

Una acción llamada Línea: encuentros con el encuentro

Eleonora Fabião

Traducción de Victoria Pérez Royo

Punto de partida o érase una vez¹

Era el día 1 de abril de 2010. Por entonces yo residía en Nueva York y llamé por teléfono a una vieja amiga, Karmentlara Ely, y la conversación fue más o menos así: «Karmer, con esta llamada estoy iniciando un nuevo trabajo. Se llama Línea. Y la línea comienza en esta llamada con una pregunta. ¿Podrías, por favor, organizar un encuentro para mí? Me gustaría encontrarme con alguien a quien no conozco, un desconocido, un extraño. [...] Sí, lo que escuchamos a lo largo de nuestra infancia que no deberíamos hacer bajo ninguna circunstancia: hablar con extraños. [...] Sí y, como sabes, yo lo hago en muchos trabajos en la calle. La diferencia es que ahora quiero ir a casa de los extraños, visitarlos, cruzar varias puertas que nunca crucé y nunca cruzaría si no fuera gracias al cuerpo performativo. Quiero conversar con un desconocido en la intimidad de su casa». «¿Pero tiene que ser un artista?», preguntó ella. «No», le dije yo, «una persona, tiene que ser una persona».

Programa

Visitar a una persona desconocida en su casa para conversar, intercambiar ideas, beber agua, té o café. Para ese encuentro, llevar de mi casa: dos tazas blancas (envueltas en paños de colores), dos platillos (envueltos en paños

de colores), un termo con café (brasileño), bolsas de té (brasileño) y azúcar (brasileño). Durante el encuentro, planear una acción para realizar nosotros en un espacio público. Ése es un objetivo fundamental de la visita: descubrir/crear una acción que queramos llevar a cabo juntos en un lugar específico. Al final de ese primer encuentro, concertar el segundo. Mientras tanto, reunir todo lo necesario para realizar la acción. Y, una vez concluida la práctica, pedir al colaborador que contacte con un conocido suyo (una persona de su elección para continuar la *línea*). Entonces, pasarme la fecha y la dirección donde me encontrare con el nuevo desconocido (en su casa). Por favor, no indicar nombres, sino solamente una coordinada espaciotemporal: dónde y cuándo. Así es como la *Línea* camina.

Érase una vez y éranse muchas veces

Las visitas fueron muchas y las conversaciones largas. Encuentros fluidos, impactantes, difíciles, inolvidables, suaves, áridos. Encuentros que resultaron en acciones diversas. Acciones en barco, museo, iglesia, restaurantes, parques, esquinas, trenes y estaciones de metro. En el agua, el viento, el sol, la nieve y casualmente (o no) siempre a la luz del día. Jeff Stark, Rachel Berg, Anne Wenninger, Mina, Clarisse, Olivia Beens, Natalie J. Willemssen, Miki Glasser, Lucy Kaminsky, Aimee Lutkin, Brooklyn, China Town, Spanish Harlem, Soho, Times Square, el zoo de Central Park, Lower East Side, Staten Island. Y algunas premisas:

- 1) No escudriñar las casas que visito. Se trata, en cambio, de adelantarse en campos y crear campos, de cohabitar espacios internos y externos;
- 2) mantener siempre en mente el objetivo del programa: concebir una acción juntos, firmar un pacto y actuar conjuntamente. La motivación nunca fue la de ir al encuentro de alguien para conocerlo o hacerme conocer. No era ése el objetivo de la visita; tal vez una posible consecuencia. Insisto: nuestro propósito era hacer algo juntos; algo que sólo somos capaces de hacer porque nos juntamos y que nunca haríamos si no nos hubiésemos juntado. Nos prometemos mutuamente la vivencia conjunta de una experiencia y ése es el punto neurálgico de la cuestión;

- 3) no llegar a los encuentros con cartas en la manga, esto es, con programas preconcebidos, con ideas preparadas. Justo lo opuesto: absorber esa situación, esa conjunción – sea un encuentro encontrado o un encuentro diseñado – como lema compositivo y como parte de la práctica por venir;
- 4) reconocer y valorar lo extraño y la extrañeza como modos de conocimiento y relación. Casa extraña, cuerpos extraños, visita extraña. Extraño «buenos días», extraña taza, extraña ciudad, extraño intercambio; extraño silencio, extrañas horas, extraño café de la extraña tierra brasileña ingerido por la extraña que soy y por el extraño que me recibe, y érase una vez. Sería redundante decir «extraño arte de acción» – sería como decir «extraño-extraño» o «arte de acción-arte de acción». La acción performativa trata justamente de suspender hábitos de conducta y modos usuales de percepción, relación y cognición para crear un estado-extraño-de-cosas; o mejor aun, para revelar lo extraño-de-todas-las-cosas. El cuerpo performativo arranca la rutina de las situaciones, lugares y cosas, volviéndonos delirantemente lúcidos y lúcidamente delirantes.

Así que, érase una vez. Érase una vez Eleonora y Jeff en una sala de estar con dos ventanas. Abril de 2010. Frío. Tomando café negro en tazas blancas, decidimos sumergirnos en las aguas marrones del río Hudson, río que corre a lo largo de la isla de Manhattan. Acordamos, como él propuso, saltar cogidos de la mano. Y así fue: nos sumergimos en el agua gélida, en ese caldo podrido, un día azul, con los dedos entrelazados. Y tocamos con los pies en el lodazal movedizo y pegajoso que es la corteza de esa parte de la tierra. Después, un abrazo. Fuerte. Mayo de 2010. Jeff me envió una dirección, una fecha y me recomendó que, aparte del café, llevara leche chocolatada. Así lo hice. La casa era de Anne. Anne tenía una niña llamada Mina. Mina tenía una amiga llamada Clarisse. Las dos, de nueve años, pensaban que las princesas de mentira son cosas de niñas pequeñas – estaban interesadas en princesas de verdad e investigaban sobre las familias reales de Noruega e Inglaterra-. Estuvimos jugando durante horas. Cuando estábamos dibujando juntas, decidimos la acción que Anne y yo haríamos en la calle. Ella pintaría mi cuerpo, en mi piel. Y a sugerencia de ella, esta vez sin las niñas, tuvimos nuestro segundo encuentro en el margen del Hudson para la sesión de pintura. Otra vez el río. Ella me pintó flores y hojas.

Olivia y Eleonora decidieron plantar semillas de flores portuguesas en los arriates de Battery Park, el principal puerto de inmigración de la ciudad de Nueva York en el siglo XIX. Todavía era mayo cuando las semillas llegaron de Lisboa en la maleta de un amigo. Plantamos más de mil semillas de alélí rosa, «saudades dobladas» y verbenas mezcladas. Después de hacer surcos con un tenedor de cocina que trajo Olivia y de sembrar las semillas, regamos los arriates echándonos jarros y jarros de agua una sobre la cabeza de la otra. Así, el agua que regó la tierra sembrada discurrió primero por nuestro pelo y nuestras caras antes de llegar al suelo. Antes de emigrar a Estados Unidos, Olivia, una europea del este, vivió parte de su infancia en Portugal. En nuestro primer encuentro me mostró una foto de aquella época: ella y una niña portuguesa (las dos dadas de la mano, con vestido, calzones hasta la rodilla y zapatos de hebilla). Ambas llevaban ramos de flores en las manos. Otra vez en el margen del río, de la mano, las flores, las hojas. La *Línea* de agua que es el río.

