

PERFORMANCE
Y PRECARIEDAD
Por Eleonora Fabião

Yo hago, rehago y deshago mis conceptos
a partir de un horizonte móvil, de un centro
siempre descentrado, de una periferia siempre dislocada,
que los repite y los diferencia.
Gilles Deleuze

1. ¿POR QUÉ PRECARIEDAD?

En los escritos de Lygia Clark, encontré por primera vez un concepto que para mí pasó a ser fundamental para pensar y crear performance: la noción de precariedad. En 1963, un año divisor de aguas en la trayectoria de Clark (el año de la creación de *Caminando*, el primer trabajo en el que abandona el objeto artístico y la relación tradicional entre artista y espectador para convocar al *participante* a realizar su propio acto estético), ella escribió: "Yo me pregunto ¿cómo puedo sentirme una unidad total si lo *precario*, el *movimiento permanente*, es la esencia de mi trabajo y,

por lo tanto, también se ha convertido en la mía?".¹ En seguida, intentando organizar el vértigo causado por la desmaterialización del objeto y la disolución de la autoría, buscando elaborar la pérdida de la "unidad total" causada por la sensación de "movimiento permanente", Clark añade: "Estoy llorando lo fijo que ya no tiene más sentido en vez de aceptar con enorme alegría lo precario como concepto de existencia".² Lygia lloraba lo fijo en lugar de aceptar la *alegría de lo precario*.

Exactamente diez años después, en 1973, mientras residía en París y enseñaba en la Sorbona, la cuestión reapareció. Escribe Clark: "Ese sentimiento de totalidad capturado en el acto tiene que ser percibido con mucha alegría porque nos permite *aprender a vivir sobre las bases de la precariedad*. Esa sensación de precariedad debe ser absorbida en la inmanencia del acto de descubrir el sentido de la existencia".³ En aquel momento, ya más familiarizada con la energética de lo precario, que, al final de cuentas, se transformó en material de trabajo así como las bolsas de plástico, piedras, aire, agua, frutas, elásticos, diario, arena, conchas y demás materiales prosaicos que utilizó para componer los *Objetos sensoriales* o las *Arquitecturas biológicas*, Clark y sus alumnos realizaron prácticas psicofísicas tanto en el aula como a cielo abierto. Juntos investigaron modos de crear cuerpo, modos de existir, de co-existir, de "aprender a vivir sobre las bases de la precariedad". Ejecutaron una serie de prácticas para acceder a lo inmanente precario, prácticas para la permanente e interminable recreación del cuerpo y de los modos de existencia.

En 1983, luego de otro ciclo exacto de diez años, Clark publicó su *Libro-obra*. Dentro de los escritos, en un manifiesto

de 1966 titulado *Nosotros rechazamos*, articula algunos parámetros objetivos y subjetivos para el trabajo. Finaliza el texto con la siguiente afirmación: "Proponemos lo precario como nuevo concepto de existencia contra toda cristalización estática en la duración".⁴ Cuando publicó el *Libro-obra*, ya estaba enteramente inmersa en su último proyecto: la creación y aplicación de un método estético-terapéutico al que llamó *Estructuración del Self*. El tratamiento elaborado por Clark buscaba aumentar las capacidades psicofísicas, creativas y relacionales de los pacientes, atendidos individualmente en su estudio-consultorio. Según Lula Wanderley, aprendiz de Clark que continúa aplicando su método hasta el día de hoy, se trataba de "sesiones de arte con hora marcada".⁵ Con este proyecto, la vibración paradójica de la obra alcanza su máximo vigor: la *Estructuración del Self* es arte y es terapia corporal, y a la vez, no es arte ni terapia corporal; es ambos y no es ninguno; es una paradoja sin resolución dialéctica, sin síntesis, sin finalidad; es "arte-sin-arte";⁶ es precario, precario, precario. Con la *Estructuración del Self*, lo precario se transforma en "concepto de existencia" y entrelaza la estética con la ética y la salud para el desarrollo de cuerpos marcadamente relacionales. El objetivo estético-terapéutico es sofisticar la circulación perceptiva y sensorial (mnemónica, actual, imaginativa), la circulación afectiva (la capacidad de afectar y ser afectado) y la circulación temporal (pasados, presentes, futuros, mitos). Es haciendo esto -moviéndose permanentemente en el movimiento

1. Lygia Clark, *Lygia Clark*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 168. (La itálica pertenece a la autora.)

2. *Ibíd.*

3. *Ibíd.*, "Capturar un fragmento de tiempo suspendido", p. 187.

4. *Ibíd.*, "Nosotros rechazamos", p. 211.

5. Expresión utilizada por Lula Wanderley para referirse a la *Estructuración del Self* en una conferencia en el Festival "In Transit" (Casa de las Culturas del Mundo, Berlín, 2004). Sobre el trabajo de Lula Wanderley con la *Estructuración del Self*, ver su libro *O Dragão Pousou no Espaço*, Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

6. Expresión acuñada por el crítico Mário Pedrosa para referirse al trabajo de Lygia Clark en fases anteriores.

permanente- que Lygia impide la "cristalización estática en la duración". El acto estético-terapéutico quiere dinamizar el presente del cuerpo y potenciar su presencia en el mundo.

Pues desde aquí, desde el año 2011, inspirada en el arte-sin-arte de Lygia Clark y la energética paradójal que lo mueve, propongo a "lo precario" como referente teórico para pensar la performance y como estrategia dramatúrgica y psicofísica para crear performance. Los performers son poetas que investigan, crean y diseminan precarios: la precariedad del *sentido*, que deja de estar preestablecido y fijado para ser condicional, mutante, performativo; la precariedad del *capital*, cuya supremacía es desbancada y la pobreza expuesta; la precariedad del *cuerpo*, que, lejos de ser percibida como deficiencia, es actualizada como potencia; y la precariedad del *arte*, que vira hacia el acto y el cuerpo. Los performers valorizan la precariedad en un contexto económico que la comprende como ausencia de valor, 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 cierre de sentidos o el cuerpo colonizado- es el justo opuesto de la vida. Como Clark aclara, lo precario no es un villano que tiene que ser combatido tal como el capital y los modos de conocimiento positivistas hacen suponer, sino que es potencia y puede tornarse medio de creación y modo de producción. Como Gilles Deleuze indicó al afirmar que hace, rehace y deshace sus conceptos "a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre dislocada, que los repite y los diferencia",⁷ pensar y conceptualizar son también actos precarios, modos de moverse permanentemente en el movimiento permanente.

7. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1997.

Las performances son elogios de lo precario porque perturban mecánicas comportables, rutinas cognitivas y hábitos de valoración; porque desestabilizan sentido y desarman convenciones; porque inventan, a través de la ejecución de programas psicofísicos, nuevos cuerpos, posibilidades de encuentro, agrupamientos y devenires. Las performances son elogios de lo precario porque ponen en suspenso lo establecido. El trabajo del performer es revelar y valorizar la precariedad emancipadora de lo vivo. Precariedad que, en el cuerpo performativo, deja de ser una condición lamentable de lo que está irremediablemente condenado al tiempo para revelarse como potencia, pues el performer invierte en la potencia vital de la precariedad, en la condición de inestabilidad, relatividad e indefinición, en favor de la permanente renovación de sí, del medio y del arte. Gracias a la sagacidad conceptual y a la dimensión política de sus actos, el pacto del performer con lo precario no conduce al deterioro, sino a la re-creación. Esta es justamente la maniobra filosófica, poética y política en cuestión.

//

Mi propuesta en este texto es tomar lo precario como referencia para el estudio histórico, teórico y estético de la performance. Considerar lo precario como referencia para discutir los siguientes temas: el origen de la performance (considerando las perspectivas de RoseLee Goldberg, Paul Schimmel y Thomas McEvelley), la ontología de la performance (a través de la noción de "cuerpo sin órganos" de Gilles Deleuze y Félix Guattari) y sus modos de aparición teórica, crítica e historiográfica (a partir de las propuestas de Peggy Phelan, Amelia Jones y Erika Fischer-Lichte). Finalizo esta reflexión con una maniobra teórica a la que denomino "temporalidad de lo precario". Sin negar el hecho evidente

permanente- que Lygia impide la "cristalización estática en la duración". El acto estético-terapéutico quiere dinamizar el presente del cuerpo y potenciar su presencia en el mundo.

Pues desde aquí, desde el año 2011, inspirada en el arte-sin-arte de Lygia Clark y la energética paradójica que lo mueve, propongo a "lo precario" como referente teórico para pensar la performance y como estrategia dramática y psicofísica para crear performance. Los performers son poetas que investigan, crean y diseminan precarios: la precariedad del *sentido*, que deja de estar preestablecido y fijado para ser condicional, mutante, performativo; la precariedad del *capital*, cuya supremacía es desbancada y la pobreza expuesta; la precariedad del *cuerpo*, que, lejos de ser percibida como deficiencia, es actualizada como potencia; y la precariedad del *arte*, que vira hacia el acto y el cuerpo. Los performers valorizan la precariedad en un contexto económico que la comprende como ausencia de valor, 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 cierre de sentidos o el cuerpo colonizado- es el justo opuesto de la vida. Como Clark aclara, lo precario no es un villano que tiene que ser combatido tal como el capital y los modos de conocimiento positivistas hacen suponer, sino que es potencia y puede tornarse medio de creación y modo de producción. Como Gilles Deleuze indicó al afirmar que hace, rehace y deshace sus conceptos "a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre dislocada, que los repite y los diferencia",⁷ pensar y conceptualizar son también actos precarios, modos de moverse permanentemente en el movimiento permanente.

7. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1997.

Las performances son elogios de lo precario porque perturban mecánicas confortables, rutinas cognitivas y hábitos de valoración; porque desestabilizan sentido y desarman convenciones; porque inventan, a través de la ejecución de programas psicofísicos, nuevos cuerpos, posibilidades de encuentro, agrupamientos y devenires. Las performances son elogios de lo precario porque ponen en suspenso lo establecido. El trabajo del performer es revelar y valorizar la precariedad emancipadora de lo vivo. Precariedad que, en el cuerpo performativo, deja de ser una condición lamentable de lo que está irremediablemente condenado al tiempo para revelarse como potencia, pues el performer invierte en la potencia vital de la precariedad, en la condición de inestabilidad, relatividad e indefinición, en favor de la permanente renovación de sí, del medio y del arte. Gracias a la sagacidad conceptual y a la dimensión política de sus actos, el pacto del performer con lo precario no conduce al deterioro, sino a la re-creación. Esta es justamente la maniobra filosófica, poética y política en cuestión.

//

Mi propuesta en este texto es tomar lo precario como referencia para el estudio histórico, teórico y estético de la performance. Considerar lo precario como referencia para discutir los siguientes temas: el origen de la performance (considerando las perspectivas de RoseLee Goldberg, Paul Schimmel y Thomas McEvilley), la ontología de la performance (a través de la noción de "cuerpo sin órganos" de Gilles Deleuze y Félix Guattari) y sus modos de aparición teórica, crítica e historiográfica (a partir de las propuestas de Peggy Phelan, Amelia Jones y Erika Fischer-Lichte). Finalizo esta reflexión con una maniobra teórica a la que denomino "temporalidad de lo precario". Sin negar el hecho evidente

de que las performances son efímeras, sostengo que, por su aguda materialidad, la performance provoca una cierta dinámica temporal *diferente y complementaria* a la noción de "efimeridad". Sostengo que la performance vincula tiempo y materia de modo inextricable. La temporalidad de lo precario aproxima el tiempo y la materia de tal modo que no es posible tratarlos como categorías autónomas. Ya lo veremos.

Pero antes de tratar esos temas específicos, es preciso abrir y cerrar un breve paréntesis. Porque participo de la escena artística brasileña, porque sé de los escasos que son los espacios y de la casi inexistencia de incentivos a la performance, quisiera aclarar lo siguiente: la relación performance-precariadad aquí propuesta no insinúa una correspondencia entre performance y falta de recursos. No se trata de eso. No estoy escribiendo un panfleto a favor de la "pobreza heroica" de este género artístico. Escribo para valorizar la performance a partir de un examen histórico, teórico y estético. Se trata de un género cada vez más discutido y practicado en Brasil, que precisa de manera urgente ser estimulado y divulgado. Justamente escribo para que la performance deje de ser la enigmática (y, a veces, estigmatizada) prima pobre de las artes, sin orientación en el cuadro de las políticas culturales, casi siempre considerada a partir de preconceitos y tratada como una moda pasajera o una práctica inconsecuente. Escribo para que, respetada en sus especificidades, la performance crezca cada vez más en la escena brasileña; para que, tomando en consideración sus especificidades, podamos crear maneras potentes de estimular y divulgar su producción.

