



Diego Bianchi y Luis Garay
I-phone hole, 2013
 Performance. Mueble de madera,
 iPhones u otros smartphones,
 pantalones de jean y objetos varios
 60'

BABY ONE MORE MORE MORE TIME¹
 (LAZOS -LOOPS- DE LA EXISTENCIA ENTRE PERSONAS Y COSAS
 PARA FOBIAS, MORALEJAS Y ESPERANZAS)²

Por Belén Coluccio

"el boludo-selfie
 entre voluntad e imposibilidad
 no puede
 con el bendito palo
 al mismo tiempo"

"escondido[das] en un mueble
 manos frenéticas
 dedos acalambrados
 sólo se comunican con
 touch-screen"³

¹ El título de este ensayo refiere a la canción *Baby one more time* de la cantante pop estadounidense Britney Spears. La referencia a canciones pop en los subtítulos de este texto imita el trabajo con la banda sonora de *Under de si*. Ver: Schanton, P. (2019). *Under de sí: un acto de masoquismo social explicitado*. En I. Katzenstein (Ed.), RUB (pp. 129-203). Ciudad de México, México: Temblores Publicaciones, pp.148-149.

² Agradezco a Julián Sorter su colaboración en la escritura de este ensayo.

³ Dos poemas introductorios a las obras a analizar en este ensayo a partir de citas de cuatro reseñas de la obra *Under de si*: Zacharias, M. P. (2015). *Under de Si*, Diego Bianchi y Luis Garay (BP.15). Recuperado de <https://mariapaulazacharias.com/2015/05/18/under-de-si-diego-bianchi-y-luis-garay-bp-15/>; Schanton, P., *op.cit.*; Yanov, O. (2014). *Under de Si*. *Revista Otra Parte*, n° 13. Recuperado de <https://www.revistaotraparte.com/arte/under-de-si/>; y Spregelburd, R. (2015). *Under de Si*, Diego Bianchi y Luis Garay en Bial de Performance Argentina (Ed.), *Catálogo BP15* (pp. 77-89). Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <https://s3-sa-east-1.amazonaws.com/bp15/Libro+BP15+digital.pdf>

I-phone hole y *Selfie BOY*, realizadas por el artista visual Diego Bianchi (1969, Buenos Aires) y el coreógrafo Luis Garay (1981, Bogotá), integran la serie y forman parte de la obra *Under de si*, una *performance* en un ambiente recorrible compuesta por veintiocho piezas performáticas y escultóricas⁴ y otros objetos y esculturas añadidas. Cada una de las veintiocho piezas instala una situación de performers y objetos con un desarrollo muy breve de acciones que se repite una y otra vez. En total, intervienen alrededor de cincuenta *performers*, agrupados, según la pieza, en dúos, tríos y cuartetos (como es el caso de *I-phone hole*) o bien solos (como *Selfie BOY*). Las piezas son *performances* autónomas entre sí, cada una tiene un lugar asignado en el espacio y funcionan en simultaneidad sin intervenir mutuamente. El público ingresa al espacio donde se desarrolla la obra, y durante sesenta minutos puede transitar por ese *ambiente performativo*⁵. La propuesta de la obra es contemplativa, si bien los espectadores pueden sacar fotos o filmar o incluso tocar a los *performers*, ya que ninguna de las piezas cuenta con un señalamiento o barrera que impida un acercamiento. A medida que la obra transcurre, los lugares asignados a piezas y público tienden a borrar sus límites virtuales, pero la categorías de espectador y *performer* no se invierten⁶. Los sesenta minutos se fraccionan en tres ciclos de veinte minutos que se señalan con un *fade in* hacia una luz muy plena, hiperreal, y un brusco descenso a la oscuridad. Una música original realizada por el músico Ismael Pinkler a base de canciones pop se escucha durante toda la presentación⁷. *Under de si* es la primera obra del dúo Bianchi-Garay⁸ y en ella compartieron la dirección de los

