

El enacting de lo público (de la performatividad a la emancipación) en CSP de Alicia Herrero.

Teresa Riccardi

I.

El *enactment*¹, es un tipo de acto legal o una performance estilizada, que se encuentra entre la vida cotidiana y la vida pública. Actos que refieren al conocimiento, la economía y la política en cuyos gestos corporales, alocuciones y semántica subyace la performatividad social y cultural que actúan -casi a su pesar- esos cuerpos altamente codificados. Tanto en el pasado como en el presente, casi sin adversarios, éstos eventos han actuado como materiales -muchas veces de la conciencia-, en ciertos discursos estéticos y televisivos, en producciones artísticas argentinas. *Consideraciones sobre lo Público, un Simposio en tres Actos (CSP)* de Alicia Herrero, en tanto narrativa guionada y articulada en tres actos, nos devuelve a ese foro, a esa conversación.

Si por un tipo de performatividad se entiende la actuación pública de una imagen, o la (re)presentación de sujeto(s) investidos de autoridad para responder a reglas, convenciones y formas de la justicia, al mismo tiempo -como sugiere- Giorgio Agamben, si bien esta actuación 'objetiva' las formas de la subjetividad en democracia, también excepcionalmente pueden operar en un marco de ilegalidad. Si frente al terrorismo, el *enactment* de estado democrático se articula en la subjetividad 'del soberano', el marco de la legalidad se invierte². En otro sentido en el arte, al hacer de estos actos o eventos de la experiencia el relato cotidiano de la trama política y la vida pública, pareciera ser que para que éstos puedan ser interpretados deben quedar en las manos de actores o

¹ En términos doctrinarios, los hay de múltiples y diversas formas, pero en cierta forma, comparten la idea de que cuando algo es representado -quien lo actúa- trae consigo una estructura o un evento de la experiencia que pone en acción mediante la palabra y el cuerpo.

² El acto de violación de la soberanía Pakistani en el ajusticiamiento de Osama Bin Laden por parte de los Estados Unidos, respondería a este tipo de *enactment* excepcional, cuyo dispositivo revela, viejos consensos e intereses económicos territoriales cuya violación coincide con las destrezas del estado soberano. Ver Giorgio Agamben. ¿Che cos'è un dispositivo?, Venezia, Nottetempi, 2006.

de aquellos que les interese actuar la política. Tanto en la esfera de conocimiento de esos gestos como en su apropiación, los *enactments* requieren una familiaridad con la palabra y el cuerpo mediada por la mirada del otro, así como la producción de discursos consensuados, aceptados y estereotipados, por sobretodo los de la política. En todo caso, refieren a aquella situación de habla que a su vez puede ser naturalizada (como la ideología lo hace) por una audiencia con la que se comunica. Una situación que sin duda se ubica en las antípodas de aquella otra que posicionada dentro de una ilegalidad no comprende la estetización de lo político, o contrariamente, por recibir una experiencia altamente estilizada, sólo puede observar y señalar la destreza y habilidades del espectáculo del performer, aunque sin poder decodificar sus sentidos. Por lo tanto, la performatividad política y las prácticas artísticas, tanto unas como otras requieren de virtuosos o expertos que desplieguen competencias y destrezas para articular un *speech act*³, un guión que visibilice sus praxis. Así CSP, al tomar la palabra en el foro, no sólo se muestra en escena frente a las cámaras sino que las emplea estratégicamente como dispositivos de mimetismo y camuflage⁴ para distribuir o diseminar sus ideas, repartidas entre las diversas esferas de producción de sentido, conocimiento del arte y la vida pública.

En el primer acto de CSP el auditorio del Rojas se convierte en el lugar donde el conocimiento y lo cultural se activan. Espacios que se vuelven el escenario del *talk-show para el debate público*. Parapetados en este espacio de maniobras que en ocasiones sirve de proscenio al L.I.P.A.C⁵, artistas, investigadores invitados y público argumentan y debaten. Específicamente, sobre los saberes, la universidad pública y los modos de participación e intervención de estas esferas en los espacios de la ciudad, el rol del educador del arte y el intelectual. Fin del primer acto. Unos meses después, en el segundo acto de CSP, Alicia Herrero y los performers, desde un banco (Nación) o en la plaza que ocupan frente al auditorio, profieren con su voz los discursos que se oyen en la economía y el

³ Nos interesa de los actos de habla su condición performativa en el acto ilocucionario, como los actos de habla “indirecta” que comparten los participantes de la comunicación. Es decir “mientras decimos algo, no sólo hacemos, sino que también lo decimos de manera indirecta”. Véase, John Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, London, 1969.