2. MOVERSE PERMANENTEMENTE EN EL MOVIMIENTO PERMANENTE: DE LA GENEALOGÍA PLURAL DE LA PERFORMANCE

La performance es una práctica artística que se desarrolló como género a lo largo de la segunda mitad del siglo XX,

después de la Segunda Guerra Mundial y las catástrofes relacionadas con ella. La noción de performance como la conocemos hoy comenzó a delinearse alrededor de los años sesenta, cuando innumerables manifestaciones artísticas que no podían ser clasificadas como teatro, danza, pintura, escultura o cualquier otro género previamente conocido empiezan a suceder simultáneamente en contextos geopolíticos diversos. La performance surge en el escenario de la posguerra como reacción, denuncia y protesta. El performer era un creador de experiencias estético-políticas enfáticamente corporales en un mundo marcado por la destrucción, el desencanto y la falta de creencia en la noción de progreso, la experiencia de la explosión atómica y del holocausto, el llamado "poscolonialismo", el desarrollo de los medios masivos de comunicación y los avances tecnológicos acelerados.

Digo que la performance "se desarrolló como género" a lo largo de la segunda mitad del siglo XX porque hay historiadores que defienden la idea de que los orígenes de las prácticas performáticas son más remotos. RoseLee Goldberg, por ejemplo, propone que las raíces de la performance se encuentran en los movimientos europeos de vanguardia de comienzos de siglo. Ella inicia su célebre historiografía, *Performance Art: desde el futurismo hasta el presente*, con una mención al teatro de Alfred Jarry, específicamente, a la influencia que la obra *Ubu Rey* ejerció sobre el futurista Marinetti. Cita extensamente al movimiento dadaísta y las performances que mezclan poesía, teatro, danza y música, realizadas en el Cabaret Voltaire. Como sugiere Thomas McEvilley (1998), la perspectiva histórica de Goldberg asocia la génesis del género a las prácticas escénicas experimentales de comienzos de siglo.⁸

Diferentemente, en *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979* -catálogo de una exposición

8. Thomas McEvilley, "Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?", en Marina Abramović: *The Artist's Body*, Milán, Charta, 1998.

de pinturas, esculturas, objetos resultantes de prácticas performáticas y de registros audiovisuales y fotográficos— el curador y teórico Paul Schimmel privilegia y enfatiza la asociación entre la performance y las artes plásticas. Los movimientos de posguerra como el *Action painting* en los Estados Unidos y las actividades plástico-performativas del grupo Gutai en Japón son referencias fundamentales para trazar la genealogía del género. Dice Schimmel: "Luego de la Segunda Guerra Mundial, asistimos a una verdadera explosión de actividades que transformaron el proceso y la realización en el tema de los propios trabajos. La frontera entre acción, performance y obra de arte se volvió cada vez más indistinguible e irrelevante".⁹ Y agrega: "La posibilidad del aniquilamiento global hizo que los seres humanos fueran más conscientes que nunca de la fragilidad de la creación, del hecho de que estamos a merced de fuerzas destructivas sin precedentes. En este sentido, también nos hace más conscientes de la primacía del acto".¹⁰ Una primacía que condujo a la gradual desmaterialización del objeto artístico. Y esa desmaterialización se correspondió con un proceso paulatino de valorización del cuerpo, de la presencia, de la relación inmediata con el espectador y con el contexto sociopolítico en el que se inserta el artista-performer. O, dicho de otra manera, la transformación gradual del arte (de sus materiales, sus temas, sus medios) ocurrida a lo largo de la segunda mitad del siglo XX está marcada por poéticas de lo precario, por prácticas que valorizan al cuerpo, al tiempo y al acto como materia prima.

Pero si Goldberg y Schimmel asocian la génesis de la performance a movimientos artísticos —respectivamente, a las experimentaciones escénicas de las vanguardias euro-

9. Paul Schimmel, *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, Los Angeles, Tharus and Hudson, The Museum of Contemporary Art, 1998.

10. *Ibid.*

peas y a las artes plásticas de posguerra—, el crítico de arte Thomas McEvelley propone un acceso radicalmente diferente a la historia de la performance en "Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?". El autor formula su tesis a partir de una entrevista con la performer Marina Abramović, en ocasión de la citada *Out of Actions*, exposición de residuos de performances que, por un lado, McEvelley critica alegando la objetificación y mercantilización de la performance y, por otro, elogia argumentando que pone en valor e historiza al género, tantas veces tratado "como rebelde u oveja negra, siempre escondido en algún arbusto del lado exterior del museo".¹¹ En ese artículo, McEvelley sostiene que la performance es tan antigua como el ritual, y que esa es su referencia histórica. Según esta otra genealogía, que entrelaza estética, medicina y espiritualidad, la performance no deriva de prácticas artísticas como usualmente es aceptado. Las experimentaciones psicofísicas de los performers estarían asociadas a las prácticas medicinales y espirituales de chamanes, yoguis y ascetas. Por lo tanto, la propuesta de McEvelley, inspirada en el trabajo de Marina Abramović, es disociar la performance de la tradición artística occidental y asociarla a la antropología, la religión y la curación. Para el autor, la performance opera "un rechazo radical al modernismo", al "eurocentrismo" y a la "civilización occidental". Dice: "la performance no es un producto de la civilización occidental sino una salida de ella, un rechazo, una negativa en dirección a otro medio psicológico en el que fuerzas y acontecimientos pre y extra civilizatorios pueden ser encontrados".¹²

A pesar de la relevancia teórica e histórica de esta perspectiva que oxigena y amplía enormemente la reflexión sobre el origen de la performance, me pregunto sobre la argumentación que la articula. ¿Será la performance,

