

Artefacto Visual

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

Dossier

Visualidades y miradas por venir (II)

Coordinado por

Afra Citlalli Mejía
Claudia Solanlle Gordillo Aldana
Susana Rodríguez



El uso de la performance artística en la producción y activación de archivos como estrategia para una investigación decolonial.

The Use of Performance Art in the Production and Activation of Archives as Strategy for Decolonial Research.

Ana Cristina Pansera de Araujo
Universidad Nacional de las Artes
Buenos Aires, Argentina
ana.chris.araujo@gmail.com

Resumen

Plantear la investigación a partir de un punto de vista decolonial no es una simple cuestión de cambiar referenciales teóricos, es, principalmente, una búsqueda de utilizar estrategias de producción, circulación y transmisión del conocimiento que no se limiten a la escritura de artículos y su circulación entre pares académicos. La propuesta de crear un archivo decolonial tiene por objetivo rescatar prácticas orales y gestuales de transmisión de conocimiento al enfocarse en las narraciones de las comprensiones subjetivas de los conceptos estudiados y en la decodificación de los gestos artísticos como herramienta de aprendizaje.

Palabras clave: performance, archivo, metodología, violencia.

Abstract

Approaching research from a decolonial point of view is not a simple question of changing theoretical references, it is rather a search for new strategies of production, circulation and transmission of knowledge that are not limited to writing articles and their circulation among academic peers. The proposal to create a decolonial archive aims to rescue oral and gestural practices of knowledge transmission by focusing on the narratives of subjective understandings of the concepts studied and on the decoding of artistic gestures as a learning tool.

Keywords: performance, archive, methodology, violence.

Introducción

Durante mi Maestría en Teatro y Artes Performáticas de la Universidad Nacional de las Artes, Argentina, generé un trabajo de creación artística con el uso de dos procesos de archivo principales. Ambos se estructuran en correlación y sostienen una gestión de las memorias y del conocimiento colectivo fundada en paradigmas decoloniales de comprensión de fenómenos sociales (Ballestrin, 2017)¹. En este contexto, el proceso de colonización puede ser visto como un enfrentamiento “entre las potencias de lo escrito y los impulsos de la oralidad” (Glissant, 2017, p. 39). Donde la oralidad fue puesta en segundo plano, pero nunca perdió su valor, sino que, al contrario, fue un espacio de resistencia entre los grupos oprimidos. Por ejemplo, la narración de las historias entre las generaciones de descendientes de africanos nacidos en América fue fundamental para el mantenimiento y difusión de sus tradiciones en las colonias, ya que en su mayoría no tenían acceso a escritura (Mendes, 2023). En este sentido, asumo la valoración de la transmisión oral de conocimiento como un gesto decolonial y feminista en mi producción académica. En los puntos de encuentro entre una narración y otra, sobre un determinado acontecimiento es en donde se hacen los nudos de la urdimbre conceptual de mi investigación.

El proceso de investigación que desarrollé fue sostenido por mi deseo de realizar lo que he definido como una investigación-performance, donde la palabra investigación define el propósito específico de construir conocimiento original en el campo del arte y la palabra performance caracteriza la metodología de investigación como un proceso guiado por este tipo de práctica artística y dependiente de la misma (Haseman, 2015). Por lo tanto, el enfoque de la investigación es en el arte de acción, entendido como el campo en que se estructuran:

[...] las interrelaciones entre el cuerpo, el tiempo, la performance, la memoria y la producción de conocimiento, especialmente aquellas que se instituyen a través de las corporalidades. La idea aquí es que la experiencia y la comprensión filosófica del tiempo también pueden expresarse mediante una inscripción no necesariamente discursiva e incluso no narrativa, pero no por ello menos significativa y eficaz: el lenguaje constituido por el cuerpo en la performance, por el cuerpo vivo (Martins, 2021, p. 6).

¹ Ballestrin (2017): “la desobediencia, la vigilancia y la sospecha son estrategias para la decolonización, de-colonización o descolonización epistemológica. p. 108.

Una discusión nodal en la ontología del arte de la performance se refiere a su permanencia. Por un lado, Peggy Phelan describe a la performance como un acto esencialmente efímero, es decir, quienes no estuvieron en el momento en que fue ejecutada por un artista presente físicamente (aquí y ahora) no podrán acceder a este acontecimiento; en esta necesidad de la presencia del artista en vivo e *in situ* residiría su verdadera potencia artística (Phelan, 1993, p. 97). Por otro lado, Rebecca Schneider plantea que esta idea de efimeridad defendida por Phelan está vinculada a la lógica patrilineal del archivo y de una jerarquía presumida entre original y copia que se relaciona a una determinada visión de mundo que desconoce la tradición oral y otras formas de transmisión del conocimiento y sus otros modos de permanencia en el tiempo (Schneider, 2011a). Por esta razón, plantea: “¿no estamos ignorando otras formas de conocimiento, otros modos de recordar, que pueden situarse justamente en las maneras en que el performance permanece, pero permanece de otra forma? es decir, las maneras en que el performance resiste la hegemonía de lo ocular” (Schneider, 2011a, p. 226). Nuestra proposición fue entonces trabajar con esas otras lógicas de transmisión de saber que no se basan estrictamente en lo ocular, pero se refieren al campo de las acciones corpóreas y de las sensaciones.

