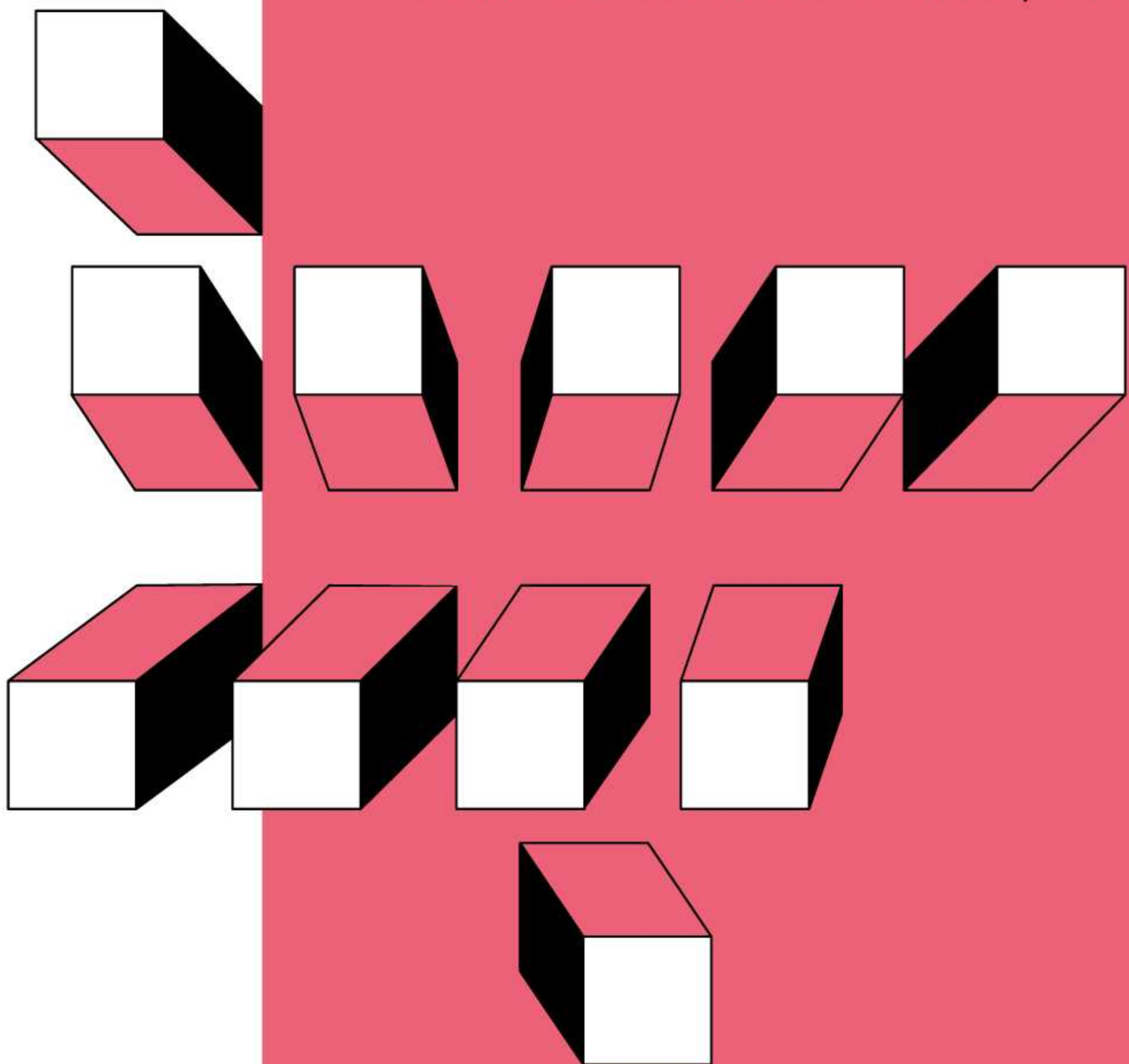


EL TIEMPO ES LO ÚNICO QUE TENEMOS

ACTUALIDAD DE LAS ARTES PERFORMATIVAS

Maaïke Bleeker / Augusto Corrieri / Bojana Cvejić / Mette Edvardsen / Tim Etchells / Eleonora Fabião / Karin Harrasser / Adrian Heathfield / Bojana Kunst / Silvio Lang / André Lepecki / Juan Francisco Maldonado / Mariana Obersztern / Victoria Pérez Royo / Diana Szeinblum / Ana Vujanović

BÁRBARA HANG Y AGUSTINA MUÑOZ (COMPS.)