Julio de 2010. Rachel y yo decidimos llevar un árbol a pasear en barco. Pero «árbol» es una palabra demasiado grande. Era un retoño, un retoño de higuera. Una higuera que planté en su barriga; ella echada en la cubierta del ferri que une Manhattan con Staten Island. Si nos hubiésemos quedado allí, en aquella cubierta de barco algunas semanas, tengo la certeza de que la planta habría encontrado una forma de echar raíces en su cuerpo. El caso es que cuando conversamos por primera vez, durante casi todo el tiempo, yo sólo pensaba en árboles. Me venía una imagen a la cabeza todo el rato: llenar un árbol de cosas, de todo tipo de cosas, un árbol grande con cosas grandes, pequeñas, colgadas, apoyadas, suspendidas; sofá, silla, ventilador, libros, ollas, cubiertos, televisores, ropa, almohada, espejo, champú. Ella, a su vez, dijo que sólo pensaba en agua, el mar, ríos, barcos. Cuando llegó la hora de decidir lo que haríamos juntas, lo que nos gustaría hacer en esa ciudad, para esa ciudad, con esa ciudad, y de darnos la una a la otra por medio de la ciudad, decidimos mezclar las dos nubes virtuales que se formaron a lo largo de la conversación. Esto es, decidimos llevar un árbol a un paseo en barco. Cuando el barco fondeó de vuelta en Manhattan y mientras colocábamos la tierra esparcida en la cubierta de nuevo en la maceta, el guardia de seguridad que había estado observando todo el

desarrollo del proceso, se acercó y dijo «podéis dejarlo como está, el viento se llevará el resto». «Gracias», le respondimos. Entonces le di la maceta a Rachel –había pedido quedarse el retoño de higuera para que creciera en su casa– y nos bajamos del ferri. Estábamos aturdidas. La experiencia de suspensión de hábito y de sentido es una especie de encantamiento. Un encantamiento performativo. Estábamos carcajeándonos y ella dijo: «Este trabajo es una celebración. Eso es de lo que se trata, de celebrar». Otra colaboradora dijo que la *Línea* es un ritual. Otra dijo que es un laboratorio. Tal y como lo entiendo, la *Línea* es una acción performativa, con «p» de programa y de práctica. Es una práctica, un conjunto de prácticas.

En noviembre de 2010, Lucy y Eleonora se encontraron, se vistieron de fantasma y caminaron de la mano a lo largo de cincuenta cuadras por la Avenida de las Américas (o Sexta Avenida). En nuestro primer encuentro conversamos mucho sobre fantasmas –materia fantasma, espacio y densidad fantasma–, fantasmagorías sudamericanas y norteamericanas. Por ello, el punto escogido para nuestro segundo encuentro fue la esquina de White Street con la Avenida de las Américas. El objetivo era llegar a la puerta del Teatro Majestic, en Times Square, donde el musical *El fantasma de la ópera* se lleva presentando desde hace más de veinticinco años sin interrupción. Allí los espectros se soltaron de la mano, se abrazaron y desaparecieron.

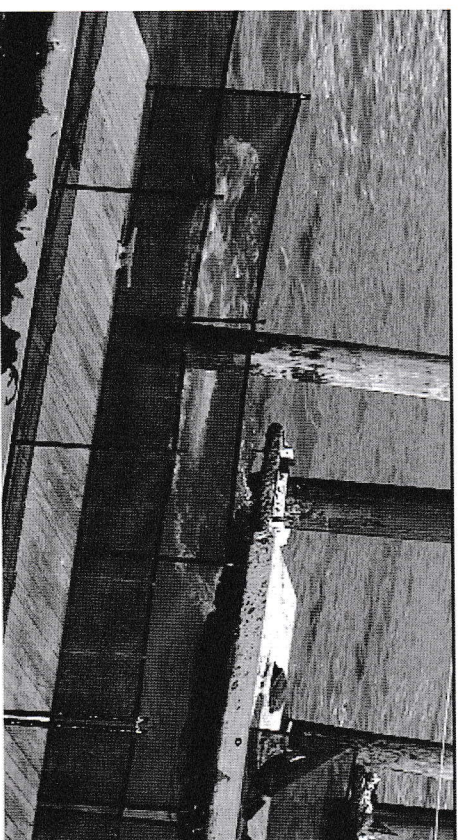
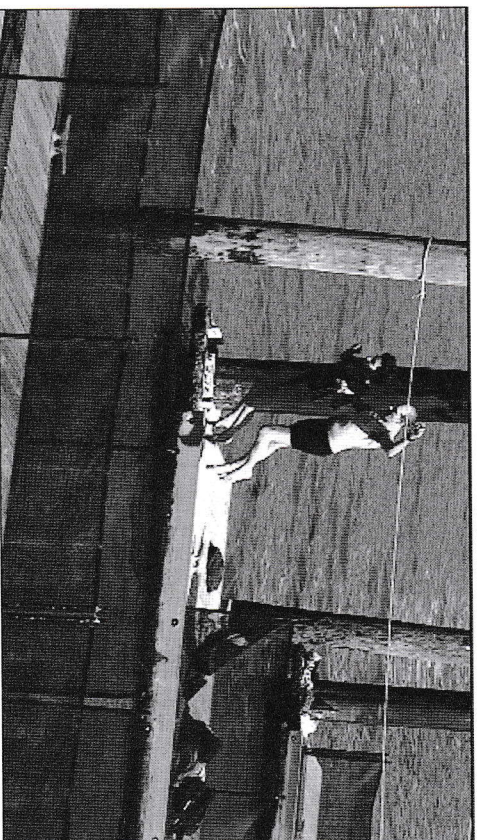
En ese mismo noviembre, Miki y Eleonora acordaron pasear por Central Park, un domingo por la mañana, llevando en una bolsa quince camisetas nuevas y blancas, tinta para teñido y moldes de letras. La cosa funcionaba de la siguiente manera: nos acercábamos a los visitantes del parque y les preguntábamos si querían pensar con nosotros una frase para pintar juntos en una camiseta, que luego le daríamos. Después de muchos rechazos, pero antes de la puesta de sol, habíamos regalado todas las camisetas. En una de ellas escribimos:

To be or not to be (William Shakespeare)

To be is to do (Immanuel Kant)

Dobedobedo (Frank Sinatra)

(Ser o no ser/ser es hacer/dubidubidu)