Asumimos como premisa que existe una dimensión intrínseca de performatividad en cualquier obra de arte, es decir, en presencia de un sujeto la obra genera en él un conjunto de afectaciones específicas e irrepetibles a cada interacción ocurrida (Schneider, 2011b, p.140). Aunque no haya registros fotográficos o fílmicos, la acción de la cual fueron partícipes permanecerá en sus memorias y subjetividad por medio de los afectos generados en su presencia y esos efectos son parte de su relevancia estética, social y política. Este encuentro tiene una dimensión efímera, relativa a la imposibilidad de vivir un mismo acontecimiento dos veces. Sin embargo, está claro que podemos acceder a sus huellas a partir de los registros realizados, de los relatos y de las acciones de las personas que estuvieron presentes. Esto que accedemos después de que el evento ocurrió, es el conjunto material que compone el archivo de la obra con una dimensión material (fotografías, registros fílmicos) e otra inmaterial (memorias, gestos que pasan a estar presentes en el imaginario social) y ambas tienen en el mismo grado potencialidad performativa y poética.

A pesar de la aparente contradicción entre la permanencia del registro y la efimeridad de la performance, ellos no son necesariamente excluyentes. La fotografía de las acciones se transformó en algo extremadamente importante para la historia del arte del performance en tanto disciplina curricular y de su consolidación en el campo

artístico. En algunos casos el conjunto de los registros de piezas de performance de determinadas artistas pudo pasar a ser considerado una nueva obra autónoma, como nos indica Cazali en su texto sobre la relación entre la performance y la fotografía en Latinoamérica: “Parecerá un contrasentido, pero, si la performance ha llegado al punto de consagrar su condición de acto único y efímero es porque el papel de la fotografía ha sido el de una herramienta fundamental para dotar de certeza a lo irrepitable del evento” (Cazali, 2008, p. 1). En este texto el autor también comenta sobre cómo la fotografía de las performances, en la actualidad, cumple un rol independiente de su original y muchas veces es tratada como una obra separada. Por otra parte, los relatos orales aún siguen siendo considerados menos oficiales jerárquicamente, como si los registros a través de la escritura y producciones audiovisuales fuesen más fidedignos a la obra. Sabemos que estos últimos también pueden sufrir edición y son una lectura parcial en la misma medida del relato personal oral o escrito. Dirá Grada Kilomba acerca de las críticas a su investigación:

[...] me dicen comúnmente que mi trabajo sobre el racismo cotidiano es muy interesante, pero no realmente científico, un comentario que ilustra el orden colonial en el que residen los eruditos Negros; "Tienes una perspectiva muy subjetiva"; "muy personal;" "muy emocional;" "muy específico;" “¿Son estos hechos objetivos?”. Tales comentarios funcionan como una máscara, que silencia nuestras voces tan pronto como hablamos. Permiten que el sujeto blanco vuelva a colocar nuestro discurso en los márgenes, como conocimiento desviado, mientras que sus discursos permanecen en el centro, como norma. Cuando hablan es científico, cuando hablamos no es científico; Universal / específico; Objetivo subjetivo; Neutral / personal; Racional / emocional; Imparcial / parcial; Tienen hechos, tenemos opiniones; Ellos tienen conocimiento, tenemos experiencias. (2020, p. 51-2)

Consciente de la complejidad de la discusión sobre los archivos y registros de obras del arte de performance que son considerados válidos en el contexto de investigación académica, elegí realizar performances como estrategias de estudio y sostener la potencia de los ejercicios narrativos y la aproximación a las performances desde la reproducción de los gestos y del uso de materiales similares a los utilizados en las obras originales. La aproximación por medio de la creación de nuevas performances tiene como consecuencia la creación de una nueva obra y está condicionada a sufrir los mismos problemas referentes a las condiciones de su permanencia. La decolonialidad en este proceso se refiere a la posibilidad de aceptar las limitaciones

de una investigación que tiene como objeto de estudio algo que está siempre inaccesible a la investigadora, porque el sujeto que investiga al coincidir con el sujeto investigado jamás podrá mirarse desde afuera. En el caso de las performances, el intento de retornar a un gesto realizado anteriormente, por ser retorno ya está contaminado por las memorias de la acción y por la conciencia de nuestras limitaciones espacio-temporales.

Reactuación, relectura y cita como práctica pedagógica en performance

Lepecki (2013) propone la utilización del propio cuerpo como espacio para archivar el conocimiento, es decir, archivar algo es conocer y corporificar un objeto de estudio a modo de poder transmitir el conocimiento acerca del mismo a través de acciones realizadas a posteriori. Es una forma de aproximación al conocimiento derivada de la teoría de la danza, ya que, como conocimiento secular, los diversos tipos de baile fueron transmitidos entre las generaciones sin la necesidad de su documentación por medio de la escritura o a través de dispositivos fílmicos, al contrario, fueron transmitidas a través de las prácticas rituales de los diferentes pueblos alrededor del mundo (Taylor, 2015).

El acercamiento a las obras de arte elegidas por medio de un acercamiento a las acciones realizadas por los artistas de performance y la utilización de los mismos materiales es pensado como un método de aprendizaje. El gesto de archivar una performance es un proceso de investigación y descubrimiento del “saber hacer” de otras personas y tiene el objetivo de potenciar otras posibilidades gestuales y del campo de las sensaciones corpóreas al permitir que el estudiante de la performance en cuestión (re)conozca un nuevo modo posible de existencia/de estar en el mundo a través de las propuestas coreográficas de la obra archivada por el/la estudiante. Se refiere igualmente a la “capacidad del dispositivo propuesto de crear las condiciones para que tales prácticas puedan activar experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originalmente, pero con el mismo tenor de densidad crítica” (Rolnik, 2008, p. 10). En consecuencia, cuando afirmo mi deseo de archivar los gestos de los que accionaron antes, significa una elección consciente de activar las líneas de fuerza que estuvieron en juego en la performance elegida y proyectar sus significantes hacia el futuro, hacia las siguientes generaciones.