11. Thomas McEvelley, "Stages of Energy", op. cit.

12. *Ibid.*

como dice McEvilley, "un rechazo, una negación" de la "civilización occidental"? Tal como la percibo, la vibración de la performance reside justamente en el modo paradójal según el cual pertenece y no pertenece, en el modo crítico según el cual adhiere y resiste, en el modo precario en que participa de la tradición. Un performer ni rechaza ni acepta la tradición artística occidental, sino que propone una nueva estética: una estética de lo precario, y así dialoga con la tradición (manteniéndola, reinventándola y aboliéndola simultáneamente). Este prolífico diálogo crítico se refleja en la pujanza editorial vivida por el género en las últimas décadas y en la creciente ocupación de los "templos" del arte moderno y contemporáneo por parte de los artistas de performance. Por ejemplo, Marina Abramović, precisamente la artista que inspira el argumento de McEvilley, ocupó recientemente no solo el museo Guggenheim de Nueva York con el proyecto *Seven Easy Pieces* (2005), sino también el MoMA de la misma ciudad con la retrospectiva *The Artist is Present* (2010). No me parece, por lo tanto, que la performance sea una negación de la civilización occidental, sino una forma de pertenencia crítica, propositiva y recreativa. A fin de cuentas, para que el cuerpo performativo pudiese ser recibido, fue necesario un reordenamiento de estos museos/instituciones que están espacial, económica y legalmente organizados para exponer obras de arte. Y, en contrapartida, fue necesaria también una adaptación del cuerpo performativo para poder acomodarse a los museos en cuestión. En la exhibición *The Artist is Present*, fue particularmente interesante constatar cómo y cuánto las performances de Abramović y Ulay realizadas en los años setenta fueron modificadas para "encajar" en el MoMA; y, en contrapartida, cuántas reuniones los guardias de sala del MoMA precisaron tener para adecuar sus cuerpos, su presencia y su fuerza de trabajo a las nuevas circunstancias impuestas por la performance. Interesa, por lo tanto, el diálogo

performativo entre artistas e instituciones y sus consecuencias objetivas y subjetivas.¹³

Pero volvamos a la cuestión inicial: ¿cuál es el origen de la performance? En *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Michel Foucault llama la atención sobre la trampa inherente a la idea de una búsqueda del origen: la investigación "se esfuerza por recoger en ella la esencia exacta de la cosa, su más pura posibilidad, su identidad cuidadosamente replegada sobre sí misma, su forma inmóvil".¹⁴ Atenta al peligro de crear historiografías ilusionistas y mistificadoras, mi sugerencia es, en lugar de buscar significados ideales y ofrecer una respuesta cerrada sobre el origen de la performance, exponer sus linajes historiográficos. Finalmente, la "esencia exacta" de la performance, su "más pura posibilidad", su "identidad cuidadosamente replegada sobre sí misma", su "forma inmóvil" son contrasentidos frente a la hibridez, la mutabilidad y la

13. Este tema es largo y exigiría un artículo por sí solo. Me gustaría simplemente mencionar el *re-enactment* de una de las performances de Abramović y Ulay presentadas en esta exposición: *Imponderabilia*. Descripción de la performance, realizada por primera vez en 1977, según los artistas: "estamos de pie, desnudos, en la entrada principal del museo, uno frente al otro. El público que ingresa necesariamente tiene que pasar por el estrecho espacio que hay entre nosotros dos". En el MoMA, treinta y tres años después, los performers, contratados para performear *Imponderabilia*, usaron un maquillaje correctivo y fueron ubicados en una puerta que, además de ser muy grande -las personas no tocaban necesariamente los cuerpos desnudos al atravesarla-, no era el pasaje obligatorio a la próxima sala de la exposición, ya que había otra puerta alternativa. Entretanto, a pesar de la evidente "suavizada", la pieza causó un fuerte impacto. Cuando visité la exposición por primera vez, una señora se me acercó interesadísima y me dijo: "¿Realmente están desnudos? ¿No son maniqués? ¿Nunca vi nada igual en un museo!". Conversamos mucho y, finalmente, nos dimos la mano para recorrer juntas las demás salas repletas de adolescentes que, seguramente, en aquella ocasión entraban en contacto con el arte de la performance por primera vez. Pocas veces el arte de la performance tuvo tanta repercusión entre el gran público. A fin de cuentas, son muchas las caras de esta moneda.

14. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-textos, 1988.

indefinición que el género cultiva y disemina. Teniendo en cuenta esto, la propuesta aquí no es determinar el "origen de la performance", sino exponer, siempre y una vez más, su performatividad. No se trata, por lo tanto, de elegir una de las perspectivas presentadas –o la performance se deriva de las artes plásticas, o la performance se deriva de las artes escénicas, o la performance es tan antigua como el ritual–, sino investigar su historicidad y valorizar la precariedad de una genealogía plural.

3. MOVERSE PERMANENTEMENTE EN EL MOVIMIENTO PERMANENTE: DE LA PRECARIEDAD ONTOLÓGICA DE LA PERFORMANCE

Como género, la performance no fija formas espaciales o temporales, no utiliza medios o materiales específicos, ni establece modos de recepción o criterios de documentación. Algunos performers trabajan en calles o plazas; otros en galerías o espacios destinados a la realización artística; otros en sus propios estudios o casas; mientras que otros prefieren espacios rurales. O sea, no podemos hablar de lugares propicios o específicos, sino de experimentaciones en las que el espacio se transforma en un elemento activo del hecho (y del cuerpo) performativo. Lo mismo ocurre con la temporalidad de la performance: hay piezas que duran un año entero (como cada una de la serie de cinco performances del taiwanés Tehching Hsieh, la *One Year Performance*, realizada entre 1978 y 1986), y otras que duran horas, minutos o incluso segundos. Por ejemplo, en la obra *ATM Piece*, de 1997, el performer norteamericano William Pope L. se ubicó en la puerta de una sucursal del Chase Manhattan Bank para realizar una acción que duró apenas lo que tardaron en llegar los encargados de seguridad que le solicitaron que se retirara del lugar: menos de un minuto. Hay también piezas que tienen un comienzo determinado, pero cuya duración

es indeterminada (recuerdo la serie de cirugías plásticas realizadas en los años noventa por la performer francesa Orlan, *La Réincarnation de Sainte Orlan*, en las que la intervención quirúrgica servía como punto de partida para una experiencia de transformación irrefrenable, que todavía continúa mientras escribo este texto). O piezas cuya temporalidad excede la vida biológica del performer (Tania Bruguera y Jota Castro en *L'accord de Marseille* de 2006, por ejemplo, firmaron y notificaron una declaración que decía: cuando uno de los dos muera, el o la que sobreviva realizará una performance utilizando el cadáver del otro u otra).