El tiempo es lo único que tenemos:
Actualidad de las artes performativas
Bojana Kunst; André Lepecki; Victoria Pérez Royo [et al.]
Compilado por Bárbara Hang y Agustina Muñoz
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Caja Negra, 2019.
304 p.; 20 x 13 cm. (Futuros Próximos; 29)

Traducción de Fernando Bruno
ISBN 978-987-1622-82-5

1. Arte. 2. Artes Escénicas. 3. Danza. I. Hang, Bárbara,
comp. II. Muñoz, Agustina, comp.
III. Bruno, Fernando, trad. IV. Título.
CDD 792.62

Todas las procedencias originales de los textos se
encuentran en la página 285.

© De la compilación y el prólogo,
Bárbara Hang y Agustina Muñoz
© Maaïke Bleeker, Augusto Corrieri, Bojana Cvejić,
Mette Edvardsen, Tim Etchells, Eleonora Fabião,
Karin Harrasser, Adrian Heathfield, Bojana Kunst,
Silvio Lang, André Lepecki, Juan Francisco
Maldonado, Mariana Obersztern, Victoria Pérez
Royo, Diana Szeinblum, Ana Vujanović
© Caja Negra, 2019

Caja Negra Editora

Buenos Aires / Argentina
info@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección Editorial:
Diego Esteras / Ezequiel Fanego
Producción: Malena Rey
Asistente Editorial: Sofía Stel
Diseño de Colección: Consuelo Parga
Maquetación: Tomás Fadel
Corrección: Sol Correa

ÍNDICE

- 11 Prólogo, por Bárbara Hang y Agustina Muñoz
- 25 Eleonora Fabião – Performance y precariedad
- 51 Bojana Kunst – Los cuerpos autónomos de la danza
- 67 Maaïke Bleeker – Mostrar lo que no puede ser visto. La perspectiva en la puesta en escena posdramática
- 91 Mette Edvardsen – La foto de una piedra
- 97 Karin Harrasser – Allí todos los que tartamudean también deben cojear: Interrumpir el tiempo, agotar los cuerpos, construir mundos
- 113 Silvio Lang – Manifiesto de la práctica escénica
- 123 Victoria Pérez Royo – Corporalidades disidentes en la celebración. Fiesta y política en la escena contemporánea
- 145 Diana Szeinblum – Un escondite posible
- 151 Tim Etchells y Adrian Heathfield – Lo que escapa...

<u>163</u>	Ana Vujanović – Dramaturgia del paisaje: “El espacio posterior a la perspectiva”
<u>183</u>	Mariana Obersztern – Arquitectura de una conversación
<u>199</u>	Bojana Cvejić – Imaginar y simular
<u>221</u>	André Lepecki – Las políticas de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea
<u>255</u>	Juan Francisco Maldonado – ¿Cuánto tiempo se necesita para estar inmóvil?
<u>267</u>	Augusto Corrieri – La piedra, la mariposa, la luna y la nube. Notas sobre la dramaturgia en la era ecológica
<u>285</u>	Procedencia de los textos
<u>289</u>	Biografías de las autoras y los autores
<u>301</u>	Agradecimientos