⁴ Según Schanton, P., *op. cit.*, p. 140, son: El puente de ingreso sostenido por cinco personas; el hombre ante el espejo que se besa a sí mismo; el posderrumbe o posaccidente de tránsito; el estaqueado que sostiene en alto una zapatilla de marca; alguien extremadamente delgado que sostiene una caja de TV plana; tres cabezas que mecen sus pelos; una transgénero que muestra un pecho; tres mujeres orientales que llevan una especie de tímpano de Telgopor; gesticuladores frente a un helado que se derrite; lenguas que asoman de agujeros para lamer y chupar; muslos con dos piernas que caminan con tacos; el equilibrista que trata de sacarse una selfie; el contorsionista que está caído en el suelo; mientras una mano lo acaricia; el "fumódromo"; la bailarina de caño (*pole dancer*); la bailarina clásica semidesnuda; muslos humanos saliendo de una pared; mujer semiestática como si fuera una escultura, que mueve un objeto en su mano lentamente; el encremado que se broncea en cama solar; el oriental que se autofilma con su cámara de fotos; la modelo que anda en tacos por un montículo de tierra; el mueble para brazos con celulares; el dúo hombre-bronceada con tabla de por medio; la bronceada solista atada a su tabla, que rebota contra ella; los dos que suben una mesa con chizitos usando los dientes; tres personas que frotan una cara untada de chocolate; el hombre que trata de meterse en una mesita de luz; el mozo que ofrece copitas de vodka.

⁵ Expresión usada por Luis Garay para definir la obra en la entrevista realizada el 4 de junio de 2019 por Valeria Intriery y los correos electrónicos de los artistas enviados el 23 de agosto y 3 de septiembre de 2019.

⁶ Esto sucede incluso en el "fumódromo", la única pieza que no incluye performers y que propone la participación del público. Se trata de una cabina cerrada donde está permitido fumar, beber y bailar, actividades generalmente prohibidas en los teatros. Aunque la participación del público es deseable, este no se convierte en *performer*, en tanto no desarrolla un proceso coreografiado, como veremos más adelante. El fumódromo señala una posibilidad e incluso puede mantenerse vacío como sucedió en la presentación en de la obra en Poznań (Hoffman, A., 2014). An interview with Luis Garay & Diego Bianchi. Black Water Project. Recuperado de <https://projectblackwater.wordpress.com/2014/07/12/an-interview-with-luis-garay-diego-bianchi/>.

⁷ Sobre otros aspectos de la música y el diseño sonoro de la obra ver Schanton (2019), pp. 148-149

⁸ Anteriormente, los artistas habían colaborado entre sí en sus proyectos individuales. Bianchi prestó objetos para la obra *The Divine comedy* (2008) de Garay y colaboró en el diseño del universo de objetos en *Actividad Mental* (2012), obra que luego devino en *Futuros primitivos* (2015). En 2013, cuando Garay recibió una invitación del TACEC (Teatro Argentino Centro De Experimentación y Creación) de La Plata para producir una obra allí, le propuso a Bianchi

aspectos visuales y coreográficos. Para ambos artistas la obra fue una bisagra en sus prácticas y procedimientos creativos y reverberó en producciones subsiguientes⁹.

Las reseñas y análisis de la obra de *Under de sí*¹⁰, en su mayoría, recurren a la identificación de ese ambiente *performático* con otros ambientes tan diversos como un gimnasio, una mazmorra, una pintura del infierno, el final de la fiesta electrónica Creamfields, un shopping destruido, un ring, una kermese, un boliche de los noventa. Es a partir de convocar un ámbito de referencia, suerte de batea contenedora, que es posible ingresar a una explicación más detallada de todas aquellas imágenes e impactos que la obra despierta¹¹. La búsqueda de ese espacio de referencia no intenta tanto dar contexto a las situaciones puntuales de cada una de las piezas como sofocar la pregunta por su convivencia, por la simultaneidad (¿cómo puede todo aquello estar *junto* sin impedirse, sin dialogar ni someterse?). En aras de dar con una interpretación para la obra, indagar en el título no devuelve más que inquietud y un juego en *spanglisch* intraducible. ¿Es *Under* por "el under", la escena contracultural de la noche porteña? ¿Es *Under de sí* como una traducción fallida de "debajo del mar"? Los artistas deslizan algo sobre el "sí mismo" autodiseñado por decir tantos "sí, sí, sí, sí" a la cultura oficial de la imagen¹². El título, al igual que las veintiocho piezas performáticas, combina dos elementos de naturalezas distintas (en vez de *performers* y cosas, inglés y castellano) en un *loop* de relación mutua, donde el *under* agita al *si* y viceversa, pero entre ambos dan existencia a una tercera cosa que no alcanza a enunciarse: ¿qué es eso que está, entonces, debajo de *sí*?