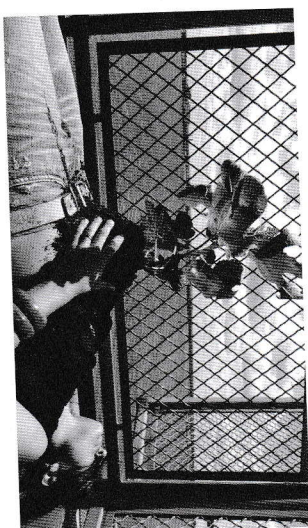
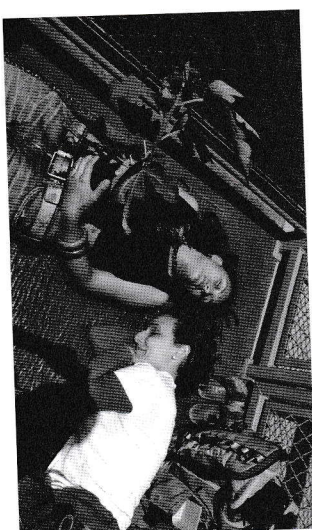
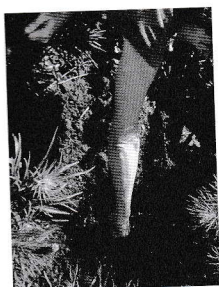
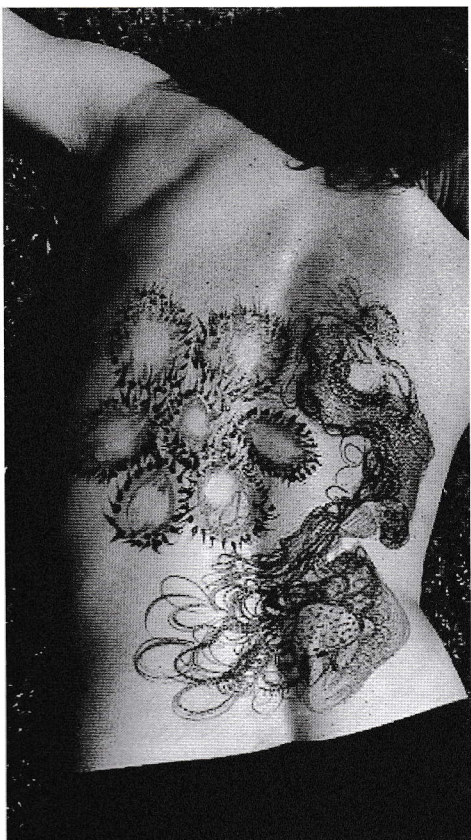


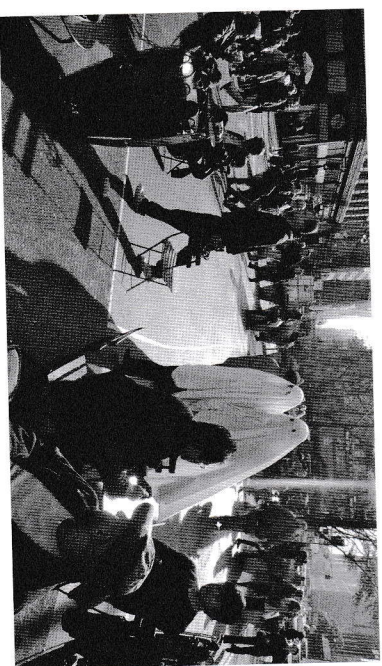
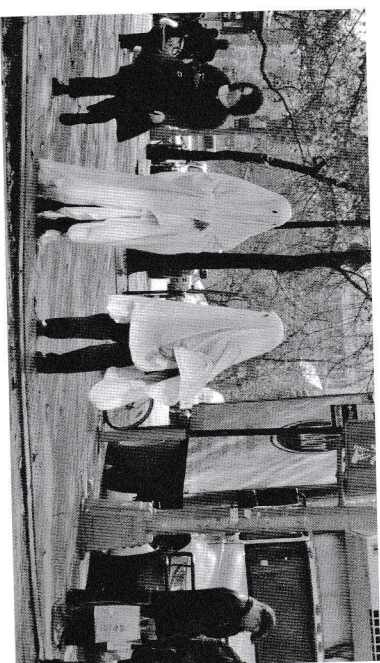
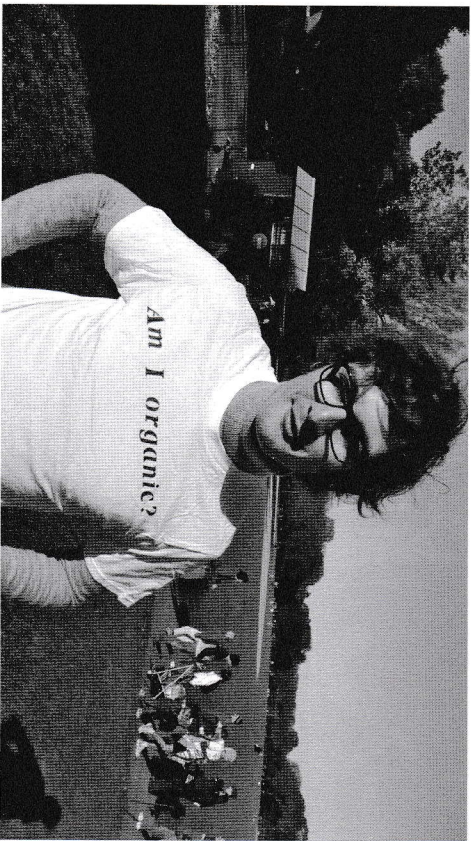
Al explorar el atravesar puertas, las transiciones casa-calle, los entrecruzamientos dentro-fuera, la *Línea* teje circulaciones público-privado y personal-social. Este trabajo dinamiza mezclas yo-otro-nosotros, espacio interno-espacio externo, extraño-familiar, distante-intimo, ciudadano-ciudad, y enfatiza la importancia de este movimiento para la creación del cuerpo performativo.

En *Línea* es también relevante el desplazamiento desde la relación entre artista y espectador, cómplice o incluso participante, hacia la interacción agente-agente. Rachel y Jeff no participaron en la realización de programas concebidos por mí, sino que son cocreadores de programas que nosotros llevamos a cabo juntos. Otra peculiaridad: nunca había experimentado una temporalidad tan sui generis en una acción. A veces tuve que esperar más de un mes para realizar el segundo encuentro. En casi un año y medio de trabajo pude realizar un total de dieciocho encuentros y nueve acciones en el espacio público.

Escribir, publicar y hablar en público sobre la *Línea* son fases fundamentales del proyecto. Este es uno más de los espacios públicos que pasan a formar parte de este trabajo, otro tipo de encuentro al que se aspira y que proporciona. De este modo, este texto no sólo aborda el pasado de *Línea*, sino que continúa tejiéndola. La propuesta es crear programas performativos, llevarlos a cabo, generar historias y narrar las historias vividas. La narrativa de experiencias y la experiencia de la narrativa son puntos clave del proyecto. Como dice Maurice Blanchot: «El relato no es la narración del acontecimiento, sino ese acontecimiento mismo, el aproximarse de ese acontecimiento, el lugar donde éste está llamado a producirse»².

La propuesta es también presentar algunos de los conceptos que energizan el proyecto y reflexionar sobre ellos. Escribí pensamientos sobre los siguientes temas para tratarlos aquí: encuentro, encuentro con el encuentro, autovigilancia, anticrimen, amistad política y estética de la precariedad.