⁴ Mimetismo y camuflage en el arte, y la performance en particular, refieren a diversos dispositivos de exhibición y ocultamiento en donde las prácticas artísticas que lo implementan sobreviven a sus predadores mostrando o disfrazando su arte de mercancías en el mercado de consumo de bienes y servicios o entre los discursos de la política que los inscribe.

⁵ Laboratorio de Investigación de Prácticas Artísticas Contemporáneas.

arte en un *locus* reconocido simbólicamente por los sujetos que frecuentan las *tribunas*. Repitiendo el gesto, con la intención de generar otros discursos, el público participa introduciéndose al espacio guiado por actores, mientras en el banco se ensaya el futuro debate en el auditorio. Se emiten juicios, se escucha el disenso de los panelistas, y se “activa” a los participantes mediante preguntas que refieren a aspectos ligados al trabajo y la economía. En este segundo acto las resonancias de la “cosa pública” acuden a su vez a los diagramas que diseñan el valor de la economía, el dinero circulante en las plazas, mercados laborales y las formas de la precarización social causadas por los residuos neoliberales. El banco⁶, se presenta como institución financiera, donde el dinero se expide, se exhibe, se hace visible, y también donde “todo lo sólido se desvanece en el aire”. Se pasa a otro estado, líquido para circular en el mercado de bienes y servicios. En este acto el arte y el capital⁷, se transforma en letras, plazos fijos, intereses, en la posibilidad de inversión, subversión, patrimonios (míos, tuyos, nuestros), prestados, financiados, congelados, acorralados. Todos ellos configurados a partir de una performance codificada en la solvencia, la creencia y los valores que dependen de los sujeto(s) y sus diestros desempeños en la repartición del terreno de la economía que regula la vida cotidiana. Este escenario es la *mise-en-scène* de *Consideraciones sobre lo Público, un Simposio en tres Actos* que elige Alicia Herrero para llevar a los especialistas que comprenden las formas, valores del dinero y el arte de “hablar públicamente” con sus audiencias. Fin del segundo acto. En el tercer acto, llevado a cabo en el congreso, el sitio específico transforma la performance en un acto de legalidad. Un tipo de legalidad que intenta interferir entre las formas de emancipación del género arte y los cuerpos legales de la comunidad representada. En el auditorio del parlamento, invitados y audiencia también participan de mesas de trabajo, distribuidas en diversas zonas (pasillos, lobby, etc.) mientras en el escenario se lee en una bandera que Karina Granieri y Agustín Blanco

⁶ Los artistas argentinos Eduardo Molinari y Azul Blaseotto desde otra perspectiva han trabajado las difíciles relaciones entre instituciones bancarias y culturales. Véase -“Prácticas artísticas de crítica institucional en Buenos Aires: Eduardo Molinari / Azul Blaseotto. *Casa Matriz* (2007)”, *Revista Avances*, vol. 15, Córdoba- UNC, 2008-2009. ISSN 1667-927X.

⁷ Con el nombre de *Art & Capital*, Alicia Herrero reúne todas sus piezas y proyectos producidos desde mediados de los 90. Estos desarrollan perspectivas críticas e investigativas del arte bajo la narrativa de éste en el sistema capitalista. Véase *Alicia Herrero. Art & Capital [Conversazioni, Suite Auction Drawings, Errata]*, Dispari&Dispari Project, Reggio Emilia, 2009, Auctions Market & Money (agencia que cuestiona al mercado del arte), Magazine in Situ, CSP, El Viaje Revolucionario!, *Art & Capital* workshops, Cittadellarte-Pistoletto Foundation (Italia, 2010) y Bienal de Porto Alegre (Brasil, 2011).

despliegan, la palabra puntuada: E.M.A.N.C.I.P.A.C.I.O.N. Con este gesto se auto-interrumpe el espacio y temporalidad naturalizada en el simposio y la arquitectura que confiere autoridad y centralidad al auditorio. Planteando distintos focos de debate y acción. Nuevamente la activación. Esta vez, el propio formato que CSP se estira por seis horas. En esa performatividad se debate y presentan estructuras transversales y horizontalizadas de diálogo. Un tipo de acto democrático que crea una dinámica participativa de ritmos e intercambio de flujos en el escenario del Congreso de la Nación.