Cada una de las piezas de *Under de sí* fue concebida de manera autónoma y puede presentarse como una *performance* independiente. El análisis individual y pormenorizado de dos de las piezas sea quizás un procedimiento válido para acceder al fondo de la obra y volver a la superficie.

trabajar juntos compartiendo la responsabilidad como directores. Información aportada por el artista en correo electrónico enviado a la autora el 10 de diciembre de 2019.

⁹ Casi inmediatamente después de la primera presentación de *Under de sí*, Bianchi realizó al menos dos instalaciones con participación permanente de *performers* (*Suspensión de la incredulidad*, 2014-2015 y *ON ON ON Indetermination*, 2014), y Garay se embarcó en una exploración de ruptura del espacio y del tiempo teatral en el que venía trabajando en al menos seis instalaciones performáticas que realizó desde 2013 a la actualidad (*Fisicología*, 2013; *Cocooning*, 2015; *El ascenso*, 2015; *El lugar imposible*, 2016; *Daimon*, 2017; *Mente desnuda en actualizaciones múltiples*, 2019).

¹⁰ Hasta el momento, *Under de sí* tuvo cinco exhibiciones. La primera de ellas fue en noviembre de 2013 en el TACEC y luego en el Malta Festival de Poznań en 2014, en la Bienal de Performance de Buenos Aires en 2015, en el Wiener Festwochen de Viena también en 2015 y en Plataforma Arco de Madrid en 2017.

¹¹ Algunas de ellas: "Una noche en el tren fantasma" (Kolesnicov, P., 26 de febrero de 2017). Feria de arte en Madrid: noche en el tren fantasma. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/cultura/feria-arte-madrid-noche-tren-fantasma_0_rJqstXeqe.html; "clima de boliche" (Zacharias, M. P., op. cit.); "un ecosistema" y "como zombies la mañana después de la Creamfields" (Tavelli, E., Entrevista a Diego Bianchi y Luis Garay, 2017), Plataforma de Arte Contemporáneo. Recuperado de <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-diego-bianchi-y-luis-garay/>; "(...) El jardín de las delicias, el purgatorio de Dante, los tableaux vivants de Locus Solus" (Schanton, P., op.cit.,p. 139). También en Panfili, M. (2013). *Under de Sí. Reseña #17*. Recuperado de https://www.academia.edu/28209665/Under_de_si_RESE%C3%91A_17_por_Marina_Panfili

¹² Hoffman, A. *Op. cit.*

Touched for the first time¹³

I-phone hole es una pieza compuesta por un mueble-banco con tres agujeros circulares en la parte superior, tres *performers* con sus brazos tatuados, tres iPhone y cuatro objetos pequeños. Los *performers* sentados dentro del mueble sacan por los agujeros un brazo estirado. En la mano tienen un iPhone encendido. Deslizándolo sobre las pantallas, muestran fotos aleatorias de la memoria de sus teléfonos. Apoyados sobre el mueble y al alcance de las manos de los tatuados hay un alambre torcido con un cigarrillo de marihuana en la punta, una lata de gaseosa aplastada, una concha marina y una escultura en miniatura modelada en arcilla¹⁴. El público circula alrededor del mueble: de un lado puede ver las pantallas de los iPhone y los dedos deslizándose en ellas y del otro, a los tres tatuados con sus brazos levantados. La pieza remite a los *displays* en que los teléfonos celulares se exhiben en las tiendas especializadas y repone el lugar que tendría un usuario imaginario de ese teléfono, proponiendo una situación incómoda para el cuerpo.