Para crear mi archivo realicé procedimientos de (re)actuación, (re)lectura o cita de

obras seleccionadas de artistas que fueron referencia para mi investigación. La (re)actuación está vinculada a la palabra *reenactment* del inglés y propone una búsqueda de realizar una actuación teatralizada de un evento pasado, de la forma más cercana posible al evento original. Según Rebecca Schneider:

[...] ciertas prácticas de la cultura popular, como las prácticas de los que recrean la Guerra de Secesión estadounidense, quienes, a menudo motivados por una desconfianza de los documentos, consideran al performance justamente como la forma de mantener vivo el recuerdo, de asegurarse de que no desaparezca. En estas prácticas — que se consideran como primitivas, populares, folclóricas, *naif*—, el performance sí permanece, sí “deja residuos”. De hecho, el lugar del residuo es tal vez carne en una red de transmisión de representación cuerpo a cuerpo: prueba —a través de las generaciones— de un impacto (2011a, p. 229).

Por otro lado, la relectura es un modo de relacionarse con un objeto artístico preexistente. Al comprender las elecciones de su creador, los conceptos, las formas, los colores, la técnica, etc. la persona que realiza la relectura elige con cuáles informaciones desea trabajar para crear una nueva obra. En general, las relecturas son homenajes o actualizaciones de obras reconocidas y también son ampliamente utilizadas como metodología de aprendizaje de nuevas técnicas o de profundización sobre determinados movimientos artísticos. Finalmente, la cita es una mención a un trabajo realizado por otro artista, pero es solamente una parte de la nueva obra que tiene una complejidad y poética propia, independiente de la obra citada (Launay, 2013).

A partir de estas tres formas de relación con las obras de arte elegidas creé mi archivo decolonial que es compuesto de una parte inmaterial, mis memorias y los afectos generados a partir de la interacción con las obras elegidas y el repertorio de acciones realizadas durante mi investigación, y un elemento material no fijo, un mapeo conceptual hecho de telas anudadas que nombré Poemanta y es compuesta por tres elementos principales:

- 1) Retazos de telas: parte regalados por Daniela Lasalandra, fundadora del proyecto Crea Marea²; ropas que ya no uso;

² CREA MAREA es un proyecto de trabajo que se manifiesta en tres áreas con el protagonismo de

- retazos de telas encontrados en la calle; y otras telas significativas para mí, como, por ejemplo, un pañuelo verde de la campaña por la legalización del aborto en Argentina;
- 2) Muñecas abayomi³: hechas con nudos, son la forma más sencilla que encontré de construir muñecas y al mismo tiempo simbolizan mis vínculos con la cultura afrobrasileña. Las abayomis son mis dobles, y se distribuyen por el mapeo conceptual según mi conexión con uno u otro concepto en el momento de la presentación.
 - 3) Bolsitas: contienen distintos elementos conceptuales, entre ellos, citas de teoría, poemas, hierbas aromáticas, cáscaras de frutas, flores y también reflexiones sobre la temática de la violencia que cada una de las personas que vivenciaron la performance-investigación “¿Qué es lo que permanece de la violencia en vos?” compartió por escrito al final de cada activación.

Mi red conceptual Poemanta lleva este nombre porque es una relectura de la obra Poemanto, creada por Ricardo Aleixo (Brasil, 1960). Mi objetivo era poder activar los conceptos de mi tesis de otra forma que no fuera simplemente la presentación de una secuencia de información escrita o en una pantalla, como en la mayoría de las conferencias académicas. Decidí utilizar un método de activación de los saberes por medio de una activación corpórea similar a la propuesta en la obra Parangolé, de Helio Oiticica (Brasil, 1937) artista visual brasileño. De esa pieza me interesó su propuesta de que la obra de arte no es un objeto acabado, separado del artista, sino que es necesario un “accionar con” para que se pueda acceder al acontecimiento artístico, cómo explica en el siguiente excerpto:

Desde la aparición del primer ‘estandarte’, que acompaña el *acto de cargar* (por parte del espectador) o bailar, ya se vuelve visible la ‘manifestación del

África y Afroamérica: la Revista Sur-Sur, la Tienda de producción autogestiva y la acción solidaria colaborativa. Las telas son producidas como parte de un Proyecto de inclusión Social situado en el Raval de Barcelona, cuyo propósito es crear oportunidades socioeconómicas para mujeres africanas migrantes y víctimas de explotación sexual. Así, a través de la formación en su taller de costura brinda una vía de inserción laboral y a la vez un espacio de contención para las mujeres en situación de vulnerabilidad social. Para más información, ver: [instagram.com/crea.marea](https://www.instagram.com/crea.marea).

³ Son muñecas creadas en Brasil, por Lena Martins fue una educadora popular y activista del Movimiento de Mujeres Negras, que buscó en el arte popular un instrumento de sensibilización y socialización. Abayomi significa precioso: abay=encuentro y omi=precioso. Ver: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Abayomi>.

color en el espacio ambiental'. Toda la unidad estructural de esas obras se basa en la 'estructura-acción' que aquí es fundamental; el 'acto' del espectador que carga la obra o baila o corre revela la totalidad expresiva de su estructura: ahí la estructura alcanza el máximo de acción propia, en el sentido de 'acto expresivo'. La acción es la pura manifestación de la obra (2013, p. 127).