PRÓLOGO

Por Bárbara Hang
y Agustina Muñoz



Es una obviedad decir que las ideas y el pensamiento necesitan un cuerpo que los contenga. Sin embargo, les llevó un tiempo a las artes performativas afirmarse y entenderse como ese lugar privilegiado donde experimentar y *hacer* con el pensamiento. El saber que surge de estas artes proviene de los cuerpos (humanos, animales, lumínicos, sonoros) y se expresa en y a través de ellos. Es un conocimiento específico que tiene la particularidad de implicar a lxs receptorxs (lxs espectadorxs) en el momento mismo en que se produce. Es contemporáneo de una manera radical, es un saber vivo y en movimiento que se actualiza en el encuentro entre las prácticas artísticas-performativas y las prácticas crítico-discursivas. Desde hace tiempo, este diálogo con el pensamiento contemporáneo provoca y estimula un frenético ida y vuelta, en el que los conceptos son “cosas teóricas salvajes que interaniman el trabajo colectivo de hacer arte y discurso”.¹ La potencia de este

1. André Lepecki, *Singularities: Dance in the Age of Performance*, Londres, Routledge, 2016.

diálogo se deba quizás a la posibilidad de las artes performativas de dar respuestas físicas a una actualidad en permanente movimiento; quizás, a su posibilidad de operar con cuerpos diversos, ausencias y tecnologías; quizás, a la posibilidad de poner en acto y de hacer experiencia.

En un momento en el que el cuerpo está en el centro del debate como lugar de operaciones que van desde el disciplinamiento y el control hasta la resistencia y transformación, cuando los cambios y las intervenciones se piensan *para* los cuerpos como *commodities*, como consumidores y agentes reproductores, pero también como agentes de deconstrucción, cuando las teorías y las tecnologías se experimentan *sobre* los cuerpos, las artes performativas se vuelven un campo crítico y experimental fundamental frente al sistema capitalista neoliberal. Porque el cuerpo es el sujeto de estas artes y, por lo tanto, es el mismo concepto de cuerpo el que se pone en cuestión. "La puesta en acto que realiza la performance es el drama de la corporalidad en sí misma."² La corporalidad tomada como concepto histórico, como "construcción discursiva de materialidad",³ donde los discursos dominantes producen categorías y también divisiones entre categorías: humano, no-humano, persona, no-persona, cuerpo, sexo, etc. La corporalidad está expuesta y sujeta a la época en la que se construye, pero también trae consigo la posibilidad de contestar a su propio contexto.

Escribir desde las artes performativas y su hacer es una manera de repensar *con* los materiales y operaciones durante el proceso de la obra y también después de su escenificación. El tiempo compartido entre cuerpos durante una realización escénica tiene la capacidad de cambiar el estado de las cosas, de imaginar posibles, crear realidades, redefi-

2. Peggy Phelan, *Mourning Sex: Performing Public Memories*, Londres, Routledge, 1997.

3. Kim Turcot DiFruscia, "Shapes of Freedom: A Conversation with Elizabeth A. Povinelli", *e-Flux*, n° 53, 2014. Disponible en e-flux.com.

nirnos o repensarnos desde la experiencia corporal y física de la participación. Entender la práctica escénica como espacio de pensamiento y como generador de conocimiento no solo para quienes la practican, tal vez, nos acerque a estas manifestaciones artísticas desde otra perspectiva.

¿POR QUÉ “PERFORMATIVO”?

El concepto de “performativo” fue introducido por primera vez por John L. Austin a la filosofía del lenguaje en su ciclo de conferencias “Cómo hacer cosas con palabras” en 1955. Con esta incorporación, Austin revelaba un tipo de enunciado lingüístico que es constitutivo de la realidad y que tiene, a su vez, la capacidad de crear realidad; el “sí acepto” en una ceremonia de casamiento es el clásico ejemplo de este tipo de enunciado que al ser pronunciado cambia el estado de las cosas. Años más tarde, Judith Butler, cambia el foco de lo performativo del acto del habla a las acciones corporales.⁴ Butler llamó a los actos performativos “no referenciales”, ya que no refieren a algo anterior y preconcebido, interno a una esencia o a un ser ya determinado que se expresa en dichos actos ya que no hay una identidad estable. La performatividad no es un acto singular de un sujeto que da vida a lo que nombra, sino que se trata de un poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regulan y se imponen, implica la reiteración, la persistencia y la estabilidad, pero también la posibilidad de ruptura. La potencia de los actos performativos radica en el hecho de que generan identidad. De esta manera Butler introduce el concepto de performatividad a la filosofía de la cultura. A partir de los 90, con la creciente presencia de los medios de comunicación, se