Cada lado de *I-phone hole* tiene su propia escala. De lado "cerrado", los objetos apoyados sobre el mueble insisten sobre la escala de la mano y de la percepción háptica. De lado "abierto", la escala es la del cuerpo entero, incluso desbordado de los dispositivos que lo contienen -las piernas de los *performers*, "cuelgan" del mueble-, es la escala del mundo. La pieza pone en evidencia el ejercicio perceptivo de ir de lo micro a lo macro que se entrena en la vida en las ciudades con los circuitos de segundos de intermitencia de atención entre nanotecnologías de bolsillo y el paisaje de humanos, otras pantallas y demás objetos. Del mismo modo, *I-phone hole* despliega una asociación entre lo táctil y lo visual: de un lado del mueble, los *performers* tocan suavemente con sus dedos las imágenes, del otro, las imágenes están inscriptas en su piel, son los tatuajes. La obra plantea un trayecto para un ojo que toca, que ingresa por agujeros y se desliza por superficies, egresa por agujeros y se desliza por superficies.

La relación planteada no es cuerpo-cuerpo o, mejor, persona-persona, sino persona-brazo, casi persona-cosa. El mueble produce no solo una fragmentación, sino una negación del cuerpo del *performer* ante los ojos del público. Del otro lado, el mismo público entra en conocimiento de la incómoda situación física de los *performers* e incluso, puede establecer contacto visual con ellos. Si bien es una lectura posible de la pieza la idea de la explotación del cuerpo que anida detrás del placer del consumo tecnológico, esta lectura no puede ser conclusiva en tanto la pieza no dicta al espectador un recorrido, sino que propone una circulación, donde ambos lados del mueble

¹³ Fragmento de la canción *Like a Virgin* de la cantante estadounidense Madonna.

¹⁴ Objetos indicados en el protocolo de la pieza. En algunas de las presentaciones de *Under de si*, estos objetos se reemplazaron por otros similares.

figuran en simultaneidad. Incluso evitando caer en moralejas, la absurda tarea a la que los performers se prestan y la incomodidad física que implica, podrían llevar al espectador a preguntarse por qué lo hacen: ¿por dinero, por fama, por compromiso artístico, diversión, amor, masoquismo? Julieta Massacese señala, en un texto sobre la obra de Bianchi, que si bien tratar como cosa a un ser humano es una de las formas más comunes de la violencia, hace ya rato que "distintas corrientes feministas y LGBT se han apropiado de la posibilidad de utilizar sus cuerpos para generar imágenes y prácticas de resistencia", que incluyen el sadomasoquismo o el trabajo sexual¹⁵. En este sentido, el mueble de *I-phone hole* bien podría encontrarse en un rincón de un imaginario club BDSM y los tatuados como un grupo semidesnudo en búsqueda de los placeres que vienen con el dolor y la sumisión extremas.

El elemento central de *I-phone hole* es el agujero, los agujeros, y alrededor de ellos se construye la pieza. En los agujeros del *display* es donde se produce la transubstanciación de la materia: el pasaje de micro a macro, de fragmento a todo, de placer a tortura, de anónimo a persona. Elemento que puede tornarse erótico o peligroso y recurrente en la producción de Bianchi¹⁶, los agujeros, "develan algo de la estructura precaria e interdependiente de la materia", señalan el lugar vacío por donde puede asomarse lo inesperado. Como explica Massacese "frente a los espejismos de inmunidad" en los agujeros "respira la superficie porosa y permeable del mundo"¹⁷. Las superficies porosas y los patrones de figuras geométricas como hoyos y rectángulos muy pequeños se han vuelto muy impopulares en las redes sociales en 2019, cuando muchos usuarios declararon padecer tripofobia, literalmente, fobia a los agujeros. Las reacciones masivas fueron ocasionadas por un nuevo modelo de iPhone con tres lentes de cámara, (a la vista, tres hoyos) muy juntos. La tripofobia es un terror de moda que parece señalar un cambio de paradigma en el imaginario de los agujeros: ya no es el miedo a caer por un hoyo al vacío lo que aterriza, como le sucede al personaje de *Alicia en el país de las maravillas*, sino la fantasía o el terror a que las superficies que vemos y tocamos se develen como una estructura precaria y asquerosa que no inmuniza del contacto con lo que existe del otro lado.

¹⁵ Massacese, J. (2019). Usos y dimensiones del cuerpo. En I. Katzenstein (Ed), *RUB* (pp. 41-106). Ciudad de México, México: Temblores Publicaciones, p. 48.