Esta praxis artística performativa de CSP vectoriza la acción hacia la emancipación, creando lugares de dialogo y apropiación sobre la realidad política y los nuevos espacios de participación en la Argentina reciente. Mediante este dispositivo de simulaciones y ocultamientos, la artista no resigna la vieja practica conceptual a la política, sino que la estalla hacia diversas formas artísticas y medios de producción simbólica que desanda los viejos géneros. Bajo una mirada contemporánea que actualiza y focaliza en la "cosa pública" a través de diversos *enactments* y actos de habla, la performance de CPS, trabaja camuflando y mimetizando el género de los *speech acts*. Los actores conversan, chatean, discuten, informan, comunican, debaten, preguntan, manifiestan, contestan y al mismo tiempo responden⁸ a situaciones de enunciación y producción de sentido e ideas.

Esta práctica 'verosímil' de conversaciones en el simposio, sugiere una modificación respecto del canon subjetivo de la mirada política melancólica, o la afirmatividad puramente vanguardista, habilitando la "palabra pública" como un lugar de puntuaciones, marcas, pausas y poses críticas, actuales, contemporáneas. Se institucionalizan para ser copiadas en el acontecimiento, en el podio, y así diluir en el presente las fronteras entre la ficción y la realidad mostrando el artificio necesario para la creación de discursos especializados en el saber y por ende, en el arte. En esta performance indirecta, la cosa pública es lo que habla sin palabras pero que se actúa con los gestos, lo que se sostiene como indefinido mientras se actúa y se dice, lo que la retórica no

⁸ En sus trabajos *Chat* y en su propuesta *Alice Ville*, la artista muestra un antecedente de estas formas conversacionales dentro del museo. En ellos Herrero, ubicó sus piezas en *sites* comerciales, de recreación o administración: como la tienda, el bar y las oficinas de museos públicos. La primera fue realizada en el Museum Boijmans van Beuningen en Holanda en el 2001, la segunda en Argentina en el Macro- Museo de Arte Contemporáneo (2005) y en MAC-UNaM, Museo de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional de Misiones (2006).

explicita pero que subyace, en otras palabras lo que la comprensión del espectador rodea en su intento de elaborar discurso, disenso o emancipación.

II.

Pero, ¿cómo hablar sin palabras? ¿Y cómo hablar sin miedo a decir la verdad? Será que lo público y la memoria hablan a través de las figuraciones. Será que en los dispositivos foucaultianos, las figuraciones de la subjetividad y los actos de habla es donde se encuentran las posibles argumentaciones? ¿Qué cosa hace posible ver y escuchar voces que francamente hablan sin temor sobre la "cosa pública"? Cumpliendo hoy casi tres décadas desde que Foucault reponía esta atribución del término griego *Parrhesias*⁹, y sus particularidades de uso en las crisis de las instituciones democráticas atenienses, la pieza *Links (2006)*¹⁰ de Herrero, en tanto una de las formas posibles en las "tecnologías del yo", parafraseaba al filósofo francés, desafiando las genealogías de este discurso en un contexto vinculado a las tecnologías y los nuevos medios en el campo artístico argentino. Este quizás haya sido uno de los pocos intentos en el arte que han considerado la performatividad de los actos de habla, como un tema anudado entre la economía, la legalidad, y las políticas que involucran las formas de decir y hablar en democracia, incluso más allá de las artefactos mediales. Y si bien varias han sido las prácticas (in)disciplinarias que en el pasado exhibieron las diferencias existentes en la retóricas de la libertad, quizás menos las han hecho creando formalmente dispositivos proyectuales y constitutivos, travestidos, donde el canon o regla de juego hace conciente el acto de decir y su legalidad respecto del cuerpo y la palabra. O como en estos casos se escenifica, vuelve transparente la estructura de "cómo se habla cuando se habla".

Así el antecedente en la especulación¹¹ de género(s) conversacionales que recorre CSP, se observa en *Links*, donde se muestra a dos mujeres desnudas que toman la palabra, la pausa y las formas de lectura, recitando pasajes de las conferencias de Foucault de 1983, que impartiera en la Universidad de Berkeley, en

⁹ Michel Foucault, *Fear-less speech*, (ed.) Joseph Pearson, Semiotext(e), Los Angeles, 2001.