En lo que respecta a los medios y materiales utilizados por los y las artistas, la diversidad también es grande. Algunos trabajan con la palabra, otros no; algunos trabajan con cortes y sangre, otros no; algunos trabajan con hechos históricos o políticos, otros no. Unos con video, otros con fotografía, otros con tinta, otros con ropa. Los materiales utilizados incluyen: chicle, huesos, abogado, silla, leche condensada, leche de vaca, leche en polvo, leche de magnesio, diario, bandera, orina, peces, huevos, sexo, desaparición, cepillo de pelo, globos inflados con gas, ayuno, cinco serpientes, siete conejos, un coyote, basura, fuego, cuchillo, arena, hielo, trozos de vidrio, espejo, reloj, peligro, alegría, dientes, bofetadas en la cara, firma, prostitución, dulzura, dictadura, desnudez, mordidas, miedo, subasta, labiales, saliva, libro, bolsa de dormir, coraje, flores, mierda, sol, sueño, anzuelos, pompas de jabón, oro, piedra, diamante y uniforme de empleada doméstica. En un artículo visionario, *The Legacy of Jackson Pollock*, de 1958, Allan Kaprow, el creador del *happening* y de conceptos como *lifelike art* y *artlike life*, anuncia que:

Objetos de todo tipo son los materiales para el nuevo arte: pintura, sillas, comida, luces eléctricas y de neón, humo, agua, medias viejas, un perro, películas y mil

indefinición que el género cultiva y disemina. Teniendo en cuenta esto, la propuesta aquí no es determinar el "origen de la performance", sino exponer, siempre y una vez más, su performatividad. No se trata, por lo tanto, de elegir una de las perspectivas presentadas –o la performance se deriva de las artes plásticas, o la performance se deriva de las artes escénicas, o la performance es tan antigua como el ritual–, sino investigar su historicidad y valorizar la precariedad de una genealogía plural.

3. MOVERSE PERMANENTEMENTE EN EL MOVIMIENTO PERMANENTE: DE LA PRECARIEDAD ONTOLÓGICA DE LA PERFORMANCE

Como género, la performance no fija formas espaciales o temporales, no utiliza medios o materiales específicos, ni establece modos de recepción o criterios de documentación. Algunos performers trabajan en calles o plazas; otros en galerías o espacios destinados a la realización artística; otros en sus propios estudios o casas; mientras que otros prefieren espacios rurales. O sea, no podemos hablar de lugares propicios o específicos, sino de experimentaciones en las que el espacio se transforma en un elemento activo del hecho (y del cuerpo) performativo. Lo mismo ocurre con la temporalidad de la performance: hay piezas que duran un año entero (como cada una de la serie de cinco performances del taiwanés Tehching Hsieh, la *One Year Performance*, realizada entre 1978 y 1986), y otras que duran horas, minutos o incluso segundos. Por ejemplo, en la obra *ATM Piece*, de 1997, el performer norteamericano William Pope L. se ubicó en la puerta de una sucursal del Chase Manhattan Bank para realizar una acción que duró apenas lo que tardaron en llegar los encargados de seguridad que le solicitaron que se retirara del lugar: menos de un minuto. Hay también piezas que tienen un comienzo determinado, pero cuya duración

es indeterminada (recuerdo la serie de cirugías plásticas realizadas en los años noventa por la performer francesa Orlan, *La Réincarnation de Sainte Orlan*, en las que la intervención quirúrgica servía como punto de partida para una experiencia de transformación irrefrenable, que todavía continúa mientras escribo este texto). O piezas cuya temporalidad excede la vida biológica del performer (Tania Bruguera y Jota Castro en *L'accord de Marseille* de 2006, por ejemplo, firmaron y notificaron una declaración que decía: cuando uno de los dos muera, el o la que sobreviviera realizará una performance utilizando el cadáver del otro u otra).

En lo que respecta a los medios y materiales utilizados por los y las artistas, la diversidad también es grande. Algunos trabajan con la palabra, otros no; algunos trabajan con cortes y sangre, otros no; algunos trabajan con hechos históricos o políticos, otros no. Unos con video, otros con fotografía, otros con tinta, otros con ropa. Los materiales utilizados incluyen: chicle, huesos, abogado, silla, leche condensada, leche de vaca, leche en polvo, leche de magnesio, diario, bandera, orina, peces, huevos, sexo, desaparición, cepillo de pelo, globos inflados con gas, ayuno, cinco serpientes, siete conejos, un coyote, basura, fuego, cuchillo, arena, hielo, trozos de vidrio, espejo, reloj, peligro, alegría, dientes, bofetadas en la cara, firma, prostitución, dulzura, dictadura, desnudez, mordidas, miedo, subasta, labiales, saliva, libro, bolsa de dormir, coraje, flores, mierda, sol, sueño, anzuelos, pompas de jabón, oro, piedra, diamante y uniforme de empleada doméstica. En un artículo visionario, *The Legacy of Jackson Pollock*, de 1958, Allan Kaprow, el creador del *happening* y de conceptos como *lifelike art* y *artlike life*, anuncia que:

Objetos de todo tipo son los materiales para el nuevo arte: pintura, sillas, comida, luces eléctricas y de neón, humo, agua, medias viejas, un perro, películas y mil

otras cosas que serán descubiertas por la presente generación de artistas. Estos audaces creadores no solo nos mostrarán, como si fuera la primera vez, el mundo que siempre tuvimos alrededor nuestro pero que ignoramos, sino que revelarán acontecimientos y happenings completamente inauditos.¹⁵

O, incluso, estos creadores nos mostrarán la potencia de la precariedad.

En cuanto a la recepción de la performance, también impera la indeterminación: algunas artistas performean para espectadores (que son invitados a ser cómplices o testigos de sus actos, como Chris Burden, Gina Pane o Franko B); otros con espectadores (que se transforman en asistentes y hasta en co-realizadores del evento, como en algunas piezas de Regina José Galindo y Marina Abramović), y otros sin espectadores y optan por documentar sus acciones (como Francis Alÿs y Emily Jacir), o ni siquiera las documentan (como ocurrió con Artur Barrio en *4 Dias 4 Noites*, de 1970). Hay también artistas que crean propuestas para que sean realizadas no por ellos, sino por los propios "espectadores" (Lygia Clark, Hélio Oiticica, Marta Minujín). O incluso, en una versión radicalmente diferente, hay quienes contratan y les pagan a otras personas para que performen sus ideas (Santiago Sierra, por ejemplo).

En pocas palabras: intentar definir a la performance no es apenas contradictorio o simplista, es realmente imposible. Definir a la performance es un falso problema. Su estrategia es mantenerse indefinible y fronteriza (no solamente ocupando las fronteras entre los géneros artísticos, sino manteniéndose en el espacio liminal entre el arte y el no-arte. A la performance le interesa el *acto* psicofísico

15. Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press, 1993.

de experimentar y no la *naturaleza* del ser. Su abordaje no es ontológico, sino performativo.