¹⁶ Una de las obras que formó parte de la exposición individual de Bianchi, *Estado de Spam* (2013) era un prisma de madera con seis orificios, del que salían los brazos de un "trapito", un limpiavidrios y un repartidor de volantes. La obra generó una polémica en redes cuando Bianchi se refirió a ella como una obra que contiene "aquello que no queremos ver", "(...) comentario que suscitó largos debates que explotaron en las redes, en los que se lo acusó de fascista". Hackel, Laura. (2019). Índice de exhibiciones. En I. Katzenstein (Ed), *RUB* (pp. 298-310). Ciudad de México, México: Temblores Publicaciones, p. 302.

¹⁷ Massacese, *op.cit.*, p.55

Strike a pose¹⁸

Selfie BOY es una pieza compuesta por una tarima sobre la cual está parado en la punta de un solo pie un *performer* de cuerpo atlético. El *performer* sostiene con una mano un palo de *selfie* y con la otra, una soga que cae del techo y lo ayuda a mantener el equilibrio. Mientras mantiene esta postura, saca fotos de sí mismo cada vez que quiere. Tiene puestos un jean y una remera de algodón cortados y una buena cantidad de miel le chorrea desde la nariz por el pecho y abdomen, adentrándose en la cintura del jean. El pie sobre la tarima calza una zapatilla deportiva y el otro, está en el aire, descalzo.

El chico sostiene el palo de *selfie* a la vez que se sostiene a sí mismo de la soga del techo, instalando una cadena de tensiones entre cosas y cuerpo que une, de arriba a abajo, la distancia del lugar donde se está dando la *performance*. La pieza podría considerarse una gran columna, un elemento arquitectónico del espacio de *Under de sí*¹⁹. Entre las otras piezas que desarrollan situaciones de corta duración temporal, el chico *selfie* se erige como una imagen fija, su *performance* es rogar la quietud para que su cara salga bien en la *pic*.

Selfie BOY toma su pose de *El genio de la libertad*, la escultura de bronce que corona la Columna de Julio de la plaza de la Bastilla de París²⁰. La invocación a la escultura clásica también vincula a la pieza con las construcciones de alegorías y emblemas que se detallan en tratados de iconología. Por ejemplo, la descripción de la alegoría del orgullo tiene muchas similitudes con *Selfie BOY*: "una joven (...) erguida la cabeza y afectando un aire despreciativo y altanero. Lleva una venda sobre los ojos que le impide conocer sus defectos (...) está cubierta de jirones (...) apoyada sobre una bola y perdiendo el equilibrio, está en peligro de caer, siendo la caída el castigo ordinario del orgullo"²¹. El peligro de la caída, latente en la alegoría del orgullo, dicta el cuidado de los movimientos del chico-*selfie*. Pero, a diferencia de su pariente lejano Narciso, en *Selfie BOY*, no hay una caída atroz y moralizante. En esta pieza, como en la alegoría, el drama, con su carácter conclusivo, se suspende. Se aferra de la misma soga que el chico-*selfie* y detiene también el movimiento del *performer*. La que brilla, entonces, es la miel, iluminada por el flash del celular. La miel, derritiéndose sobre el torso del *performer*, remite al brillo del bronce de *El genio de la libertad* y a los

¹⁸ Fragmento de la canción *Vogue* de Madonna

¹⁹ Una estructura segmentada, unida por sogas al techo es un tipo de estructura que encontramos en instalaciones anteriores de Bianchi como "Imperialismo Minimalismo" (2006), Ejercicios Espirituales (2010), Into the Wild Meaning (2013) y entre otras. Ver Hackel, L., *op.cit.*

²⁰ Sobre el uso de esta referencia comenta Garay: "Es una ironía sobre la libertad en plena época de capitalismo de vigilancia". Información aportada por el artista en correo electrónico enviado a la autora el 10 de diciembre de 2019.

²¹ Pastor, L. G. (Tr.) (1866). *Iconología ó tratado de alegorías y emblemas*. Ciudad de México, México: Imprenta Económica, tomo 1, pp. 33-34. Recuperado de <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080013688/1080013688.PDF>

cuerpos embadurnados en aceite de los atletas de la antigua Grecia. Manjar de los dioses, en lugar de alimentarse con ella, el chico-*selfie* se la ha derramado brutalmente sobre el torso, obnubilado por su propia imagen en la pantalla. La miel chorreante sobre la cara de los espectadores parece anunciar que, si en esta pieza no hay drama, es porque se trata de una tragedia de dioses paganos contemporáneos.