Punto 1. Sobre el encuentro

Si hay una cuestión en cuestión en la *Línea*, es el encuentro. Michel Serres escribe en *El parásito*:

Estamos enterrados en nosotros mismos: enviamos señales, gestos y sonidos indefinida e inútilmente. Nadie escucha a nadie. Todo el mundo habla: nadie escucha; la comunicación directa o recíproca se ha bloqueado. Éste de aquí habla con erudición, es tan aburrido como el último curso que dio; no le importa si la gente le escucha. Otro, más jovial, representa un papel al que se agarra con uñas y dientes [...] El tercero, un pelagatos irritante y siempre pontificando, aterroriza a los que tiene alrededor. Todos tocan su instrumento favorito, cuyo nombre es: ellos mismos. [...] Sin embargo, a veces, hay acuerdo. Lo más increíble del mundo es que el acuerdo, la comprensión y la armonía existen³.

Para Serres, en un mundo de egos sordos, el encuentro es prácticamente una imposibilidad. Y la concordia –etimológicamente la unión de los corazones–, no es nada menos que un milagro.

Por otro lado, para Baruch Spinoza, la vida es precisamente una experiencia de encuentros –encuentros que nos alimentan o envenenan, o que nos alimentan y envenenan–. De acuerdo con los encuentros que experimenta con otros cuerpos, un cuerpo se compone o se descompone, se activa o se amortece, se potencia o se constriñe. Los encuentros de los que Spinoza habla se dan con ideas, objetos, personas, frutas, historias, grupos, lugares, sonidos, casas, caballos... esto es: con todo tipo de cuerpos. El mundo es así un campo de encuentros entre cuerpos dotados de las más variadas constituciones, velocidades y modos de afectar y ser afectados. El buen encuentro sería aquél que potencia –aquél a través del cual la fuerza aumenta y la capacidad de acción se amplía–.

Otro filósofo, el portugués José Gil, comprende encuentros como operaciones de, según la terminología deleuziana, «síntesis disyuntiva». Dice José Gil: «El encuentro supone [...] al mismo tiempo, cualquier cosa como una ósmosis entre los que se encuentran y la conservación de su plena singularidad»⁴. Y aporta un ejemplo:

Puedo imaginar un encuentro (pongamos estético) con un vaso. Cuando lo percibo, me envía una serie de partículas virtuales; mientras que mi cuerpo le envía otros haces de otras partículas del mismo tipo. [...] En una palabra, la *double capture* que sucede en un diálogo o en una percepción supone un *double-devenir*: el *devenir-otro* *recíproco* en el diálogo, el *devenir-vaso* de mi cuerpo y el *devenir-cuerpo* del vaso en la percepción. [La *double capture*] forma una «zona de indiscernibilidad», un medio de ósmosis en que uno y otro, el cuerpo y el vaso, se mezclan sin perder su distinción⁵.

Esto es, los encuentros son operaciones de «síntesis disyuntiva». O más aún, los procesos de síntesis disyuntiva son la condición de posibilidad para percepción y relación.

A esta *Línea* –que desautomatiza los modos usuales de relación y percepción entre conciudadanos y con la ciudad– le interesa tanto la comprensión de que los encuentros son prácticamente imposibles, verdaderos milagros (Serres), como la noción de que el mundo se define como un campo de encuentro que implica toda suerte de cuerpos (Spinoza). Haciendo un poco más de presión performativa, propongo que a esta acción le interesa el encuentro como práctica de lo imposible. Aclaro: a través de esta acción no se trata de hacer lo imposible posible, sino de vivir imposibles. Le interesa activar series de síntesis disyuntivas radicalmente improbables y cultivar zonas de indiscernibilidad (Gil) para la creación del cuerpo performativo. Un cuerpo que quiere conocer más allá y más acá de la vida automática, que quiere percibir más allá y más acá de lo previsible, que quiere experimentar más allá y más acá de lo posible. Un cuerpo que abre zonas de indiscernibilidad en el cuerpo de la ciudad.

Punto 2. De la autovigilancia y del anticitrimen

Línea, como yo la experimento, es un examen sobre los modos de subjetivación y acción en centros urbanos a comienzos de este siglo. Como lo formuló Michel Foucault, vivimos el paso de una sociedad disciplinar a una sociedad de control. Esto es, el tránsito de un modo sociopolítico y corporal en el que la regulación institucional y sus modos disciplinarios eran paradigmáticos, hacia modos contemporáneos de movilidad, virtualidad y flujo de información en

el que la disciplina ha sido introyectada. Entrevistado por Toni Negri en 1990, Gilles Deleuze dijo:

Es verdad que estamos entrando en sociedades de «control» que ya no son exactamente disciplinarias. Se considera a menudo a Foucault como el pensador de las sociedades disciplinarias y de su técnica principal: el encierro (no únicamente el hospital o la prisión, sino también la escuela, la fábricas o el cuartel). Pero, de hecho, Foucault fue uno de los primeros en detectar que estamos saliendo de las sociedades disciplinarias, que ya estamos más allá de ellas. Estamos entrando en las sociedades de control, que ya no funcionan mediante el encierro, sino mediante un control continuo y una comunicación instantánea⁶.

En este mundo en transición, más allá de la convivencia con inspectores, cumplimos la tarea de autoinspección. El ojo externo vigilante se introyecta también como autovigilancia. Esto es, estoy bajo los efectos de los aparatos disciplinarios, independientemente de la presencia de algún tipo de autoridad de poder y de saber. Bajo el (auto)control, soy mi propia policía. Y aún más, una criminal en potencia.

Línea es una propuesta consciente y metódica de desaceleración de la vigilancia para la aceleración de la *imaginación política*. Y también es un trabajo consciente y metódico de predisposición para las relaciones con los vigilantes –con todas las instancias de control de la ciudad que, evidentemente, no se restringen a las fuerzas gubernamentales (cuando realizando muestras acciones en las calles interactuamos, a menudo, no sólo con la policía, sino también con guardias de seguridad privada, propietarios de establecimientos comerciales, propietarios de la calle, propietarios de la verdad, atracadore...).—. Una estrategia importante ha sido evitar el choque frontal con las fuerzas opuestas al movimiento performativo en curso y absorberlas en el desarrollo del programa.

En esta versión realizada en Nueva York (y digo versión porque desde agosto de 2014 una *Línea* está corriendo en Río de Janeiro), la acción sucede nueve años después del 11 de septiembre de 2001 y un año antes de Occupy Wall Street Movement de 2011. Yo y Anna (o Nataile, o Miki...) conversamos y tomamos decisiones que, hoy entiendo, están basadas en la siguiente cuestión:

¿qué actos construyen la ciudad en la que queremos vivir y qué actos impiden la formación de la ciudad en la que queremos vivir? Nuestras acciones trataban de romper con la inercia establecida por las certezas adquiridas (y tantas veces fantasiosas) de que «esto no se puede» y «esto está prohibido» para conocer en la práctica posibilidades e imposibilidades. En este momento, mientras escribo este texto, concluyo que nuestro trabajo –un trabajo basado en intercambios, acuerdos, gastos ínfimos y una inversión grande en la política del encuentro y en la estética de la precariedad– es un *anticrimen*. Después de todo, lo opuesto de cometer un crimen no es no cometer crímenes, sino cometer anticrímenes. Cada acción realizada, propongo, fue un anticrimen cometido en nombre de una reflexión sobre el comportamiento en y la pertenencia a sociedades disciplinarias de control.