4. Judith Butler, “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate Feminista*, n° 18, 1998.

empezó a hablar del carácter performativo de la cultura, dejando atrás la idea del texto como modelo de la cultura occidental para dar lugar a la función performativa: *el mundo como actuación o performance*, “una lente central para entender eventos tan dispares como la Guerra de Irak y el último video de Madonna”.⁵ La performance se instala de manera permanente en todos los ámbitos de nuestras vidas haciendo imposible pensar en la “realidad” sin considerar su carácter performativo.

Las artes performativas son también actos (o actuaciones) performativos que implican cuerpos diversos y que posibilitan la creación de realidades. No se trata de una tendencia, una disciplina o estilo, sino precisamente de una posición que pone el foco en lo que resulta del proceso artístico-investigativo y que, por medio de sus acciones, cuestiona los paradigmas tradicionales y el sistema binario de pensamiento (obra/proceso, autorx/espectadorx, representación/presentación, privado/público, arte/realidad, sujeto/objeto, cuerpo/mente, significante/significado, por nombrar algunos) para centrarse en la experiencia del acontecimiento. Danza, teatro, performance suelen ser llamadas en su conjunto artes vivas, artes escénicas, artes performáticas, arte de acción... y siguen sumándose nuevas denominaciones para expresiones en constante transformación y redefinición. Cada término propone un pequeño cambio de posición. Estas propuestas artísticas se mezclan, se cruzan, se contaminan, se escurren de sus propios bordes y vuelven a problematizar su nombre. Al llamarlas artes performativas queremos acentuar, precisamente, su carácter *performativo* por sobre cualquier otro, aquel que posibilita “hacer cuerpo” en un proceso sensible y susceptible a las fuerzas del acontecimiento. Su capacidad para generar efectos y afectos, cambiar las

5. Peggy Phelan, “Performance, Live Culture and Things of the Heart”, *Journal of Visual Culture*, vol. 2, 2003, pp. 291-302.

formas o los modos establecidos y proponer –al menos temporariamente– pequeños espacios de libertad.

DE LA REPRESENTACIÓN A LA PARTICIPACIÓN

El texto fue, desde los orígenes del teatro occidental, el pilar fundamental; el teatro era una forma de literatura hecha ritual y *pathos* colectivo. Históricamente, estaba la palabra escrita por un autor y un cuerpo que la portaba: eso era el teatro. Estaba también el cuerpo, que se movía, que transmitía emociones a través de movimientos estéticos: eso era la danza. La narración de un “drama” estaba en el centro y, alrededor de eso, se desplegaba el aparato teatral, que representaba y reproducía todo lo que se necesitaba para que esa historia fuera verosímil: la luz de un amanecer, el decorado de un palacio ruso o el ruido de los truenos.

Durante todo el siglo XX, con un incremento en las épocas de posguerra, sobre todo de la segunda, se quebraron las convenciones teatrales instauradas durante siglos para reapropiarse del aparato teatral y su potencialidad. Había una “pulsión” contemporánea que ya no podía ser narrada bajo la forma del drama clásico, “caracterizado por una trama en la que predomina la forma de diálogo y comunicación interpersonal entre personajes, la exclusión de todo lo que está por fuera del mundo dramático (incluidos los espectadores que miran en silencio), el despliegue temporal-lineal en un tiempo presente y la convivencia de las unidades de tiempo, espacio y acción”.⁶ En la danza, las nuevas posibilidades y necesidades del ser humano contemporáneo dieron lugar a una reforma emancipatoria respecto del ballet y su experiencia estética. La danza

6. Karen Jürs-Munby, en el prólogo a *Teatro posdramático* de Hans-Thies Lehmann, Ciudad de México y Murcia, Paso de Gato/CENDEAC, 2013.

descubrió la “democracia del cuerpo” y se liberó de los cuerpos ideales, delgados, hieráticos y etéreos típicos del ballet y aún presentes en la danza moderna. Movimientos simples de la vida cotidiana –como caminar, correr, mover los dedos de una mano, caer o agitar la cabeza– pasaron a ser considerados como danza. Posibilidades de movimiento que, hasta entonces, habían sido rechazadas y consideradas rústicas, corrientes u ordinarias pasaron a ubicarse en el centro de la coreografía.