¹⁰ Esta video-performance de Alicia Herrero fue un proyecto creado específicamente para la conferencia inaugural del Espacio Cultura y media del Centro Cultural San Martín en 2006.

¹¹ María Fernanda Cartagena, "Speculationis". Véase [http:// www.aliciaherreo.com.ar](http://www.aliciaherreo.com.ar). Último ingreso 04/07/2011.

California. No por acaso escogidos, los seminarios que impartía el filósofo francés analizaban el término griego *parrhesias*. El mismo entendido no sólo como el derecho inalienable de la libre expresión, sino revisado a partir de los usos y corrimientos de la filosofía política hacia el terreno de la subjetividad y lo personal, a las relaciones con otros y consigo mismo, y fundamentalmente con la idea de “cuidarse”. Hablar libremente, incluso en su acepción de “chattering” sostiene Foucault, equivalía para Platón, hacer libremente o decir cualquier cosa que uno tiene en mente sin hacer un juicio de valor o sin calificarlo, aunque esto no fuera para la vieja Republica un buen ejemplo de democracia constituyente. Desde otra perspectiva equivale a un *life-style*, a un manierismo personal, como para Demóstenes, aunque también, explica el autor que hablar es una cualidad personal del soberano, en la que investido por el Estado logra subyugar y controlar los cuerpos de la polis. En este contexto, Foucault entiende el acto de *parrhesias* como aquella situación por la cual cualquier ciudadano -que pide la palabra y se le es concedida-, puede y está en su derecho de expresar su “decir contracultural” al biopoder. Término que bajo los escritos recientes de Giorgio Agamben, Paolo Virno, Michael Hardt, Antonio Negri y ciertos colectivos de praxis política en Argentina actualizaron en el campo cultural y en particular en el contexto de la Argentina de la crisis insurreccional del 2001. No obstante estas revisiones soslayaron quizás aquella primera relación del biopoder y el giro sexual foucaultiano coincidente con la aparición del concepto en el primer tomo de “Historia de la Sexualidad”. O quizás distinto, dieron por sobrentendido el (no) decir de los Sujetos, sus historias sexuales con minúscula para articular otros sentidos en un nuevo marco político. Las lecturas y ontologías recientes, sumadas a la instaurada constitución de legalidades constituyen nuevas bases para la historia de la diversidad sexual en la Argentina. Donde subjetividades, se fortalecen y visibilizan sus diferencias de géneros como las que se encontraban en la base de la performatividad foucaultiana. Aunque pensando los activismos locales, la concepción de multiplicidad y experiencias situadas fuera de los prestamos y dependencias conocidas. Volviendo a Herrero, de un modo u otro, la artista pensaba la vida nuda de las mujeres que se pronunciaban frente a la institución pública. A los silencios y pausas, que conformaban un nuevo lugar de enunciación como los espacios sociales que anidan en las instituciones y subvierten las formas estructurales de poder. Donde los cuerpos, que imitan el habla y el discurso de los otros, ponen en juego la consideración que las constituye, sin por ello entenderlo como sinónimo de lo que las regula. Son en cambio, las

competencias lingüísticas y el habla sin restricciones, las que garantizan la vía del conocimiento de las reglas que gobiernan la performatividad de ese gesto, o, acaso su sinónimo, las que constituyen las marca subjetivas en el *speech act*.

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

III.

Si cabe a los artistas la posibilidad de dislocar los clásicos roles y discursos que el campo cultural produce de forma institucional (ya sea para desestabilizar -mediante la parodia- el mimetismo del mercado o para explicar el camouflage que permite la supervivencia de la autonomía) la performatividad que actúa y escenifica Alicia Herrero en su capacidad de auto-alterarse¹², es la que hace de CSP un *speech act* indisciplinado frente a las estructuras y políticas culturales. No tanto porque busque denunciar la injusticia o representar lo prohibido en un acto dramático, sino más bien porque su acto, revela la retórica naturalizada en los gestos que gobiernan y estructuran lo cotidiano en los rituales sociales. Cuando hablamos o usamos el lenguaje para comunicarnos, las palabras son articuladas a partir del emisor que profiere un acto/acción que las organiza y les da un sentido, ya sea el de una frase anunciada, un argumento, un diálogo, o inclusive un gesto. Estos forman los actos de habla, los *speech acts*, de los cuales los hay altamente regulados (los saludos o las formas de cortesía), de otros menos regulados como lo son los malentendidos, los sentidos culturales que se imponen, los géneros

¹² Alicia Herrero, “Las posibilidades del arte de auto-alterarse, en *Simposio “Desafíos que plantea la globalización en las artes visuales”*, Mesa titulada: “Globalización y Cultura. ¿Existe un lugar latinoamericano?”, Universidad de Tres de Febrero, Buenos Aires. 26 al 29 de Agosto de 2008. <http://www.untref.edu.ar/documentos/Simposio%20Artes%20Visuales.pdf>. Ultimo ingreso 10/07/2011.