En ciudades como Nueva York, especialmente desde 2001, o como Río de Janeiro en tiempos del «choque de orden», de la reciente «ley del Mundial» o la próxima «ley de los Juegos Olímpicos», la necesidad de seguridad colectiva ha llevado a formas de control y de violencia preventiva injustificables. El compositor Criolo, de São Paulo, describe así nuestros tiempos biopolíticos en un rap grabado en 2014: «Hoy / No hay boca para besar / No hay alma que lavar / No hay vida para vivir / Pero hay dinero para contar [...] Es el cielo de la boca del infierno esperando / Es el cielo de la boca del infierno esperando»⁷. Éste es precisamente el tiempo para cometer anticrímenes (de todos los tipos, escalas e intensidades y en todos los campos). Tiempo de cometer anticrímenes indiscriminadamente.

En vista de la dimensión y alcance de esta *Línea*, de acuerdo con la perspectiva micropolítica en cuestión, me parece fundamental oponerse al control introyectado, a la vigilancia ostensiva, a la cultura del miedo, a la multiplicación desenfrenada de terrorismos de todo tipo, al biopoder (al poder sobre la vida), con actos performativos en los que se examinan y expanden los modos de habitar el espacio público y de relacionarse con conciudadanos. En las circunstancias actuales, cometer acciones performativas se ha convertido en algo vital para mí.

Punto 3. De la amistad política

En un libro titulado *Talking to Strangers*, la politóloga norteamericana Danielle Allen llama la atención sobre un tema que permea esta acción y esta reflexión: la «amistad política». Allen explica que para Aristóteles la amistad y la virtud son separables, y destaca tres tipos de amistades: las éticas, las placenteras y las útiles. Las amistades éticas implican virtudes y están basadas en la buena fe y el amor. Las amistades placenteras son aquellas fundamentadas en el placer inmediato que la interacción proporciona. Y las amistades útiles no se basan ni en el amor, ni en el placer, sino, como las otras, buscan negociación y acuerdo para el rendimiento y beneficio de todas las partes implicadas. Para Aristóteles y Allen, un conciudadano es un «amigo útil», o un «amigo político». Allen: «Aristóteles argumentaba que la buena ciudadanía equivale a modos de interacción con desconocidos que parecen amistad, aunque, al no tener carga emocional, no se perciben como amistades»⁸.

Pienso que esta acción investiga amistades estético-políticas e invierte en ellas. O más aún, en amistades performativas, esto es, amistades transitorias, intensas, practicadas. Me interesa debatir, experimentar, inventar modos relacionales: las amistades político-performativas. Me interesa desmontar comportamientos opuestos al carácter de negociación entre amigos: demostrar patrones de condescendencia (laxitud, permisividad), o de intranquencia (rigidez, intolerancia). Así, como Allen, creo que para desarrollar una cultura de la amistad política (dice ella) y de la experimentación performativa (sugiero yo) es fundamental para vitalizar nuestro mundo político. Esto, por cierto, es lo opuesto al nepotismo, clientelismo, los favores y favoritismos tan arraigados en la cultura brasileña.

Siguiendo sobre la amistad, Francisco Ortega –filósofo español radicado en Río de Janeiro y profesor de la Universidad do Estado do Río de Janeiro (Uerj)– avanza el siguiente argumento en el texto «Por una ética y una política de la amistad»:

La amistad en el fondo es un «programa vacío», otra denominación para una relación todavía por crear, una metáfora de lo abierto que puede sustituir a la familia en nuestro imaginario afectivo. No se trata de negar la familia como

institución, sino de cambiar las políticas que la privilegiaban a costa de otras formas de vida, de combatir el monopolio que ejerce sobre nuestro imaginario emocional y de dejar de pensar las relaciones de amistad en imágenes familiares. Una sociedad como la nuestra, que concentra las fuentes de seguridad psíquica y de apoyo material en la familia, dificulta la invención de otras formas de vida. Solamente un desplazamiento de la ideología familiarista puede promover la variedad, la experimentación de formas de vida y de comunidad, y la multiplicidad de opciones. Un desplazamiento que debería revitalizar el espacio público, recuperar el atractivo que tenía antes de la total familiarización de lo privado⁹.

A Ortega le interesa pensar amistades que no están «volcadas hacia el interior», basadas en una «egología», como dice, o en una «apropiación narcisista del otro», sino vueltas hacia fuera, hacia el mundo. En el interior (y cita a Hannah Arendt): «Lo máximo que se puede hacer es reflexionar, pero no actuar o transformar alguna cosa». Prosigue Ortega: «La libertad surge en el espacio “entre” los individuos; como nuestra autora resalta reiteradamente, este “entre”, este “espacio-intermediario”, es el mundo». Y cita a Arendt otra vez: «El lugar de nacimiento de la libertad no es nunca el interior del hombre, ni su voluntad, ni su pensamiento o sentimientos, sino el espacio *entre*, que sólo surge allí donde algunos se juntan y sólo subsiste en tanto permanecen juntos»¹⁰.

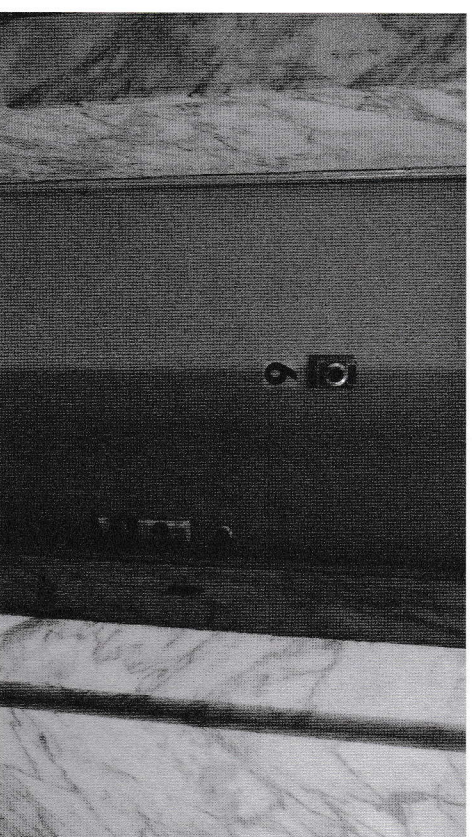
Punto 4 o tejer sin nudos. Del encuentro con el encuentro