Mientras tanto, el giro conceptual de las artes visuales y la música, con el auge del *performance art* a fines de los 50 y principios de los 60 (desde Cage, Beuys, Ono hasta los *happenings* y Fluxus), preparó el terreno para el surgimiento de nuevos espacios de investigación y creación, donde grupos de coreógrafxs, artistas visuales, compositoxs y cineastas cambiaron la historia de la performance, unidxs en la experimentación artística, comunidad y democracia participativa, y borraron las fronteras entre trabajo (actividad artística) y vida cotidiana.

Como toda nueva forma, emerge de una necesidad profunda de desarrollar un nuevo lenguaje, nutriéndose de otras disciplinas que surgían y se desplegaban al mismo tiempo. Pronto, el cine y, después, las nuevas tecnologías influenciaron de manera sustancial a las artes performativas, al trastocar lo que era entendido como presencia y modificar fundamentalmente la experiencia del tiempo. En su libro *Estética de lo performativo*, Erika Fischer-Lichte hace referencia a este intercambio creciente entre disciplinas: “En lugar de crear obras, los artistas producen, cada vez más, acontecimientos en los que no están involucrados solo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. Con ello se modificaban las condiciones de producción y recepción artísticas en un aspecto crucial”.⁷

7. Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2013.

Herederero de estas rupturas, el teatro posdramático⁸ marcó un cambio de paradigma que revolucionó las artes escénicas contemporáneas. Como todo término, sitúa una serie de movimientos y cambios de perspectiva que fueron dándose a lo largo de los años. Implicaba para el teatro la puesta en crisis del autor, de la representación, del espectador, del aparato teatral y de la escena misma como había sido concebida hasta ese momento. Este diálogo con otras fuentes y disciplinas (muchas consideradas periféricas o incluso vulgares, como el deporte, la televisión o el *pop art*) moldeó una relación nueva con las posibilidades de lo escénico, con la propia política del lenguaje como búsqueda discursiva, que podía ser estética, política, ideológica, poética o todo eso a la vez; pero ya no ingenua.

En la actualidad, entramos a una sala a ver una realización escénica que puede ser muchas cosas. Más allá de la intención de la artista en cómo definir su trabajo –danza, teatro o una conferencia–, a lo que asistimos es a un acto performativo. El texto ha dejado de estar en el centro y ya no se identifica con el libro, sino que se trata de un conjunto de signos que operan simultáneamente. La escritura está ahora también desplegada en la luz, los sonidos, las imágenes, etc. Una obra coreográfica puede prescindir de bailarinx en escena. “El espectáculo interroga al espectador sobre su rol: le devuelve la mirada a sí mismo, pidiéndole que reflexione sobre su historia, sus gustos, su capacidad de percibir y los marcos de referencia que debería poner en marcha para ser capaz de leer la obra.”⁹ Las artes performativas experimentan con el tiempo, el tiempo en los cuerpos, el tiempo compartido, el tiempo futuro

8. Término acuñado por el teórico alemán Hans-Thies Lehmann en su libro *Teatro posdramático* publicado originalmente en 1999.

9. Bojana Cvejić, “Aprender haciendo y hacer aprendiendo cómo aprender. Coreografía contemporánea en Europa: ¿cuándo fue que la teoría dio paso a la auto-organización?”, *Lecturas sobre Danza y Coreografía*, Madrid, Artea, 2013.

y pasado. El tiempo como materia, como posibilidad, como límite y también como potencialidad de acción.