Y también las redes creadas por Ernesto Neto (Brasil, 1964). Este último trabaja con la construcción de grandes obras escultóricas realizadas a partir de nudos y con la inclusión de hierbas aromáticas, condimentos en polvo (comino, curcuma) y objetos. Por lo tanto, derivan de una composición intencional de estructuras que están puestas en una relación singular con el ambiente en que son construidas. Pueden ser consideradas obras *site-specific*, es decir, al moverlas del lugar original, las obras dejan de existir.

La "Poemanta" con ese formato empezó a ser construido en 2018 y sigue en constante transformación como parte de una intencional resistencia a la idea de que el conocimiento puede ser algo fijo y neutral, una ley inescapable, y de que la misma información podrá ser accedida objetivamente por todas las personas sin importar los efectos del pasaje del tiempo y del espacio en donde se presentan (Merleau-Ponty, 1999). Al contrario, mi mapeo conceptual es frágil y mutable: la manipulación de esta manta tejida a lo largo de años de investigación, por ejemplo, causa la caída de las bolsitas, y su consecuente pérdida.

Sumado a esto, previo a las presentaciones de mi investigación en los espacios académicos para los cuales soy invitada, realizo una performance ritual solitaria manipulando la "Poemanta". Pueden ser procesos que duran entre 2 a 4 horas, generalmente acompañada de un video o audio de algún evento académico en que participan teóricos que son referencia de mi investigación o videos de las entrevistas que realicé a artistas durante mi proceso de investigación. En estas manipulaciones, algunos conceptos son retirados, sustituidos por otros o conectados de otra forma en un proceso de reanudación del mapeo con nuevas configuraciones. A este respecto, considero parte de la obra abrazar su precariedad, aceptar que algo se pierde y algo nuevo se construye bajo el efecto del tiempo. Cada presentación con ella es singular, ya que depende de la aleatoriedad en el orden en que las informaciones se presentan durante la manipulación de la misma y los conceptos que están distribuidos en la configuración actual.

Para empezar a experimentar nuevas posibilidades de activación de mi mapeo conceptual como tejido performático, decidí pensarla en su dimensión “parangolé” vinculada al programa ambiental de Helio Oiticica que creaba acontecimientos que según sus teorizaciones son in-corporaciones del cuerpo en la obra y de la obra en el cuerpo con la intención de generar una experiencia múltiple y simultánea entre todos los que la presencian (Cardoso, 1979, min. 4’19”) en la vivencia mágica de un espacio inter-corporal creado por la obra al desplegarse (Oiticica, 2013, p. 128).

Visitar a la ruina que nos habita⁴

Las acciones estudiadas por medio del procedimiento de archivo hacen referencia a la temática de la violencia y plantean la performance como acción de resistencia que ingresa bajo el concepto de acción micropolítica. En las performances de este tipo, la búsqueda del artista consiste en señalar las tensiones entre la cartografía dominante y la realidad sensible, un movimiento que propone generar otras formas de expresión de la subjetividad en el plano artístico y también en el plano conceptual. Este movimiento es realizado para escapar de la característica captura de nuestro deseo dentro del modo de producción capitalista (Guattari & Rolnik, p. 137).

Las formas de trabajo artístico seleccionadas para estudiar fueron elegidas porque se estructuran a partir de lo que se podría definir como una estética de la precariedad, fundada en la exposición intencional de la fragilidad humana buscando provocar en quienes participan un deseo de crear vínculos de solidaridad y compasión con otras personas. Es un tipo de producción artística con un enfoque comunitario y terapéutico y apuesta por nuestra capacidad de reinventarnos subjetivamente a través del acto artístico (Clark, 1964). Entre ellas, principalmente, se ubican obras de arte relacional que exponen a quienes participan a las contradicciones entre la cartografía dominante y nuestros impulsos subjetivos. Son obras que tienen la intención de permanecer en la esfera social de otras formas, ya que por sus enfoques en la creación de acontecimientos poéticos y no en la producción de objetos comercializables, no pueden ser fácilmente capturadas para su circulación en el mercado del arte actual.

Los criterios de su originalidad y relevancia, por ende, lo que se valora como gesto artístico en ellas, es el modo singular del artista de mirar a la vida. Las preguntas que

⁴ Referencia a las palabras de Suely Rolnik en la conferencia central del 10° Festival CineMigrante ‘La persistencia de la vida. Apuntes para decolonizar el inconsciente’ (2019) en diálogo con Esther Díaz. En ella afirmaba la importancia de visitar a la ruina que nos habita, porque en ella están los gérmenes del futuro que no pudieron germinar antes, que fueron impedidos por las pulsiones de destrucción de la vida, la colonialidad.

nos hicimos al evaluar la relevancia de las obras seleccionadas fueron: ¿qué es lo que el artista nos comunica sobre nuestra capacidad de relacionarnos? ¿Cómo refleja a la sociedad en un determinado contexto? ¿Qué es lo que propone respecto al cuidado de la vida y a la construcción de comunidad? Las siguientes obras fueron archivadas:

1) **Hablo sobre cualquier tema** (2008), de Eleonora Fabião, una performance que es parte de la serie “ações cariocas” (acciones cariocas). En ella la artista tomó dos sillas de su cocina y las llevó a una plaza cercana a su casa, cargando también una pancarta en donde se podía leer “converso sobre qualquer assunto” (hablo sobre cualquier tema). Fue elegida por ser un gesto muy simple: salir a la calle y esperar a las personas que dispusiesen de su tiempo para participar. La obra de Eleonora es una pieza de conversación, pero que no tiene una temática específica: está totalmente abierta a los deseos de las personas participantes. En mi caso, yo explicaba la temática de mi investigación a las personas y que sus respuestas eran parte de la construcción colectiva de una posible conceptualización del término “violencia”. Esta primera relación con la obra puede ser considerada una relectura, porque a pesar de que están presentes la conversación con las personas y las sillas ubicadas en el espacio público, al sustituir la frase original por la pregunta: “¿Qué es lo que permanece de la violencia en vos?”, y explicar que era parte de una investigación, la relación con las personas participantes se desarrolla de una manera muy distinta. El objetivo de la acción fue, por medio de una pregunta, escuchar las narrativas de las personas participantes sobre las vivencias que consideran entramadas en recuerdos y significaciones de episodios de violencia. Es decir, un espacio para que las personas puedan hablar respecto a la temática y cómo la pregunta les atraviesa, sin sentir que están siendo juzgadas. En los encuentros de tono confesional ellas contaban sobre violencias terribles que sufrieron, de las que fueron testigos y también las que cometieron, y, en tanto artista, yo las escuchaba buscando llegar con ellas a una comprensión que fuera más allá de las conocidas posiciones maniqueístas. En las palabras de una de ellas: “tengo ganas de hablar de esto que me pasó, pero nadie quiere escuchar, porque saber de esto que sufrí les hace sentir mal” (anónima, comunicación personal, 09/04/2021)⁵. Era muy importante para mí que la obra posibilitara un momento de disponibilidad de escucha a las otras personas como en la obra de Eleonora: que la gente se sintiera acogida en su

⁵ Debido al tenor personal de la conversación, fue acordado que no expondría el nombre de la participante.

sufrimiento y en confianza para compartir algo que no fuera superficial. Esto llevó a que las conversaciones durasen por lo menos 20 minutos, y en su versión online algunas conversaciones llegaron a durar más de 3 horas.

2) **Pisando en Huevos** (1981) de Anna Maria Maiolino, en esta obra realizada debido a la reapertura que empezaba en Brasil, la artista distribuyó en una calle huevos de gallina a corta distancia, que luego transitó sin romperlos definió que en esta acción: “Todo es riesgo. Y esto transforma mi movimiento en una especie de danza - convirtiendo lo que era peligro y dolor en poesía.” (Rivera, 2016, p. 5). Para Maiolino, el huevo es un símbolo de los procesos de la vida, y también simboliza la conexión entre su mundo externo e interno. Esta acción fue retomada por mí, porque durante la maestría había realizado una performance que se llamó “La culpa nunca es de la víctima: Pisar en huevos”. En mi acción, el enfoque estaba en criticar a las personas que invierten la responsabilidad culpabilizando a las víctimas por lo que les pasó. En aquel momento planteaba una analogía con el huevo, que, aunque consciente de su fragilidad, lo pisaba con zapatos de solado muy duro, y obviamente se rompían. ¿Cómo podría sostener que fue responsabilidad del huevo romperse en un contexto como ese? Lo mismo sería decir que herí a alguien porque se “metió bajo mis zapatos” y lo rompí, pero fue su culpa, por estar en aquella posición. Cuando retomé la acción de Ana Maria Maiolino, decidí utilizar solamente las cáscaras de huevos. Las cáscaras fueron recolectadas junto a personas conocidas, era el huevo que fue alimento y ahora era parte de una acción acerca de la precariedad y la fragilidad de la vida. En esa acción decidí pisar los huevos con los pies desnudos, exponer mi fragilidad al huevo. Resultando en que en un primer momento yo hiriera mis pies en la misma proporción en que utilizaba mi fuerza para romper a las cáscaras, así la acción que empezó muy veloz y muy violenta se fue transformando en una acción lenta y de caricia. Exponiendo cómo la violencia y el dolor eran directamente proporcionales a la velocidad y la fuerza, cuanto más velocidad y fuerza, más violencia, menos velocidad y fuerza, más placer y reconocimiento de la textura y la forma del objeto.

3) **Arrastrarse** (1978) de William Pope.L⁶, a pesar de que la acción original del artista fue realizada en espacios públicos de New York, en mi investigación decidí actualizar la performance en mi balcón. Corporeizar esta acción me permitió pensar en nuevos sentidos para la palabra arrastrar. Me ayudó a comprender algunos de los matices

⁶ Para más información acerca del artista ver: <https://www.moma.org/artists/37145>

que están en juego cuando estamos en presencia de un acto violento. Si me arrastro porque lo decidí yo, no lo siento como violencia, puedo jugar con eso, encontrar distintas intenciones, descubrir la potencia de este movimiento en mi cuerpo que también puede ser utilizado como estrategia de seducción. Cuando miro el video en el que me arrastro, siento un encantamiento al verme, al ser testigo de un ritmo singular con sus pausas inesperadas. Sin embargo, si fuera obligada por alguien a arrastrarme, o si fuera arrastrada por alguien, las imágenes generadas serían de violencia, asistirlas me harían sufrir.