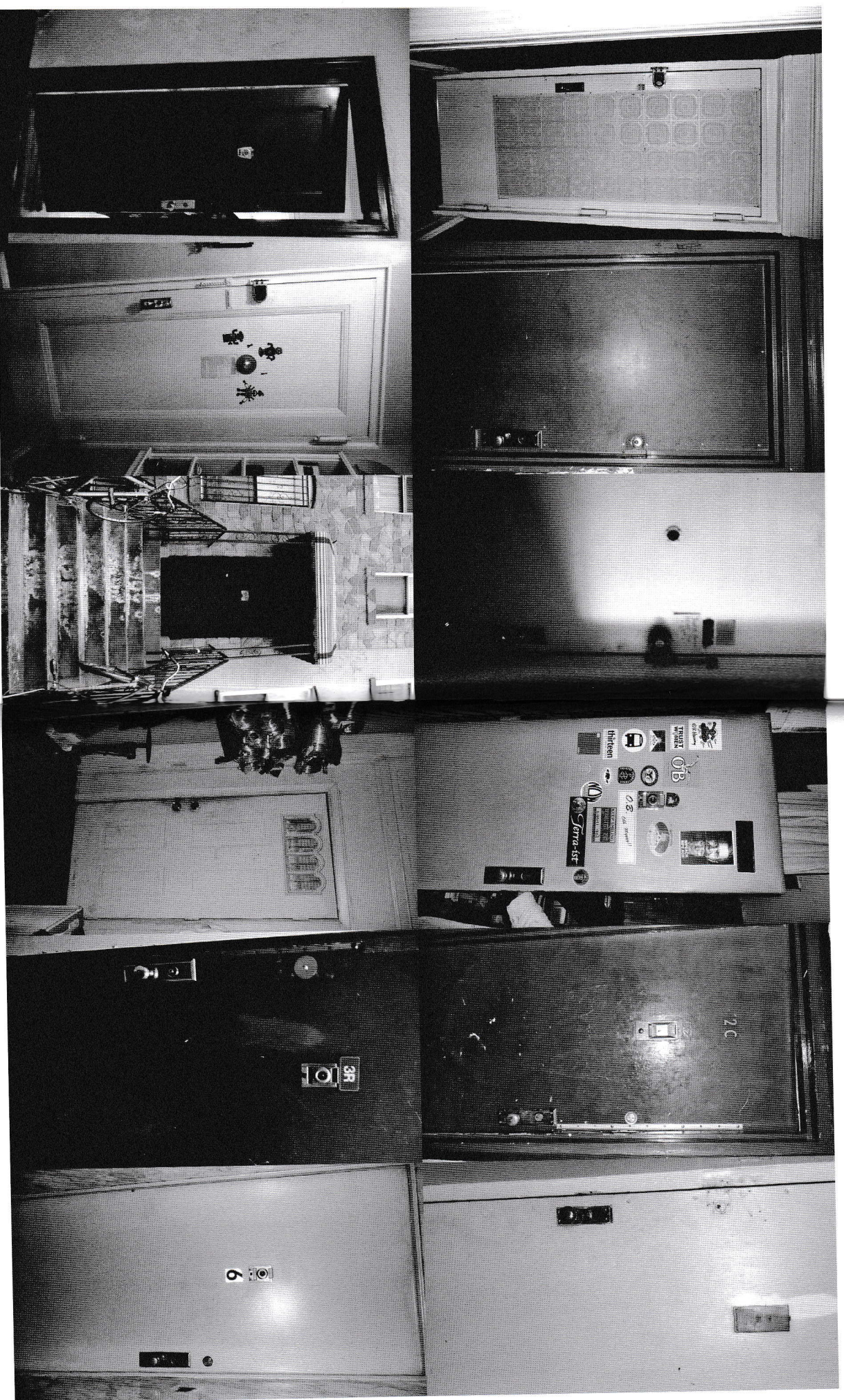
En la *Línea* –en este hacer de amistad político-performativa– hay un desinterés profundo por la dureza de una definición convencional de sujeto: unidad identitaria definida, fija, estable y autosuficiente. La *Línea* no aguenta tanto peso. Es demasiado vibrátil para aguantar tanta carga, tanta cristalización, tanto cierre y continuar siendo línea. O, dicho de otra manera: los cuerpos son demasiado vibrátiles para aguantar tanta estabilidad, tanta identidad, tanta permanencia y continuar siendo cuerpos. Lo que interesa en este proyecto no es, por lo tanto, el encuentro entre sujetos, sino el *encuentro con encuentros*.

De ahí –y esto sólo lo comprendí bastante después del inicio del proceso– la necesidad de enfatizar de antemano, ya en el programa de la *Línea*: «Por favor, no indicar nombres, sino solamente una coordenada espaciote-m-poral: dónde y cuándo». Desde el programa, el énfasis en el nombre del sujeto cede espacio para una dirección, una fecha, las coordenadas del encuentro, y allí estaremos, no como unidades identitarias definidas, estables y autosuficientes, sino como agentes; como actos: ni hechos, ni dados, ni plenos, ni listos, sino eventos, agenciamientos, encuentros. Una *Línea* formada por encuentros-que-derivan-en-encuentros para dar lugar, y aquí cito palabras de Suely Rolnik, «a procesos de singularización, de creación existencial, movidos por el viento de los acontecimientos»¹¹.

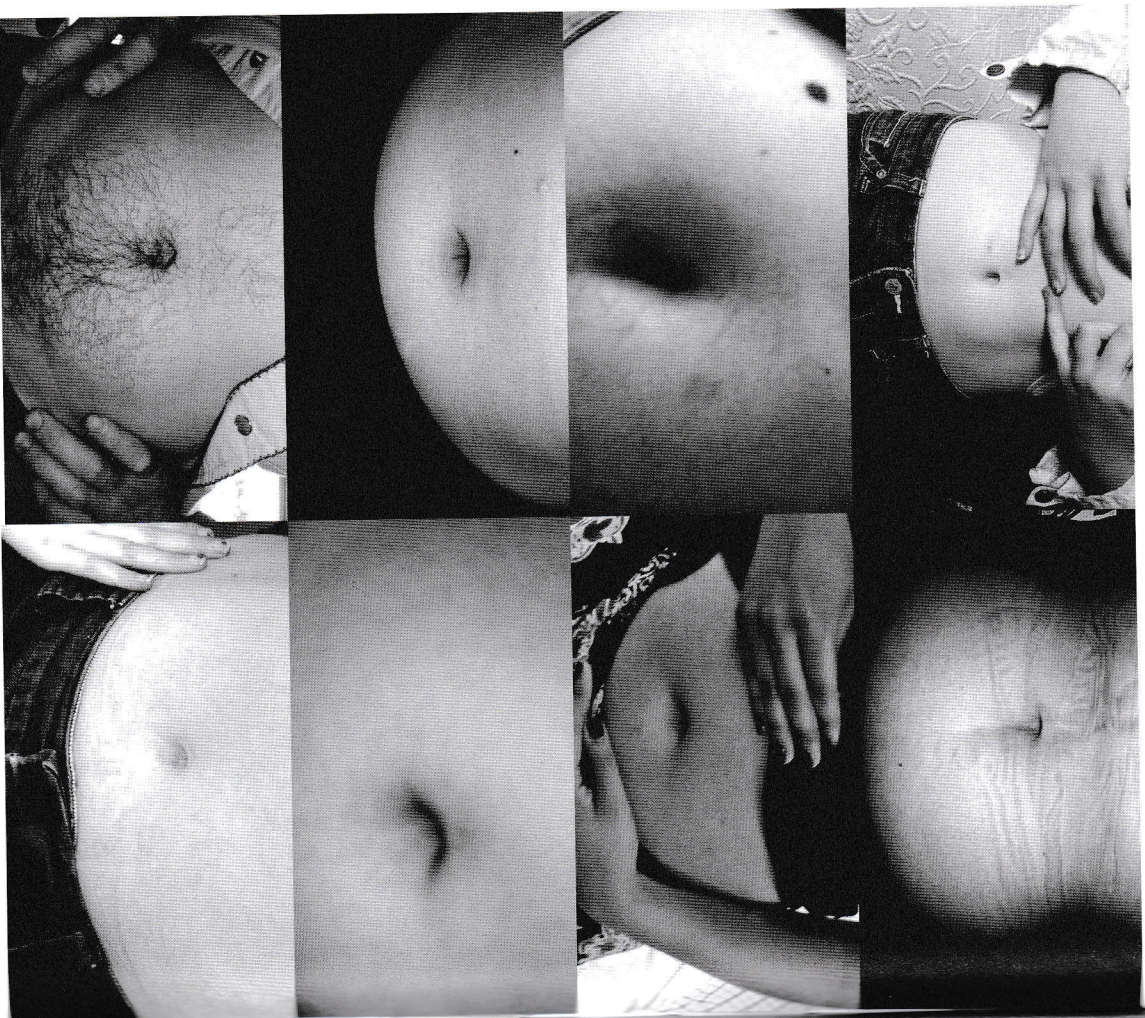
Punto 5. De pies, manos, ombligos, ventanas y puertas

Todas las veces en las que estuve en casas de los colaboradores pedí fotografíar. Fotografíar específicamente: sus pies, manos, ombligo, la ventana favorita y la puerta de entrada.