Por supuesto que hay, sin embargo, algunas tendencias generales. Entre ellas, destaco: el énfasis en el cuerpo como tema, materia, medio y cuestión (el cuerpo del artista, del espectador o ambos; también el cuerpo del mundo); la deconstrucción de la representación y la valorización del cuerpo-experiencia; la hibridación de los géneros (la fusión amplia, general e irrestricta de materiales y procedimientos que caracteriza no solo a la performance, sino a una gran parte del arte contemporáneo); la inversión en el carácter irrepetible e irreproducible (y sus muchas implicaciones historiográficas y mercadológicas); el elogio de lo precario, de lo pasajero, de lo imprevisible; la suspensión del "buen sentido" y de las certezas consensuadas del sentido común; y, finalmente, el cuño politizado y politizante de las acciones que buscan desmecanizar hábitos culturales y de comportamiento a través de la desnaturalización del cuerpo, del medio y de las relaciones.

La desmecanización del organismo y la experimentación psicofísica para la creación de nuevos cuerpos y políticas es exactamente el proyecto de Gilles Deleuze y Félix Guattari en el célebre texto "28 de noviembre de 1947 - ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?". Según los autores, el Cuerpo sin Órganos (CsO) no es "una noción, un concepto, más bien es una práctica, un conjunto de prácticas".¹⁶ Propongo que esta filosofía práctica se ocupa de algunas cuestiones fundamentales para la teorización y composición de la performance. Sugiero que la creación de un CsO se aproxima estratégica y conceptualmente a la práctica de la performance sin restringirse, o aún, sin siquiera referirse, a ella o a cualquier otra práctica artística. Se trata, por lo tanto, de un referente dialógico especialmente abierto y amplio.

16. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, op. cit., p. 9.

experimentación CsO

Deleuze y Guattari explican que la creación de un CsO siempre implica la elaboración de un programa psicofísico y su desarrollo en dos fases: "una es para la fabricación del CsO, otra para hacer circular, pasar algo".¹⁷ En esta práctica, enfatizan el carácter indisociable entre "*Corpus y Socius*, política y experimentación".¹⁸ Ellos explican que el CsO generado a través de la experimentación psicofísica desestabiliza:

los tres grandes estratos que se relacionan con nosotros, es decir, aquellos que nos atan más directamente: el *organismo*, la *significancia* y la *subjetivación* [...] Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo – de lo contrario, serás un *depravado*. Serás *significante* y *significado*, intérprete e interpretado – de lo contrario, serás un *desviado*. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado – de lo contrario, solo serás un *vagabundo*.¹⁹

Sin embargo, los autores enfatizan que existe además una "regla inmanente" de la experimentación: las "inyecciones de prudencia".²⁰ Ellos advierten:

No se puede alcanzar el CsO, y su plan de consistencia, desestratificando salvajemente [...] El CsO oscila constantemente entre las superficies que lo estratifican y el plan que lo libera. Liberadlo con un gesto demasiado violento, destruid los estratos sin prudencia, y os habréis matado vosotros mismos, hundido en un agujero negro o incluso arrastrado a una catástrofe, en lugar de trazar el plan. Lo peor no es quedar estratificado –organizado,

significado, sujeto– sino precipitar los estratos en un desmoronamiento suicida o demente, que los hace recaer sobre nosotros, como un peso definitivo.²¹

De la misma forma, no se puede alcanzar el cuerpo performativo salvajemente. El cuerpo performativo oscila constantemente entre la escena y la no-escena, entre el arte y el no-arte, y es justamente en esa vibración paradójica que ese cuerpo se hace y se fortalece. En la realización precisa de programas claros, el artista se desprograma a sí mismo y al medio. Por medio de actos no-con convencionales, genera modos alternativos de pertenencia y agenciamiento a través de los que desarticula los padrones (rígidos) de conducta y acelera las circulaciones (fluidas) de intensidades. A través del *cuerpo-en-experiencia* crea relaciones, asociaciones, agenciamientos, alianzas, modos, velocidades y afectos impensables antes de la realización del programa. Las performances son composiciones de velocidades atípicas y operaciones afectivas extraordinarias que enfatizan la politicidad corpórea del mundo y de las relaciones. El performer actúa como un "complicador", un desorganizador; crea para sí un Cuerpo sin Órganos al recusar la organización supuestamente "natural", que en realidad es evidentemente cultural, ideológica, política y económica. Un performer toma para sí la tarea psicofísica de depravar (suspensión moral), desviar (suspensión lógica) y vagabundear (suspensión socioeconómica). Asume la tarea de transformar la depravación, el desvío y el vagabundeo en material artístico (prudente para que la experimentación no se confunda con destrucción; atento para que la adherencia y la resistencia se potencien mutuamente y generen acción poética; lúcido para que esta búsqueda de otras posibilidades de "organismo", de "significancia" y

17. *Ibid.*, p. 12.

18. *Ibid.*, p. 10.

19. *Ibid.*, p. 22 (La itálica pertenece a la autora).

20. *Ibid.*, p. 11.

21. *Ibid.*, pp. 23-24.

AL 700

"subjetivación" no conduzcan a la aniquilación). Para un performer, "organismo", "sentido" y "sujeto" son actos: ni cosas, ni datos, ni plenos, ni cerrados, ni repetibles; sino actos, actos performativos.

Será imprescindible lanzarse fuera de la temporalidad de la improvisación, fuera del marco del ensayo y la repetición para, entonces, en la actualidad rítmica de la experiencia, conocer los cuerpos de los que somos capaces; los cuerpos (siempre colectivos) que somos capaces de crear; los cuerpos que la precariedad de la experiencia y la experiencia de la precariedad crean y nos vuelven capaces de crear. En su precariedad ontológica, la performance es un arte de desmonte: desmontar estratos a través del cuerpo politizado y para la politización del cuerpo. Desnaturalizar el cuerpo del arte para la creación de un mundo en experimentación política.

4. MOVERSE PERMANENTEMENTE EN EL MOVIMIENTO PERMANENTE: DE LA TEORÍA PERFORMATIVA

Y en el ámbito teórico, ¿qué reordenamientos metodológicos y conceptuales realizan la precariedad de la performance y la performance de la precariedad? ¿Cómo articular epistemología y performatividad, escritura y performance, lenguaje y cuerpo, historia y urgencia, saber y precariedad? En efecto, la performance exige metodologías de investigación y parámetros conceptuales capaces de comprender su precariedad.