Esta acción fue seleccionada a partir de mi participación en el taller: “Mínimos Cuidados, Mínimas Violencias”, dictado por Carolina Callegaro y Renan Marcondes, donde, además de una parte teórica sobre la violencia, estudiamos la piel como contorno del cuerpo y como límite entre nuestros órganos y el mundo, límite que garantiza nuestra existencia como unidad. La mayor parte del tiempo, no somos conscientes de los movimientos de nuestros órganos internos y de las sensaciones que nos atraviesan, despertar nuestra piel en contacto con el piso, permite, por algunos momentos, volver a tener consciencia de partes olvidadas. Mi capacidad gestual depende de mi cuerpo con este diseño único. Durante el ejercicio, al enfocarme en mis sensaciones, la fuerza necesaria para hacer cada uno de los movimientos, la articulación de los huesos y mis posibilidades finitas de acción, sentí que mi cuerpo era una prisión, comprendí su dimensión limitante, como una permanente negación a mis deseos de moverme en un sentido específico, como una reja que está presente todo el tiempo en mi vida.

Las acciones seleccionadas, las reflexiones que surgieron y las sensaciones que viví eran compartidas posteriormente en los diálogos con las personas que participaron de la obra de conversación y juntas construimos nuevos saberes y comprensiones sobre qué es la violencia. Los diálogos acerca de cómo las acciones anteriores me afectaban fueron un ejercicio fundamental para el desarrollo de mi investigación. A través de ella archivé relatos/testimonios/memorias en mi cuerpo, que permanecen debido a los afectos generados durante la escucha atenta de sus narrativas.

En 2023 conversé con algunas de las personas que participaron de la performance en su versión de conversación por medio de videollamada, y una de ellas autorizó compartir su testimonio acerca de lo que permaneció de nuestra conversación:

Sobre tu investigación, sobre la violencia, quedó grabado en mi memoria y en mi cuerpo, todavía pienso en lo que hablamos. Sobre cómo la violencia marca nuestra vida y nuestro comportamiento y cómo influye en nuestra forma de ser y entender la vida. Las experiencias violentas se suman y se crean conductas defensivas, ¡casi siempre sin darnos cuenta de que estamos actuando en el presente con información y sufriendo del pasado! (Eliana, 2023).

Su potencia política reside en lo que pasa en el momento en que la persona lee la pregunta y se da el tiempo de pensar sobre cuál sería su respuesta. La acción de resistencia está en la invitación a la reflexión sobre el concepto de violencia, sin la imposición de un concepto fijo predeterminado. Esta decisión de convocar a la comunidad de la que soy parte a reflexionar acerca de qué es lo que considera un acto violento, es parte de una decisión de abrir un espacio de escucha como línea de fuga a la cartografía dominante y sus respuestas prefabricadas. Usar la pregunta como dispositivo para realizar una performance y la escucha con atención como herramienta de (re)existencia trae resultados que no sirven solamente para probar una tesis académica, sirven como un espacio de transformación social.

A pesar de que un archivo escrito fue generado durante los encuentros como huella de las performances que ocurrieron y que se puedan encontrar las pequeñas bolsas de tela colgadas en la Poemanta, decidí que estos textos solamente serían accedidos por medio de mis narrativas, sean orales, gestuales, o escritas, retomando la idea de prestarme al rol de archivo vivo del acontecimiento performático que lo generó. Esta decisión fue considerada una herramienta de desvío de las líneas de fuerza de la academia que imponían la necesidad de una transcripción literal de las conversaciones para que mi texto final se acercara a los estándares de una tesis académica tradicional. La intención de romper con esas exigencias fue alejarlo de la visión moderna de que existiría la posibilidad de acceder a una verdad única y objetiva a través del uso del método científico de investigación.

Por el contrario, planteamos que escribir sobre una performance que realizamos es recordar los modos en que significamos la pérdida de la acción propuesta y nuestra imposibilidad de acceder a nuestra creación en su completud, en un esfuerzo que expone más del anhelo de cómo deseamos ser recordados, que de la obra en discusión (Phelan, 2011). La consciencia de la pérdida de las performances que presenté al escribir sobre ellas deviene de la comprensión de que describir una performance, o mirar sus registros, no la reproduce, solamente nos “ayuda a restaurar y volver a exponer el esfuerzo de recordar lo que se perdió” (Phelan, 2011, p. 98).

Consecuentemente, el modo de investigar presentado en este documento incorpora la pérdida de objetos fundamentales para la comprensión de los conceptos que estaban en juego en el momento de la realización de las performances y confía en la memoria como generadora de los sentidos que deseamos producir en nuestro nuevo contexto y no como una herramienta de reproducción y explicación exhaustiva de algo que ocurrió en el pasado. Es una respuesta a los impulsos y necesidades que surgen en mi cuerpo de investigadora y artista de performance en el aquí y ahora. Se enfoca en los descubrimientos efectuados en el proceso de estudio y también en las preguntas que surgieron después de la finalización de la maestría pero que siguen reverberando y cambiando en la relación con los nuevos campos de fuerza en que me encuentro.

Comerte las patadas calladito: violencia colonial y subalternidad

Con el pasar del tiempo, noté que había poca participación de hombres cisgénero⁷ en mis performances de conversación. La gran mayoría eran mujeres o personas no binarias. Este silencio masculino despertó mi atención y sumé a la pregunta original una más: ¿por qué los hombres cis no participan?

En los encuentros presenciales existía una clara diferencia entre cómo personas de distintos géneros estructuraban sus narrativas y, obviamente, las violencias que los afectaban. Era muy explícita la forma como se modificaba su agencia en los eventos de violencia que deseaban presentar y su deseo de agradarme o contradecir a determinadas expectativas que imaginaban que yo tenía. Las mujeres traían narrativas más confesionales, el asombro de verse tomada por el deseo de agredir a alguien querido. Entre los pocos hombres cis que participaron se hacían muy visibles las formas como conjugaban los verbos en la tercera persona del singular de modo a presentar las narrativas de forma más general, en que la violencia siempre estaba presente en “aquello”, raramente en si o en nosotros. Se enfocaban en fabricar respuestas superficiales y distantes: la violencia es la guerra, el hambre, el capitalismo, etc. Algo fuera de ellos, que estaba presente en el mundo, pero no en su vida. Frente a esta dificultad en acceder a un discurso subjetivo, incluí otra pregunta: ¿en qué lugar de tu cuerpo permanece la violencia? Así se activaban memorias más vívidas, y entonces se podía llegar a escuchar una narrativa de alguna experiencia personal, sufrida o cometida.