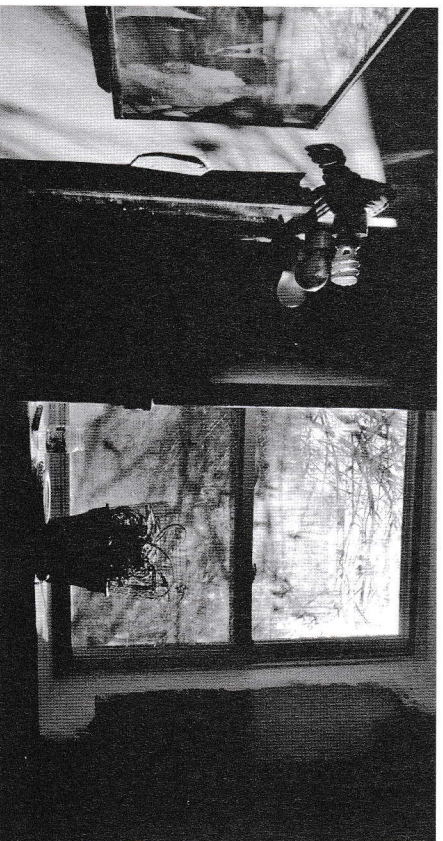
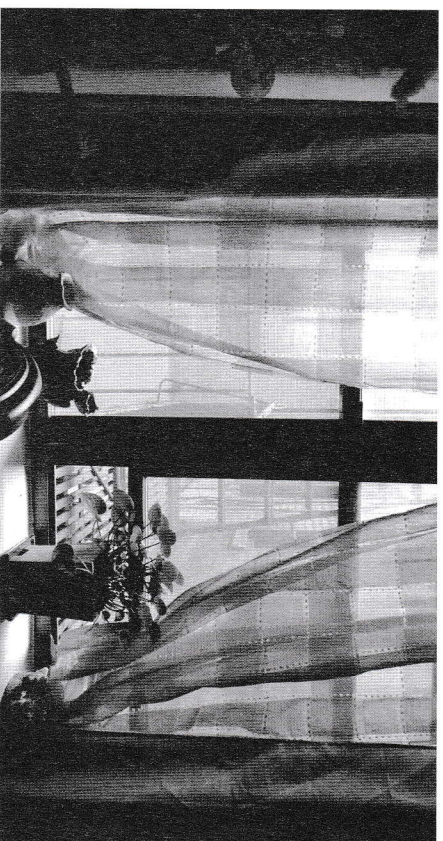


Punto 6. De la estética de la precariedad

Una estrategia importante de la *Línea* se refiere a sus modos de producción: se hace a bajo o nulo coste. Sin embargo, en lugar de considerar la falta de recursos como una debilidad, algo que combatir, la acción propone una inversión: valorar la precariedad, investigar su vigor político, potencia estética y energía filosófica. La precariedad aquí es material de trabajo como el retoño de higuera, las sábanas viejas, la pintura en la piel, las semillas de «saude doblada» y la inmersión en el río. La precariedad es una herramienta conceptual utilizada para flexibilizar las definiciones rígidas –de «espectador», «artista», «escena», «obra de arte», «sujeto»– y para hacer vibrar separaciones estancas –entre arte y cotidianidad, ritualista y mundano, cuerpo y ciudad, entre ciudadanos–. *Línea*, en su medida, invierte en un proceso enfáticamente corporal de recrear la escena de la ciudad a través de una precariedad emancipadora.

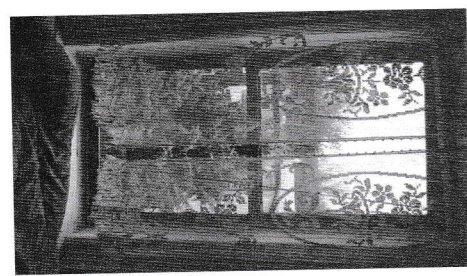
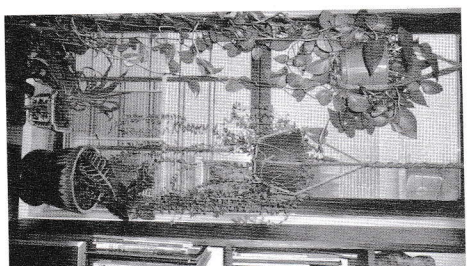
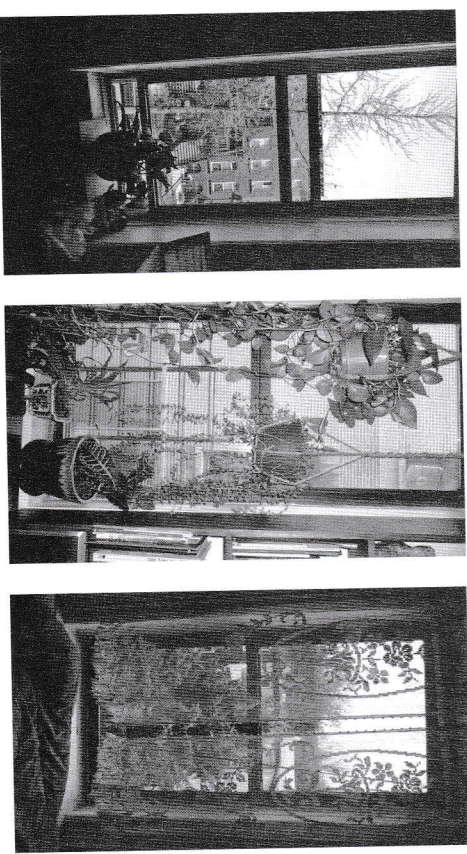
Comprendo lo «precario» como referente teórico para pensar arte de acción y como estrategia compositiva y psicofísica para crear acciones. Que quede claro: los medios de producción dependen de cada trabajo; no estoy haciendo un elogio de «la pobreza heroica de un cuasigénero rebelde», sino la defensa de su extraordinaria riqueza poética, crítica y política que, pienso, se debe reconocer y valorar. Muchos artistas de acción son poetas que investigan, generan y diseminan precarios: la precariedad del sentido (que deja de ser preestablecido y fijado para ser condicional, mutante, performativo); la precariedad del capital (cuya supremacía se ve desbancada y pobreza expuesta); la precariedad del cuerpo (que lejos de percibirse como deficiencia, se vive como potencia); y la precariedad del arte (que se orienta hacia el acto y hacia el cuerpo). Los artistas de acción valoran la precariedad en un contexto económico que la comprende exclusivamente como ausencia de valor; en un contexto de mercado que la define como fracaso; en un contexto moral que la condena como debilidad y deficiencia; en un contexto psicosocial que la asocia exclusivamente con tristezas y penurias. Un contexto cultural que perversamente determina que la precariedad –y no la dictadura del capital, el formato del sentido, la calificación identitaria, la normativización del deseo o el blindaje del cuerpo– es justamente lo opuesto a la vida. Aquí lo precario no es un mal que combatir, sino la condición de lo vivo y potencia de vida que puede convertirse en medio de creación y modo de producción. La comprensión de