'Cause to lose all my senses, that is just so typically me²²

En los protocolos de *I-phone hole* y *Selfie BOY*, los artistas han dejado estipulados la cantidad y la dinámica de los ensayos que deben realizarse con los *performers* antes de remontar las piezas y los minutos de descanso a los que tienen derecho durante la *performance*²³. Esta información -relativa a dos problemas casi ya clásicos de la performance como son su reposición y su pertenencia a una colección- tiene como objetivo regular, o mejor, *coreografiar*²⁴, un proceso que ocurre con y en los *performers* y que da existencia a la pieza. El protocolo contiene las indicaciones de cómo debe realizarse una *coreografía de procesos* y, como en un laboratorio, estas indicaciones incluyen una secuencia de pasos en el tiempo. La manipulación controlada de los tiempos de inicio y reset permite que el desarrollo de las piezas que se repite una y otra vez, refiera a lógica del *loop*, *gif* o ejercicio por la que Bianchi y Garay se interesan²⁵. El resultado de ese proceso es lo que los artistas llaman "mínima unidad de ficción" y que tiene como pariente lejano al absurdo teatral beckettiano, pero con la tecnología del chip o del *chaski-boom*: mínimos despliegues y máximas potencias. La repetición de lo mismo en estas piezas está lejos de una idea marxista de alienación y se parece más a una lectura distópica sobre el presente y las posibilidades de futuro como la que sospechaba Mark Fisher: "(...) ¿cuánto tiempo puede subsistir una cultura sin el aporte de lo nuevo? (...) tal vez el futuro solo nos depare reiteraciones y permutaciones"²⁶. También los artistas han dejado apuntado que es requisito indispensable a la hora de elegir a los *performers* que estos demuestren interés por el absurdo de la acción y encuentren empoderamiento en el hecho de realizar una acción estúpida de la manera más seria posible. La repetición de esa acción se inscribe entre la resistencia y la extenuación de los *performers*, entre la entrega de los

²² Fragmento de la canción *Oops, I did it again* de Britney Spears.

²³ Es en este tipo de procedimientos donde se evidencia la red de intercambios que fructifica en la asociación entre los dos artistas. Explica Garay: "A mi parecer, la relación de Diego con el cuerpo en sus instalaciones era todavía leve (...) No tenía clara la importancia del ensayo y el entrenamiento para hacer una performance poniendo el cuerpo durante una hora. Creo que conmigo aprendió que hay efectos de cuerpos en movimiento que se consiguen con disciplina, atención y meditación". Schanton, P., *op.cit.* p.142.

²⁴ Garay define su práctica como la de un coreógrafo que no coreografía pasos, sino procesos. Terremoto y Tabares Salamanca, L. (Ed). (2019). *Performear o performear*. Santiago Villanueva en conversación con Luis Garay. Terremoto.mx, Issue 15: Cuerpo pólvora. Recuperado de <https://terremoto.mx/article/performear-o-performear/>

²⁵ Información aportada por los artistas en la entrevista presencial a los artistas realizada el 4 de junio de 2019 por Valeria Intrieri y en los correos electrónicos enviados el 23 de agosto y 3 de septiembre de 2019.

²⁶ Fisher, M. (2019). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires, Argentina: Caja Negra, p. 23.

sujetos y su empoderamiento. Lo interesante de este tipo de indicaciones, que intentan señalar qué tipo de *performer* es deseable convocar, entre los tantos que podrían postularse como ejemplares de esta inefable profesión, es que terminan por teorizar sobre el *performer* contemporáneo. Según estas indicaciones, este tipo de *performer* es distinto al que el público podía encontrar en la cama de *La Menesunda* o, en general, en los *happenings* de los años sesenta, cuya presencia tiene que ver con la idea de "evento"²⁷. Es también distinto al *performer* que integra el elenco de una obra de teatro contemporáneo donde el escenario se ha desmaterializado en una suerte de kermesse²⁸. Los protocolos se refieren a entrenamientos físicos que interesa que los *performers* hayan atravesado, características físicas y motrices que son producto de dichos entrenamientos y, en este sentido, se vinculan con los pedidos que hace una tradición de la danza, incluso, de danza contemporánea. La nota diferencial la tiene el requisito sobre el interés del *performer* en hacer esa acción absurda. Es decir, que el protocolo de una obra de arte contemporáneo observa el deseo de un *performer* y la obra misma requiere de ese deseo para tener existencia. Según ese protocolo el *performer* es un ser que puede, o no, ser parte y generar procesos que afectan la materia, el tiempo y la percepción de los otros a partir de su deseo, de su interés por algo que está más allá de sí mismo. Algo que está *under* de sí.