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

IV.

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

En la versión chilena Lublin, focalizaba en la economía y las estructuras que gobiernan el sistema del arte. A través de cuadros sinópticos, diagramas, pantallas y mesas redondas donde disertaban operadores culturales (sociólogos, economistas,

intelectuales, artistas) se exponía la situación social del arte y la cultura. Examinadas en *Cultura: Dentro y Fuera del Museo* (1971) se confrontaba la institución con su rol e interés político en tanto aparato legitimador del engranaje cultural. En *Projet: Dedans /Dehors du Musee* y *Polylogue Exterieur* (1974), dos continuaciones de la primera experiencia, Lublin da privilegio a la interrogación y al discurso pensando el lugar de enunciación. Allí abordaba los discursos 'prestigiosos' del arte a partir de entrevistas a agentes culturales los cuales que eran registrados y grabados en audio, para el espacio de una galería. *Projet: Dedan-Dehor du Musee* y *Polylogue Exterieur* instalaron preguntas desde una perspectiva feminista, -en su caso libidinal y psicoanalítica- que se diseminaban entre figuras del campo intelectual parisino como lo fue el grupo *Tel Quel*. Espacios y momentos históricos, en donde la palabra Cultura se volvía sinónimo de crítica, malestar y en la cual la praxis artística de Lublin reenviaba a las marcas represivas que el sistema imponía con su lógica., retomando la palabra, a partir de la memoria social, el arte y los signos que el artista habilita como síntoma. Siguiendo una metodología de encuesta, la artista invitaba a personalidades a que respondieran a interrogantes formulados por ella misma, quien a su vez hacía de entrevistadora. Simultáneamente, los colocaba frente a las cámaras, que bajo el efecto del feedback en los monitores, veían sus "registros en vivo" permitiendo a los entrevistados observarse y ajustar sus gestos mientras respondían. Por otra parte, la acción de *Prende la Parole* o en su equivalente castellano "tomar la palabra" responde a su vez, a los gestos residuales de la política de asamblea, al arte de la oratoria y al repertorio de actos de habla políticos. Aquellos compartidos por la esfera universitaria, gremial, o en la forma de libre expresión que los artistas y los políticos emplean para exponer las contradicciones de la performatividad de la cultura y sus seductivos cantos de sirena. Tomar la palabra como lo entenderíamos hoy, significaría entender la democracia como un espacio para el desacuerdo¹³, donde se da un tipo determinado de situación de habla "en la que uno de sus interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que el otro dice", donde la subjetividad responde primero con la voluntad de emanciparse que con la idea de constatar las formas de repartición del conocimiento y la razón. No se trataría de una retórica, se trataría más bien de actuar una diferencia. Hacerla, frente a actos altamente convencionalizados de las muecas que se repiten y repiten en la retórica política que vacía el sentido de las palabras.

¹³ Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y Filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

En el caso de la artista Margarita Paksa, la propuesta se ideaba junto a otros artistas y colaboradores. En el cual el esquema de actuación del panel de mesa redonda, entre artista y público, se efectuaba mediante preguntas y respuestas grabadas. En este proyecto la artista focalizaba la atención en la emisión de juicios de valor y jerga especializada del arte y se “destacaba la presencia de códigos de comunicación”, obviando “todas las posibilidades de aquello que se llama espontaneidad”.¹⁴ El interés se concentra en el juicio y una proxemia diseñada por la mesa redonda que distribuye las jerarquías dispuestas en el espacio, y en los códigos estereotipados que propone el evento de la mesa redonda, a un público “apropiado” para la situación. El grado de performatividad responde con humor, y al mismo tiempo con la presencia de una actividad inesperada para el público. Expone la contradicción en la presencia de artistas en vivo, que responden de forma automatizada frente a la pregunta ya programada para los participantes. Sin embargo el margen de maniobra es del público. Es el público el que queda expuesto, Paksa se pregunta hasta donde llega la voz del público, su límite su tolerancia? Cómo juega su subjetividad frente a la pasividad, el tedio, o el interés en una conversación de estas características?

