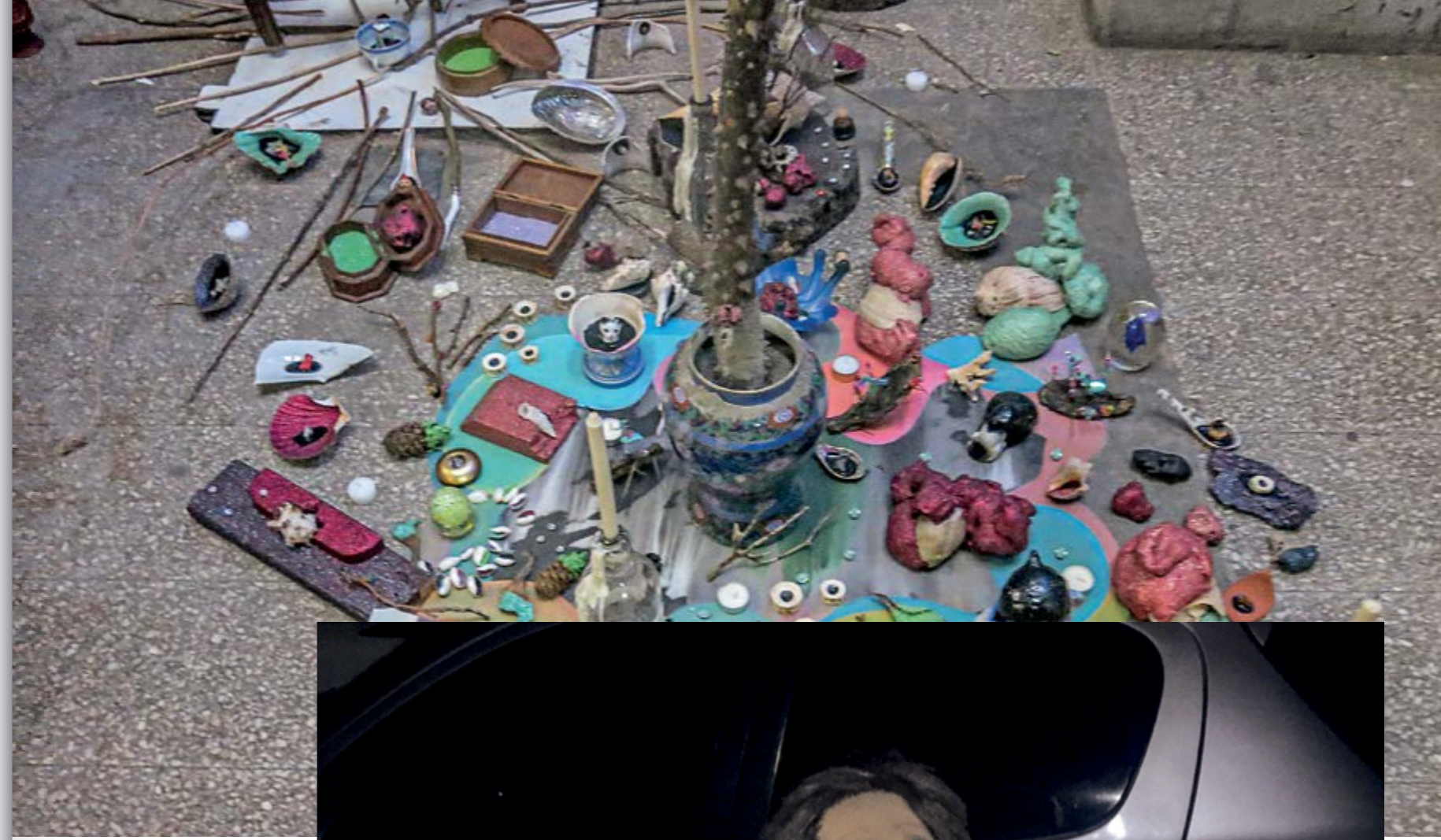
METTE EDVARDSEN, *We to be*, 2015, performance. Ph: Gentileza de la artista / Courtesy of the artist
ANDRÉS AIZICOVICH, *Contacto*, 2019, vista de exhibición / exhibition view. Ph: Gentileza de / Courtesy of Museo de Arte Moderno de Buenos Aires [Ver / See arteba.org]





KATE MCINTOSH, *Worktable*, 2018, instalación en vivo / live installation. Phs: Gentileza de la artista / Courtesy of the artist

FRAN STELLA, 2019, vista de exhibición / exhibition view, 2019 Spazio D'Arte. Phs: Santiago Villanueva





GABRIELA BINDER (Chicatrans), 2019, Spazio D'Arte. ANA WANDZIK, 2019, Spazio D'Arte. ANA WANDZIK, 2019, vista de exhibición / exhibition view, 2019 Spazio D'Arte
MAXIMILIANO MASUELLI, T.R.I.P.A. (Trabajo de Registro e Investigación sobre Paisaje Argentino), 2019, vista de exhibición / exhibition view, 2019 Spazio D'Arte. Phs: Santiago Villanueva