I can feel your halo²⁹

En los protocolos los artistas describen las piezas como *performances*, esculturas, imágenes, situaciones y monumentos. La dificultad para encerrar la entidad de las piezas en un único término que las defina (dificultad que sufre y a la vez, motiva este ensayo) es intrínseca a su creación. Como explica Garay: "Así como la construcción de las situaciones fue un proceso de merodeo, de prueba y error, lo mismo sucede con la expresión lingüística sobre la obra (...) usar el lenguaje a nuestro favor rodeando la cosa"³⁰. Las piezas fueron construidas con imágenes de "cosas" o "pedazos de cosas" que efectivamente fueron tomadas de cualquier parte de nuestra contemporaneidad pero que sufrieron un proceso de combinación, maltrato y síntesis, para ser *performances*, pero no solamente, esculturas, pero no solamente situaciones, pero no solamente... y así. De aquel merodeo semántico, interesa pensar la idea de monumento, quizás la más vetusta de las que allí se presentan. Las piezas de *Under de sí* son monumentos porque son "hitos de época", dice Bianchi³¹, insistiendo sobre

²⁷ Sobre las distintas tradiciones de la performance ver Terremoto y Tabares Salamanca, *op.cit.*

²⁸ El caso de *Yo escribo, vos dibujas* del dramaturgo y director teatral Federico León presentada en febrero de 2019. La puesta de la obra era muy similar a *Under de sí*: un ambiente donde el público ingresaba y podía ver distintas situaciones/piezas donde actores interactuaban con objetos. La diferencia sustancial entre ambas obras es el carácter del *performer*. En *Yo escribo, vos dibujas* se trata de actores que interpretan personajes.

²⁹ Fragmento de la canción *Halo* de la cantante estadounidense Beyoncé.

³⁰ Información aportada por el artista en correo electrónico enviado a la autora el 10 de diciembre de 2019.

³¹ Información aportada por el artista en correo electrónico enviado a la autora el 5 de diciembre de 2019.

la variable tiempo. El *loop* infinito de corto desarrollo de cada pieza se enrosca sobre el tiempo largo de la época.

Pensar las piezas de *Under de si* como monumentos enlaza la obra de Bianchi y Garay con la tradición de la escultura monumental. El escenario se vuelve entonces una gran plaza seca o un Panteón de la Gloria lleno de esculturas conmemorativas que rodean a los paseantes, que son los espectadores. Pensar las piezas como monumentos implica inscribirlas en el terreno de lo público, al que los monumentos siempre se deben, por consenso o por imposición. Pero Bianchi y Garay se saltean la relación entre el artista que diseña el monumento y el poder que lo encarga, característica del Barroco o de la "estatuomanía"³² del Centenario argentino. En cambio, abrevan en una tradición escultórica pagana, aquella que se relata en el episodio bíblico del becerro de oro. En aras de "to attack the idea of monument, yet using the monument", como se lee una de las gacetillas de la obra, Bianchi y Garay arriman el final de *Under de si* a una fiesta, con los *performers* y los espectadores bailando alrededor de las piezas-monumento. La imagen final es la de una danza colectiva, de un festejo de esa comunidad forzada e improvisada que se arma entre público y *performers*, que da reconocimiento a esas figuras como monumentos contemporáneos. La comunidad entroniza a sus dioses, sus hitos de época, hechos con el sacrificio del oro que entregó en medio de la desesperación³³. La fiesta disuelve las críticas iconoclastas en las que la obra podría incurrir si recordara procedimientos teatrales clásicos como el *Verfremdungseffekt* brechtiano³⁴. Es justamente a través de la figura del monumento que *Under de si* inscribe su concepto de *performance* y performatividad vinculado a la esfera pública³⁵.