Sin embargo, todavía hoy, muchxs van a ver una obra “de danza” y se van frustradxs porque lxs bailarinxs “no bailan”, o se indignan si en una obra de teatro, el texto fue reemplazado por silencio, por una lista de verbos o por una coreografía de luz. Ya no se trata de buscar una identificación entre lxs espectadorxs y el drama que se representa en escena, sino de buscar un cambio en la percepción, un desplazamiento en la mirada y una actitud de apertura hacia otras formas de pensamiento. Se trata de experiencias escénicas en las que, en lugar de entretener a los espectadores, por ejemplo, se los invita a quedarse dormidos, como en *Exit* (2011) de Kris Verdonck y Alix Eynaudi, *The Guardians of Sleep* (2017) de David Weber-Krebs y *Natten* (2016) de Mårten Spångberg. En la primera, las sillas están dadas vuelta para reclinarse, la luz es tenue y cambia lentamente, y se escucha una música que genera un efecto de adormilamiento: la obra está pensada para ser vista entre parpadeos. En la segunda, los que duermen en escena son los intérpretes. *Natten*, que es también la palabra sueca que designa la acción de pasar la noche, propone a lxs espectadorxs entregarse a la oscuridad y escapar de la tiranía del tiempo en una obra que comienza a las 11 de la noche y termina a las 5 de la mañana. Estas tres obras proponen, de diferente manera, una alternativa al mundo hiper-interconectado en el que vivimos, y posibilitan lo que no está permitido: dormirse, ausentarse, apagar todo.

La directora y teórica libanesa Lina Saneh, al reflexionar sobre su práctica, se pregunta: “¿Cómo podemos concentrarnos en aquellos eventos importantes que no deben ser olvidados? ¿Cómo podemos mirar de manera oblicua lo que siempre se nos presenta de frente? ¿Cómo podemos buscar y tratar con eventos que nunca son vistos como importantes y relevantes?”. Cuando al coreógrafo francés Jérôme Bel lo invitaron a hacer una obra para el Ballet de

la Ópera de París, propuso usar el escenario vacío y hacer una obra con una única bailarina del cuerpo de baile poco tiempo antes de jubilarse. *Veronique Doisneau* (2004), que es al mismo tiempo el nombre de la bailarina y el de la obra, invierte la relación entre figura y fondo al poner a la bailarina sola en el escenario a hacer lo que habitualmente hace. Entre relatos de su vida y su experiencia en el Ballet, sin lxs bailarinxs principales captando la atención con sus piruetas y saltos, vemos por primera vez aquello que jamás notamos: una mujer parada sosteniendo la misma posición durante minutos para que admiremos a la primera bailarina que, en este caso, no está. Al llevar la mirada a otro lugar, al crear otro tipo de narraciones, se hace posible tomar lo periférico, llevarlo al centro e iluminarlo. Volver a mirar *eso* que se escapa.

OTRO TIPO DE ARCHIVO

Se podría decir que algo que constituye a las artes performativas es que se repiten y desaparecen. Dos acciones curiosas: repetirse y desaparecer. Sobre todo sabiendo que esa repetición está rodeada de azar, al depender del tiempo, de personas vivas y mutables, por nombrar solo algunas de las cosas sujetas a la imposibilidad de una reproducción exacta. Pero repetir es una de sus cualidades casi rituales que marca el tiempo escénico, que arranca al comienzo de una obra y termina cuando llega a su fin, incluyendo la entrada de los espectadores, la luz y la oscuridad, la separación entre la escena y el público, etc. Se puede registrar una función, pero eso nunca será la experiencia escénica, ese *liveness* [en directo] al que hace mención Peggy Phelan, que es tan vivo como efímero. Este carácter ontológico de desaparición en “las artes del cuerpo” parecía otorgar un valor especial a aquello que no permanecía y que por tanto no se podía poseer. “El ser

de la performance es la desaparición";¹⁰ una práctica que "resiste la circulación equilibrada de las finanzas" ya que "no ahorra nada, solo gasta". Y son precisamente estas características la que vuelven a las artes performativas un arte del presente: "En esta cultura raramente se valora el 'ahora' al que la performance dirige sus preguntas más profundas".