Después de muchos encuentros, empecé a mirar con cada vez más atención a lo que

⁷ El término cisgénero se refiere a las personas cuya identidad y expresión de género coincide con el sexo biológico que se les asignó cuando nacieron.

no era narrado y a los silencios. Fui entendiendo que eran parte de una autocensura, derivada de la propia experiencia de la violencia y de la subjetivación de la vigilancia y del control social, como un filtro en el momento de decidir lo que iban a compartir o no, y el grado de su sentido de permisión para exponer su vulnerabilidad. ¿Cómo era realizada esta selección de lo que era puesto en discurso?

Según Hernández González “el primer afianzamiento de la masculinidad, en tanto posición de poder, se dará por medio de tres negociaciones, no ser un bebé, no ser una mujer y no ser un homosexual” (2020, p. 1) En los encuentros con los hombres en las performances pude entender que la masculinidad como identidad era una construcción extremadamente violenta para ellos. Esta violencia se constituye simbólicamente en la obligación de negar todas sus sensaciones y necesidades de expresión subjetivas que puedan ser asociadas a los tres grupos citados anteriormente (bebés, mujeres, homosexuales) y que son una constante amenaza de disminución de su valor en la jerarquía social.

En el caso del control y normatización de los deseos en el devenir-hombre destacamos el texto de Riquelme que analiza el comportamiento de los integrantes de un equipo de fútbol: “los entrenadores les repiten que ‘hay que ir como hombre’ en busca del balón, lo que significa el ir con fuerza y demostrar de esta manera que él es un sujeto inmovible y poderoso” (2020, p. 36). Más adelante el autor destaca:

Estas violencias encuentran en el deporte un espacio donde es aceptada siempre y cuando sea bajo las reglas, performando de esta manera un “competidor agresivo”, en cuanto a que el poder físico y la disposición a recibir dolor son características asociadas a la consecución de triunfo. Lo anteriormente mencionado queda ejemplificado en un comentario realizado por un entrenador luego de que un jugador se quejase por haber recibido una patada, diciendo: “Tení que comerte las patadas calladito, o si no mejor anda a jugar a las Barbies” (2020, p. 36-37).

Esta cultura de “comerte las patadas calladito” se refleja en el tipo de relatos que llegaron a mi performance sobre la violencia que permanece en los cuerpos de los hombres y en las generalidades que traen al espacio de conversación. Casi ninguno de ellos habló de la violencia que sufrió en casa, de sus padres o familiares, algunos pocos, con mucha insistencia, hablaron de situaciones en la escuela o de peleas en las calles. En este sentido retomamos la pregunta de Spivak (2023), “¿Puede hablar el subalterno?” y en el contexto de esta investigación queda claro que no, que los hombres cis no se sienten autorizados a hablar de sus fragilidades, porque esto los

acerca a la subalternidad, al puesto del colonizado, y las mujeres y otras personas de los grupos minoritarios cuando hablan lo hacen en un tono confesional: es para hablar de lo que no se sienten autorizados a llevar para discusión en otros espacios. Sin embargo, a partir de esa conversación confesional se abre la posibilidad de llevar el cuestionamiento del concepto de violencia a otros espacios.

Finalmente, es necesario destacar cuánto la sociedad patriarcal en su registro colonial se sostiene en ese necesario silencio de la parte de quienes sufren la violencia y de quienes la practican. El gesto de “comerse las patadas, calladitos” se reproduce de innumerables formas en las distintas esferas sociales y no por acaso salir a la calle, marchar, expresarse, denunciar a los abusos, son acciones que hacen temblar a las clases dominantes. Así, gestos artísticos que se sostienen en la conversación son propuestos con cada vez más frecuencia⁸ y utilizados como forma de recordarnos la importancia de seguir contando sobre lo que nos pasó, aunque, en un primer momento, tengamos la sensación de que nadie quiere escuchar.

(Sobre)vivir con la violencia, sus intensidades y nuestras intenciones

Una pregunta que me persiguió durante la investigación fue si era posible la existencia de una vida totalmente sin violencia. ¿La violencia estaría en la disputa entre lo que sabemos que podemos hacer, pero no está permitido, y lo que nos obligan a hacer, siempre con alguna relación con lo que entendemos como nuestra realidad física, psíquica y social? Activar la pregunta permitió discusiones sobre la permanencia de la violencia en nuestra subjetividad, la comprensión individual de algunos factores que llevan a la realización de un acto violento y cómo cada persona se relaciona con la violencia que sufrió y cometió.