A veces los monstruos de la razón también producen

Es como un agujero negro que se chupa todas las ideas sobre la que cada uno está rondando. "Sin duda reponerla generaría nuevas situaciones"³⁶. Una obra que ha

³² Concepto trabajado en Agulhon M. (1994). Historia vagabunda. *Etnología y política en la Francia contemporánea*. Ciudad de México, México: Instituto Mora, pp. 120-161.

³³ En el episodio bíblico, ante la ausencia de Moisés, su guía, el pueblo de Israel pide a Aarón, hermano de Moisés, que les fabrique un Dios. Aarón pide al pueblo que las mujeres entreguen sus aros de oro, que funde para fabricar el becerro.

³⁴ Sobre este procedimiento y su relectura en el contexto local ver Dubatti, Jorge. (2013). El teatro de Bertolt Brecht en Buenos Aires: observaciones de Teatro Comparado. *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, nº 22-23. UNICEN. Recuperado de <http://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/viewFile/324/265>

³⁵ En ese sentido se pueden apuntar diversos estudios sobre *performance* y performatividad vinculada a lo público. Entre ellos, la teoría de performatividad de género de Judith Butler (ver: Sabsay, L. (8 de mayo 2009). Judith Butler para principiantes. SOY, Página 12, Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-742-2009-05-08.html>) o los trabajos sobre *performance* y protesta social de Marcela Fuentes (Fuentes, M., 2019. *Performance Constellations: Networks of Protest and Activism in Latin America*. doi: 10.3998/mpub.8172441.

³⁶ Información aportada por el artista en correo electrónico enviado a la autora el 5 de diciembre de 2019.

construido alegorías de la última etapa del capitalismo, ¿podría trabajar sobre sus crisis y rebeliones? Ese entrenamiento estoico sobre una misma acción ¿daría lugar a cuerpos capaces de desestabilizar un sistema salvaje? ¿Una *performance* que otorga y exige disciplina de los cuerpos y que observa y regula procesos y deseos, puede ser pensada como un programa político? Me inclino a pensar que sí, pero también se podría pensar que no. Los hechos que inspiran esta última reflexión desordenada son todavía muy recientes. Es necesario esperar que muestren su porosidad y que por uno de sus agujeros este texto se deslice en búsqueda de nuevas palabras para nombrar la contemporaneidad.

DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN

LARA MARMOR
LUCRECIA PALACIOS

INVESTIGACIÓN OBRAS

ARIADNA GONZÁLEZ NAYA
VALERIA INTRIERI
BELÉN LEUZZI
CAMILA PAZOS
AYELÉN VÁZQUEZ

COLABORACIÓN TEXTOS

ALEJANDRA AGUADO
FEDA BAEZA
GABRIELA CEPEDA
MARIANA CERVIÑO
BELÉN COLUCCIO
GUADALUPE CRECHE
NICOLÁS CUELLO
SOFÍA DOURRON
LEOPOLDO ESTOL
JIMENA FERREIRO
SANTIAGO GARCÍA NAVARRO
GABRIEL GIORGI
CARLOS GRADIN
CLAUDIO IGLESIAS
MARCOS KRAMER
AIMÉ IGLESIAS LUKIN
FABIOLA ISA
MARTÍN LEGÓN
FRANCISCO LEMUS
MARIANO LÓPEZ SEOANE
FLORENCIA MALBRÁN
MARIANO MAYER
AGUSTINA MUÑOZ
LETICIA OBEID
ALEJO PONCE DE LEÓN
FLORENCIA QUALINA
NANCY ROJAS
GRACIELA SPERANZA
VIVIANA USUBIAGA
JAVIER VILLA
ANA VOGELFANG

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

EZEQUIEL ALEMIAN
VALERIA PIRRAGLIA

TRADUCCIÓN

ANA BELLO
ALEJO PONCE DE LEÓN

DISEÑO GRÁFICO
Y DE INFORMACIÓN

VANINA SCOLAVINO
CECILIA SZALKOWICZ

COORDINACIÓN GENERAL

COLECCIÓN OXFORD
ERICA BOHM

TODOS LOS DERECHOS

RESERVADOS A LOS AUTORES,
A LOS TITULARES DE DERECHOS
DE AUTOR Y A COLECCIÓN
OXENFORD