Sin embargo, existen otras posturas que en lugar de defender la desaparición como valor proponen otra manera de entender el archivo no material. Ponen el énfasis en que el documento no es –ni debería ser– la única manera de poder preservar lo vivido. La mirada racionalista y positivista que ignora todo aquello que no puede ser visto deja de lado una manera de conocer y conservar distinta. Si tenemos en cuenta solo una perspectiva visual, en donde todo aquello que no se puede ver indefectiblemente ha desaparecido, estamos pasando por alto otros modos de conocer y recordar, y también de preservar. Frente al archivo material, existe otro archivo físico capaz de conservar información y acontecimientos. La investigadora y teórica Rebecca Schneider considera que la manera en la que los estudios de performance abordan esta cuestión defiende la lógica archivística dentro de una cultura oculocentrista occidental y propone: "Lo escénico no como lo que desaparece (como espera el archivo), sino como el 'acto' de permanecer y una manera de reaparecer y 'reparticipar'".¹¹ Así "la performance participa en la transmisión y preservación del conocimiento". Este carácter efímero (o más bien, precario, como propondrá en este libro la artista Eleonora Fabião) ya no sería una carencia, sino precisamente su fuerza y un postulado alternativo en un mundo

10. Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993.

11. Rebecca Schneider, "Los restos de lo escénico o lo escénico permanece (reelaboración)", *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*, Barcelona, Cuerpo de Letra, 2010.

donde todo tiene que dejar una huella visible, monetizable y comercializable: “De hecho, lo efímero de la danza, el hecho de que la danza no deja atrás ningún objeto después de su escenificación, demuestra la posibilidad de crear en las artes economías de objetualidad alternativas. La efimeridad también exige la rearticulación de los vectores temporales, ya que lo efímero no es lo que acaba de pasar (desaparecer), sino lo que, porque pasa, persigue cada segundo del presente con su potencial retorno”.¹² Como dice Phelan, vale la pena pensar en las implicancias teóricas, poéticas y políticas que un arte radicalmente efímero puede producir.

PERFORM / ER / ANCE

“Performance” es un término complejo e intraducible que “connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, y excede ampliamente las posibilidades de las palabras que se ofrecen en su lugar”.¹³ Sus usos se extienden al campo del teatro, la danza, la antropología, las artes visuales, el deporte, los negocios, la ciencia y la política, lo que demuestra que, incluso en el idioma inglés sea un término con múltiples significados.

Partiendo de la base de que no existe una palabra que abarque la totalidad de usos y acepciones que se le puede dar en su idioma original, decidimos traducir estas palabras por aquellas que se emplean habitualmente en el español. En inglés, los términos *perform*, *performer* y *performance* se utilizan de manera amplia e indistinta para referirse a todas las artes performativas que en español se

12. André Lepecki, *Singularities*, op. cit.

13 Diana Taylor, *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2012.

nombran con una serie de palabras muy diferentes entre sí. Mantener la palabra *performance* y sus derivados en inglés dentro de los textos podía, muchas veces, resultar confuso, por lo que decidimos cambiarlas por “obra”, “realización escénica”, “intérpretes”, “actorxs”, “bailarinxs”, “interpretar” o “actuar” según el contexto. Únicamente mantuvimos la palabra original *performance* en los casos en que refiere a la performance de las artes visuales, en donde las palabras mencionadas antes no suelen aplicarse, y en el caso particular del texto de Eleonora Fabião que, incluso al escribir en portugués, decidió usar *performance*, *performer* y *performear*.