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

“*Vida Pública* como resultado de materias comunes: esfera pública y presencia viva del otro, intenta pensar lo público como territorio compartido. Como plantea Paolo Virno sobre el uso que hizo Hannah Arendt de la expresión felicidad pública: algo relacionado con el hecho que nuestra mente, la tuya, la mía, es siempre como tal una mente pública, social, y no puede realizarse si no es en relación con los propios semejantes.”¹⁵

En la exposición los artistas presentaban diversas situaciones y acciones entre la estética y la política vinculadas al cómo, dónde y de qué vive un artista. Cuál es su trabajo, valor, función en una

¹⁴ Margarita Paksa, *Proyectos sobre el discursos de mi*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 1997, pp.43-46.

¹⁵ Karina Granieri, *Vida Pública*, (prólogo), (cat. exp), FNA, Buenos Aires, 09-07/05-08, 2007.

geografía afectiva situada entre la memoria, el trabajo y la economía. En su hacer Granieri se exponía como artista y curadora frente a un conjunto de propuestas que marcaban permanentemente la vulnerabilidad de exhibirlas en el marco de las prácticas de crítica institucional. No obstante su propuesta se articuló como instrumento resonante en la comunidad artística donde las diferencias se trabajaron a partir de las acciones y gestos del pasado, de otras comunidades, en lo público, y por sobretodo, dentro y fuera de la sala de exhibición.

Resumiendo, en este escenario que describimos, estas artistas eligen una práctica de comunidad, qué como en CSP se piensan in situ, en contextos específicos determinados y localizables.¹⁶ Espacios y subjetividades en un momento histórico que dialogan con la estilización y congelamiento de gestos que conforman el género al que se refieren y que ponen a prueba el juicio de la razón como implicaba Paksa en su proyecto. Un gusto por la performatividad y la situación de hablar, reúne en estos tres actos, no solo la elección contextos novedosos para las plataformas artísticas del cuerpo en acción, sino también para pensar los procesos de mutabilidad alteración y continuidad de especies en los foros, mesas y tribunas. Estas artistas celebran la intención de hacer visibles estos tópicos recurrentes del arte, haciendo links con estos, y los discursos de la economía, la educación, las políticas culturales, el espacio público y privado. Estas prácticas actúan (enacting) lo público, y hablan sin temor (parrhesias) en los debates de los sectores culturales, la creación y diseño de comunidades participativas. En ocasiones camufladas o partir de un mimetismo, estas propuestas, operan en el mismo radio de acción que solapa a especialistas y operadores de estructuras y políticas públicas que establecen la legalidad del territorio de las industrias culturales.

Finalmente una última expresión política en esta lectura retrospectiva de género(s) y territorios. La deconstrucción cultural que propone el post-feminismo y el pos-colonialismo en Latinoamérica, queda aún como asignatura pendiente en las reflexiones del campo artístico. Pero estas prácticas son sin duda un aporte a esta genealogía. Y que, a diferencia del arte sociológico

¹⁶ En *Magazine in Situ* Alicia Herrero (desde 2004) produjo situaciones conversacionales en locaciones específicas y plataforma online, convirtiendo un viaje en barco por el canal de Beagle en una plataforma que intentaba cuestionar límites territoriales, relatos históricos y géneros artísticos. <http://www.magazineinsitu.com/>. Ultimo ingreso 10/07/2011.

o el conceptualismo, se produjo de acuerdo a cómo diversas miradas perciben lo cultural y como reconocen en las diferencias (de género, sexo, clase y raza) diversos tipos de invisibilización de las formas de decir. Pero en el caso de *CSP*, no se trata de una lucha por la explicitación de un género o clase, sino más bien de actuar la transversalidad de los mismos, de hacer visibles sus códigos, insubordinaciones, subversiones y polinizaciones como nos enseñan las transposiciones y semiotizaciones que atraviesan los géneros. En todo caso refieren a las formas en que pueden ser desmontadas las estructuras y lenguajes convencionales que gobiernan la forclusión de esas hibridaciones también en lo social y en el arte. Se trata de una lectura que distingue entre una visión que no llega a ver algo acabado sino en proceso, o un lenguaje escrito que no puede decir pero que se habla entre todos.