precariedad que propongo aquí no se corresponde con la «precarización de los modos de vida» de acuerdo al glosario neoliberal, todo lo contrario. En el ámbito del arte de acción, la precariedad no es miseria o degradación, sino la propia riqueza de lo vivo. No es la condición lamentable de lo que está irremediablemente condenado al tiempo, sino la propia potencia del cuerpo performativo. El pacto del artista de acción con lo precario no lleva al deterioro, sino a la recreación permanente. Porque, hasta morir, no paramos de nacer.



Punto 7. De las reticencias

La _____ línea Nueva York _____ no ha acabado. Se dejó abierta cuando me mudé a Río de Janeiro, ciudad donde una nueva _____ línea _____ lleva corriendo desde el año pasado. Acordé con el último colaborador de Nueva York que podríamos reactivar la pieza si llegaba el momento adecuado. Si eso pasa, esperaré al envío de una coordenada espaciotemporal y, entonces, en el día marcado, prepararé café, colocaré té, azúcar y tazas en mi mochila, y atravesaré la puerta de casa para encontrar lo desconocido.



Eleonora Fabião es artista y teórica de arte de acción. Ha realizado acciones en calles, exposiciones, publicaciones, conferencias y talleres en Brasil, Colombia, Perú, Argentina, Chile, Estados Unidos, Canadá, Alemania, Noruega, Suecia, Francia, Portugal y Emiratos Árabes. En 2011 recibió el Premio Fumarte Artes na Rua y en 2014 el apoyo del Programa Rumos Itaú Cultural para desarrollar el Projeto Mundano, que dio lugar a la publicación del libro *Ações*. Es doctora en Performance Studies por la New York University y profesora del Programa de Posgrado en Artes de la Escuela y del Curso de Dirección Teatral de la Escuela de Comunicación de la Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Notas

- 1 Este texto fue escrito para ser leído en voz alta. Es el texto de una charla que he presentado en distintos lugares y eventos desde 2013. Fue originalmente publicado en Fabião, Eleonora; Lepecki, André (eds.), *Ações Eleonora Fabião*. Río de Janeiro: Tamandú Arte, 2015, pp. 100-131 y también en inglés en: *Actions Eleonora Fabião*. Tamandú Arte, 2015, pp. 100-131.
- 2 Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'Água, s/d, 1984, p. 14. Trad. española: *El libro por venir*, Madrid: Trotta, 2005.
- 3 Serres, Michel. Citado por André Lepecki en «No metaplan, o encontro» en: Espírito Santo, Cristina; Fabião, Eleonora; Sobral, Sônia (comps.). *Encontro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2013, p. 112. En este ensayo Lepecki llama la atención sobre la oposición entre las visiones de Serres y Spinoza, aspecto que abordo a continuación.
- 4 Gil, José. «Um bom encontro?» en: Espírito Santo, Cristina; Fabião, Eleonora; Sobral, Sônia, op. cit.
- 5 *Ibid.*, énfasis mío.
- 6 Deleuze, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 215-16. Trad. española: *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pretextos, 1995, p. 147.
- 7 Fragmento de la canción *Esquiva da Esgrima de Criolo*.
- 8 Allen, Danielle. *Talking to Strangers*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004, p. 127.
- 9 Ortega, Francisco. «Por uma ética e uma política da amizade». Disponible en: https://www.google.com.br/search?q=Francisco+Ortega+Por+uma+%C3%A9tica+and+uma+pol%C3%ADtica+da+amizade+&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=zMmJVdXkfcPigwT12oC4Dw [último acceso: 23/06/2015].
- 10 *Ibid.*
- 11 Rohik, Suey. «Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização». Disponible en: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Toxicoidentid.pdf> [último acceso: 23/06/2015].

Bibliografía

- ALLEN, DANIELLE. *Talking to Strangers*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- BLANCHOT, MAURICE. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'Água, s/d, 1984.
- DELEUZE, GILLES. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- FABÍÃO, ELEONORA; SOBRAL, SÔNIA; ESPÍRITO SANTO, CRISTINA (comps.). *Encontro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.
- FABÍÃO, ELEONORA; LEPECKI, ANDRÉ (Eds.). *Ações Eleonora Fabíão*. Rio de Janeiro: Tamandua Arte, 2015, pp. 100-131.
- ORTEGA, FRANCISCO. «Por uma ética e uma política da amizade». Disponible en: https://www.google.com.br/search?q=Francisco+Ortega,+Por+uma+%C3%A9tica+and+uma+pol%C3%ADtica+da+amizade+&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=zMmJvdxKtPgwTl2oC4Dw [último acceso: 23/06/2015].
- ROLNIK, SUELY. «Toxicómanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização». Disponible en: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Toxicoidentid.pdf>. [último acceso: 23/06/2015].
- SERRES, MICHEL. *The Parasite*. Minneapolis: University of Minnesota, 2007.

La alteridad como estado de creación Christine Greiner

Traducción de Marcela Canizo

La alteridad siempre fue uno de los grandes temas de la humanidad y uno particularmente significativo para el arte. Pero después de los acontecimientos que marcaron la entrada en el nuevo milenio –como los atentados del 11 de septiembre, los ataques del Estado Islámico en Europa, la amenaza nuclear en Oriente y, por otro lado, las redes de resistencia como la Primavera Árabe y tantas otras manifestaciones políticas que ocuparon diversas ciudades– la alteridad parece haber invadido la vida cotidiana de forma brutal. En este sentido, una serie de discusiones resultan hoy inevitables, como por ejemplo, las relacionadas con las nociones de identidad, sujeto y formación de nuevos colectivos y comunidades.

Mi pregunta principal es: ¿cómo lidiar con estos cambios políticos en el ámbito epistemológico, de modo que podamos comprender el impacto de los procesos de creación? La producción bibliográfica que comenzó en el período de posguerra y se extendió hasta la década de los ochenta, que desestabilizó antiguos paradigmas filosóficos, ¿funciona todavía para tratar con los estados de crisis que se multiplican cada día y que reavivan el debate sobre el papel del cuerpo en las acciones político-performativas? ¿Las teorías del arte marcadas por las condiciones posmediáticas instauradas después de la década de 1980 por las zonas de indiferenciación entre la vida *on* y *off line* (y que se ampliaron con el cambio de milenio) han constituido nuevas formas de lidiar con esta diversidad de conocimientos?