La performance de las artes visuales hace referencia a un evento único e irreproducible, mientras que las realizaciones escénicas (las artes performativas sobre las que se escribe en este libro) son creadas para ser repetidas en teatros u otros contextos que operan bajo la lógica del *aparato teatral*, es decir, sus convenciones, sus reglas y funcionamiento, que rigen tanto dentro del espacio del teatro (del edificio) como en cualquier otro espacio en donde se reproduzcan estas funciones. Como dice la célebre frase del director inglés Peter Brook: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”.¹⁴

Frente a este panorama, queremos plantear la posibilidad, a modo de ejercicio, de que las denominaciones específicas –danza, teatro o performance– puedan, al menos en algunos de los casos, intercambiarse durante la lectura de los textos aquí reunidos. Algunxs hablan de coreografía para hablar de movimientos en el espacio producidos por cuerpos humanxs, objetos, la voz, las luces o el tiempo. Poco podría importar, entonces, saber si una obra es de

14. Peter Brook, *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 2001.

danza o es de teatro, si hay texto, si hay personas en escena, si hay solamente objetos, máquinas o sonido; pero sí los modos en que estos elementos operan en la escena y cómo posibilitan la creación de mundos.

En nuestro contexto, las maneras de asistir a una realización escénica suelen estar limitadas por una idea quizás anacrónica sobre cómo relacionarse con ella, sobre lo que esta “debería ofrecer”, sobre lo que “deberíamos entender” o sobre una supuesta *estaticidad* en los roles y posiciones que cada una (artistas y espectadorxs) ocupa. Este libro es una invitación a volver al cuerpo, a pensar desde el cuerpo y con el cuerpo las relaciones con el mundo y el encuentro con lxs otrxs.

Este tipo de escritura desde las artes performativas surge en Europa, entre fines de los años noventa y principios de los dos mil, como una necesidad de lxs propixs artistas ante un contexto en el cual sus trabajos no encontraban, dentro del aparato crítico, interlocutorxs capaces de dialogar con el aluvión de las nuevas propuestas que estaban emergiendo. Los textos pasaron a ser una manera de continuar las investigaciones escénicas, de entenderlas y de generar nuevos conceptos capaces de nombrarlas. Esos mismos textos y obras fueron derramando conocimientos y preguntas a las obras y lxs artistas, creando un circuito de mutua colaboración y deshaciendo los bordes entre teoría y práctica. Los ensayos de *El tiempo es lo único que tenemos* provienen del centro de la práctica artística. No se trata de escritos de teóricxs que re-significan o “elevan” las obras que analizan, sino que surgen desde el propio conocimiento del hacer-pensar en las artes performativas. Incluso aquellos con una fuerte impronta académica, o bien que escriben sobre obras de otrxs, pertenecen a creadorxs o investigadorxs que colaboran con artistas y escriben desde un conocimiento que emerge del interior de la práctica y que acompaña los procesos creativos, investigativos y performativos.

Desde nuestro lugar como artistas y creadoras, advertimos la carencia que existe en la disponibilidad y circulación de ensayos que producen discusiones significativas ya sea por la falta de traducciones como por la escasa relación cotidiana entre práctica y escritura –con algunas excepciones– que existe en la región. La mayor parte de estos ensayos fueron traducidos al español por primera vez para esta antología. Muchos de ellos, incluso, no estaban publicados tampoco en su idioma original y únicamente los textos de lxs artistas argentinxs fueron escritos para esta ocasión. Lxs autorxs son contemporáneos a este libro y forman parte de diversas escenas de las artes performativas de América Latina y Europa. Cada texto está situado en un contexto socio-político-económico-cultural y una escena artística específicos con sus respectivas problemáticas y condiciones de producción. De ninguna manera esta antología pretende pasar por alto estas circunstancias; por el contrario, se propone abrir e incluir distintas perspectivas y miradas. Como toda selección, propone un recorrido subjetivo que, sin embargo, podría acercarnos a un modo de pensar y conocer específico que surge de estas manifestaciones artísticas. Esperamos también colaborar para que ese acercamiento se vuelva más frondoso, accesible y estimulante. Como dice Eleonora Fabião en el texto que inicia este libro: “Escribo para que la performance deje de ser la enigmática (y de vez en cuando, estigmatizada) prima pobre de las artes, sin orientación en el cuadro de las políticas culturales, casi siempre considerada a partir de preconceptos y tratada como una moda pasajera o una práctica inconsecuente” y –agregamos– accesible solo para el público especializado. Unx espectador se hace, se construye, se practica, se actúa. Ser espectadorxs es también un acto performativo.