Todas las personas que participaron en algún momento de su vida habían sido violentas con alguien o habían tenido el deseo de serlo. Ser testigo de estas confesiones me permitió pensar sobre la violencia más allá del dualismo “practico la violencia/soy malo” *versus* “no practico la violencia/soy bueno”. Incluso las personas que yo consideraba que tenían valores éticos elevados (vinculados al cuidado de sí y de los demás) no lograban escapar de cometerla en algún grado, de forma intencional o no. Esta relación con “el poder de imponer nuestra voluntad sobre la de los demás” no es sencilla, la posibilidad de herir y ser herida es inherente a la vida y merece ser investigada más profundamente en su relación con nuestros deseos. Con los estudios

⁸ Ver tesis doctoral de Oliveira (2023): *CONVERSAS: prácticas artísticas dialógicas e colaborativas, que hace un ¿recuperación? ¿levantamiento? importante acerca de esta práctica en el arte contemporáneo.*

decoloniales hay una tendencia a rescatar una visión múltiple de la existencia, en que dos verdades sobre la misma realidad pueden coexistir en armonía (Martins, 2000).

Un símbolo de estas narrativas de múltiples sentidos es la encrucijada (Martins, 2000), un concepto que carga en sí una realidad, que en la filosofía occidental tradicional tendría que ser excluyente, como los binomios todo/nada, cero/uno, padre/hijo etc. En el caso de la violencia, aceptar que podemos ser las víctimas y los victimarios en distintos momentos o al mismo tiempo, nos enfrenta a la realidad que se impone, de que cargaremos esta ambigüedad durante toda nuestra vida. A cada momento, en cada nueva decisión, podemos estar en una posición u otra, o en ambas, y tendremos que ser capaces de lidiar con las consecuencias de nuestras acciones independientemente del lugar que ocupamos.

En la historia colonial era posible no asumir las consecuencias de la violencia porque quienes la sufrieron no eran considerados suficientemente humanos. Actualmente existen dos movimientos principales de resistencia a este tipo de afirmación, uno que desea dar el status de *humano* a seres que no son de nuestra especie (Collins & Esterling, 2019), o personas que desean extinguir el concepto de humanidad y pasar a trabajar con otras categorías para describir las relaciones entre nuestra especie y las demás (Haraway, 2016).

Aceptar que la potencia para violar, romper, destruir, nos habita y nos acompaña por todos los caminos es fundamental para que podamos lidiar mejor con el exceso de energía que nos afecta cuando nos enfrentamos a situaciones que obstaculizan la expresión libre de nuestros deseos y que necesita su lugar para desbordar. No es sólo una cuestión de encontrar culpables entre los colonizados y los colonizadores y buscar un pasado mítico y pacífico: el movimiento decolonial debe también ser un movimiento intencional de búsqueda de otras formas de estar en el territorio, de relacionarse, de creación y manutención de la vida. Pasa por comprender el fenómeno de la violencia desde nuevas perspectivas que encaren la complejidad sin volver a los viejos maniqueísmos que sirven a la manutención y reproducción de las estructuras de poder actuales.

Decolonizar una investigación es plantear que su relevancia no está en el *status* o lugar de poder que ofrece al investigador después de su publicación: es enfocarse en la implicancia social que tiene la investigación, cómo se interconecta con las necesidades de una comunidad y a cuáles necesidades atiende. En el caso de mi investigación de tesis hice un movimiento en ese sentido por medio de la rehusa en

presentar las respuestas de las personas participantes como parte del texto, cómo categorías cuantificables, como parte de una propuesta no extractivista, en que las discusiones eran un espacio de construcción de saberes compartidos en que yo solamente puedo hablar desde mi comprensión de esta creación y de lo que pasó y no como representante de la persona tal, utilizando a un otro para validar mis conclusiones. El otro movimiento fue acercarme de las performances de un modo afectivo, enfocándome en las sensaciones generadas por las obras y no en la teoría ya escrita acerca de las mismas en una insistencia en no priorizar discusiones teóricas en detrimento de la comprensión de los fenómenos bajo el punto de vista de quienes lo crearon.

Referencias bibliográficas

- Bonino, L. (2002). Masculinidad hegemónica e identidad masculina. *Dossiers feministes* 6.1, 7-35.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Paidós.
- Butler, J. (2006) *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Cao, S. (2015). La "Potencia de No" como resistencia al Estado de Bien-estar Común: la Performance como herramienta para propiciar encuentros en los espacios públicos. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo (REGAC)*, Volumen 3. <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/14015/19246>
- Cardoso, I. (1979). Hélio Oiticica. <https://www.youtube.com/watch?v=sINZmpnFQvs&t=481s>
- Cazali, R. (2008). Apuntes sobre fotografía y performance en Latinoamérica. En Alonso, R. (ed.), *No sabe/no contesta. Prácticas fotográficas contemporáneas desde América Latina*. Arte x Arte, 1-7.
- Collins, T., & Esterling, S. (2019). Fluid Personality: Indigenous Rights and the Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Act 2017 in Aotearoa New Zealand. *Melb. J. Int'l L.*, 20, 197-220.
- Diéguez, Ileana.(2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta/Escénicas.
- Guattari, F. & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Traficantes de Sueños.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. In *Staying with the Trouble*. Duke University Press.
- Haseman, B. (2015). "Manifiesto pela pesquisa performativa." Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP 3.1, 41-53.

- González, G. (2020). "Figuras narrativas de la masculinidad hegemónica: el guerrero, el cortesano, el burgués." *PSOCIAL* 6.2, 79-86.
- Kilomba, G. (2020). *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Editora Cobogó.
- Lepecki, A. (2013). "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza." En: de Naverán, I., & Écija, A. (Eds.) (pp. 59-81). (2013).
- Martins, L. (2021). *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Editora

Cómo citar este artículo:

Araujo, A. (2024). El uso de la performance artística en la producción y activación de archivos como estrategia para una investigación decolonial. *Artefacto visual, Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos* 8(15), pp. 198-216.