En *The Transformative Power of Performance*, Erika Fischer-Lichte sostiene que:

Las teorías estéticas predominantes difícilmente dirijan el giro performativo de las artes [...] Ellas son incapaces de comprender su aspecto central: la transformación de una obra de arte en un evento. Para entender, analizar y

esclarecer este desplazamiento se requiere un conjunto completamente nuevo de criterios estéticos.²²

Según la autora, tanto la hermenéutica como la semiótica, dado que ambas privilegian la interpretación de las acciones y los signos, la comprensión del significado y el desciframiento del sentido de la pieza, no ofrecen metodologías capaces de abordar la performance. Ella sostiene que, como la performance es una experiencia vivida por el performer y por el público, el núcleo del evento no se encuentra en la interpretación del acto o en la construcción de sentido, sino en la propia vivencia de la experiencia. Por supuesto, las interpretaciones y los sentidos llegarán en su momento, pero la experiencia es el núcleo de la cuestión. Ella apunta también a otro factor de incompatibilidad entre la performance y las teorías estéticas predominantes: "para la hermenéutica y la semiótica es fundamental una distinción clara entre sujeto y objeto".²³ O sea, para que una interpretación hermenéutica o semiológica sea posible, debe haber una obra que se diferencie de su autor y que sea observada por un receptor.

Mientras tanto, en la medida en que la performance conjuga cuerpo y obra, además de involucrar al espectador, al menos como testigo, si no como cómplice de las experiencias vividas, no solo cae por tierra la diferenciación entre sujeto y objeto, sino que también se diluye la separación entre observador y observado en un contexto de "co-sujetos".²⁴ Para la autora, las relaciones sujeto/objeto, observador/observado, performer/espectador pasan de ser dicotomías a ser oscilaciones, en tanto que cada elemento no puede ser claramente diferenciado y,

22. Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, Londres y Nueva York, Routledge, 2008, p. 23.

23. *Ibid.*, p. 17.

24. *Ibid.*, p. 23.

por consiguiente, lo que prevalece es la conjunción. Lo mismo ocurre con la relación significado/significante. Fischer-Lichte propone que la materialidad de la performance domina a sus atributos semióticos, que la estructura significado/significante se desmorona debido al impacto provocado por la experiencia vivenciada en la performance. Ella concluye su argumentación alegando que, en el caso de la performance, la distinción tradicional entre producción, obra y recepción se vuelve cuestionable, si no obsoleta.

Ya Amelia Jones, en *Body Art/Performing the Subject*,²⁵ propone que el *body art* activa modos de producción y recepción altamente *intersubjetivos*. Cita la famosa pieza *Interior Scroll* (1975) de la estadounidense Carolee Schneemann –en la que la performer, desnuda y de pie, extrae un pergamino de su vagina y lee su contenido– y articula:

El *body art* es efectivamente antiformalista en impulso, abriendo así los circuitos del deseo que informan la producción y la recepción artística. Son obras que incluyen la actuación del cuerpo del o de la artista en todas sus particularidades sexuales, raciales y de otros tipos, y abiertamente invocan deseos del espectador que trastocan los supuestos y las estructuras profundas del modelo formalista de evaluación artística.²⁶

Se trata de una práctica que desmonta los mitos de universalidad e imparcialidad, mitos que sostienen la visión de los teóricos e historiadores formalistas interesados en determinar el “sentido intrínseco” y el “valor real” de la obra a través de criterios objetivos y juicio neutro. Contra este tipo de historiografías y teorías críticas ilusionistas,

25. Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*. Mineápolis/Londres, University of Minnesota Press, 1998.

26. *Ibíd.*, p. 5

poem to begin

Jones señala: “mis lecturas [son] como un diálogo con los cuerpos/self articulados en estas importantes prácticas [...] Mis lecturas son ellas mismas ofrecidas como ‘performances’, como compromisos sugestivos e inacabados en lugar de respuestas definitivas”.²⁷ Metodológicamente propone lo que denomina una “interpretación-como-intercambio” [*interpretation-as-exchange*], una vez que la pulsión intersubjetiva del *body art* demuestra que “el sentido es intercambio”.²⁸ Ella aclara que, para el desarrollo de esta estrategia de “compromiso”, que nada tiene que ver con “invencionismo” y lecturas fantasiosas, es imprescindible aproximarse cuidadosamente a los documentos y a los materiales críticos e historiográficos referentes a la obra para poder establecer un diálogo. Como la autora explica, esta intersubjetividad se fundamenta en una premisa básica propuesta tanto por la fenomenología como por el psicoanálisis: “el sujeto ‘significa’ siempre en relación a otros y el *locus* de la identidad está siempre en otro lugar”.²⁹ En este sentido, la interpretación será siempre performativa e involucrará inevitablemente al intérprete y sus deseos, sus creencias, sus tolerancias e intolerancias, su historia y contexto. Esta sería la cualidad de “verdad” que el *body art* no solo revela o agudiza, sino que construye.

En *Unmarked: The Politics of Performance*, específicamente en el famoso artículo “The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction”, Peggy Phelan discute igualmente los desafíos metodológicos, teóricos e historiográficos planteados por el *body art/performance art*. Sin embargo, a diferencia del abordaje de Fischer-Lichte –en su búsqueda de metodologías basadas en la noción de experiencia, de accesos teóricos diferentes

27. *Ibíd.*, p. 10.

28. *Ibíd.*, p. 14.

29. *Ibíd.*

de las interpretativas hermenéutica y semiótica-, y también del de Jones -en su perspectiva fenomenológica basada en la intersubjetividad-, Phelan se concentra en las posibilidades y las consecuencias teóricas, poéticas y políticas de un arte radicalmente efímero cuyo núcleo ontológico, ella propone, es la *desaparición*. En este estudio influenciado por el psicoanálisis de Jacques Lacan -especialmente por la condición de incompletitud del sujeto-, Phelan renueva la discusión sobre la presencia al señalar la desaparición como el referente performativo elemental. Para ella, la desaparición, y no la presencia, es el "ser de la performance";³⁰ una práctica que resiste al capital, ya que "no ahorra nada, si no que solo gasta",³¹ que resiste a la economía espectacular, a la reproducción historiográfica, a la reproducción como dogma heteronormativo. Dice Phelan: "en esta cultura solo raramente se valora el 'ahora' al que la performance dirige sus preguntas más profundas".³² Específicamente en lo que refiere a la escritura y la producción teórica, Phelan alerta:

Tal como la física cuántica descubrió que los macro-instrumentos no pueden medir partículas microscópicas sin transformarlas, así también los críticos de la performance tienen que darse cuenta de que el trabajo de escribir sobre performance (y, por lo tanto, de "preservarla") es también un trabajo que altera fundamentalmente al evento. No tiene sentido, sin embargo, simplemente dejar de escribir sobre performance a causa de esta transformación ineludible. El desafío planteado por las demandas ontológicas de la performance a la escritura es el de pensar nuevamente las posibilidades performativas de la

escritura ella misma. *El acto de escribir para la desaparición, más que escribir para la preservación*.³³

Aunque no lo articule en estos términos, la autora señala la necesidad de *escritores-performers*: aquellos que no solo saben que interfieren en el hecho sobre el cual escriben, sino que también se reconocen como parte del hecho en el cual se inscriben. La performance de la escritura sobre el arte de la performance exigirá, por lo tanto, una reevaluación de los binarismos excluyentes que diferencian historiador/hecho, observador/objeto, investigador/archivo, self/otro. Y no solo estos. La ontología políticamente activa y deconstructiva de Peggy Phelan exige que otros pares dicotómicos (hombre/mujer, negro/blanco, rico/pobre, amo/esclavo, sabio/ignorante, homosexual/heterosexual) sean desmontados y revisados. El arte de la performance sería, por consiguiente, un potencial disparador de performances teóricas, críticas e historiográficas de fuerte contenido político y social.

Es interesante observar cómo la noción de precariedad no aparece en el discurso de las autoras citadas, aun cuando los conceptos elaborados por ellas, y por eso aquí presentados, señalan la cuestión.³⁴ La búsqueda de teorías

33. *Ibíd.* (La itálica pertenece a la autora.)

34. Hasta donde tengo conocimiento, la noción de precariedad no fue tratada por ningún teórico de la performance. Apenas pude encontrar una referencia digna de mencionar. En 2004, la filósofa Judith Butler publica *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006. En este libro sobre política contemporánea y violencia, Butler critica la reacción del gobierno norteamericano frente a la experiencia de precariedad radical desencadenada por los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001. Su perspectiva, de ningún modo, se aproxima al abordaje aquí propuesto y su libro no trata sobre la performance. Sin embargo, en un pasaje donde discute la obra de Emmanuel Lévinas, la autora propone que "las formas dominantes de representación pueden y deben ser interrumpidas para que algo acerca de la precariedad de la vida pueda ser aprehendido". Y así remite, aunque sea indirectamente, a una de las estrategias más importantes del arte de la performance: la interrupción de formas dominantes de representación para la activación de lo precario.

30. Peggy Phelan, "The Ontology of Performance", *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres/Nueva York, Routledge, 1993, p. 146.

31. *Ibíd.*, p. 148.

32. *Ibíd.*, p. 146.

estéticas basadas en la experiencia (Fischer-Lichte), de historiografías antiuniversalistas y antiformalistas basadas en la intersubjetividad y en la idea de la interpretación-como-intercambio (Jones), de actos de escritura performativos y políticamente potentes que enfatizan el carácter performativo del lenguaje, del archivo y de la investigación (Phelan) son elementos claves para esta reflexión sobre la precariedad.

En búsqueda de una teoría de lo precario, mi elección metodológica ha sido aproximar las figuras del teórico de la performance y del artista de la performance para la creación de modos enfáticamente corporales de conocimiento y escritura (este fue el objetivo para desarrollar la metodología que denominé "historiografía performativa" en *Precarious, Precarious, Precarious*).³⁵ Sugiero también que la noción de *temporalidad* que usualmente respalda el estudio de la performance –"las performances son efímeras"– precisa ser revisada, según la propuesta de Lygia Clark, "sobre las bases de la precariedad".

Sin rechazar el hecho evidente de que las performances son efímeras, sostengo que, por su aguda materialidad, implican una temporalidad diferente y complementaria de la noción de efimeridad: *la temporalidad de lo precario*. Propongo que la performance permite, e incluso exige, un entendimiento temporal que asocie tiempo y materia de manera inextricable. Si lo efímero es transitorio, momentáneo,

breve (lo opuesto a lo permanente), lo precario es inestable, movido, riesgoso (lo opuesto a lo seguro, lo estable, lo protegido). Si lo efímero es diáfano, lo precario es vibrátil. Si lo efímero es volátil, lo precario es paradójico. Si lo efímero denota desaparición y ausencia (predicando, entonces, que en un cierto momento algo estuvo enteramente dado a la vista), la precariedad denota la incompletitud de toda aparición como su condición constitutiva. Si lo efímero se refiere a lo que no dura, lo precario es aquello que "en construcción ya es ruina".³⁶ Si lo efímero abre espacios de melancolía, la urgencia material de la precariedad enerva cuerpos y espacio. Si lo efímero ensaya la muerte, la precariedad vive la vida. Si lo efímero deja huellas, lo precario es en sí mismo un recordatorio de la indisociabilidad y la simultaneidad de las fuerzas pasadas, presentes y futuras. Si lo efímero indica diacronía, lo precario indica sincronía. La poética corpórea, la política corpórea y la historicidad corpórea de lo precario aproximan al tiempo y la materia de tal modo que ya no es posible concebirlos como categorías autónomas. El tiempo se vuelve una fuerza de la materia y la materia una forma del tiempo. El cuerpo, esa materia temporal, ese tiempo material, sería así el emblema de la precariedad. Cuerpo cuya forma es movimiento. Movimiento permanente moviéndose permanentemente.

Así, lo precario y su temporalidad fundamentan la formulación de una genealogía plural para el arte de la performance. Así, lo precario y su temporalidad dinamizan un abordaje performativo y no ontológico de la performance. Así, lo precario y su temporalidad animan el Cuerpo sin Órganos, su amor por la experimentación política que es experimentación psicofísica. Lo precario que no es más que hacer, rehacer y deshacer conceptos a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre dislocada que los repite y los diferencia.

35. En mi tesis de doctorado desarrollada en el Departamento de Estudios de la Performance de la New York University, propongo una metodología historiográfica que denominé "historiografía performativa". Esta metodología se basa en la noción fenomenológica de experiencia histórica y en la aproximación entre las figuras del historiador y del performer. Ver: Eleonora Fabião, *Precarious, Precarious: Performance, History and the Energetics of the Paradox*, Nueva York, Performance Studies Department, Nueva York University, 2006. También Eleonora Fabião, "History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography", en Amelia Jones y Adrian Heathfield (eds.), *Perform, Repeat, Record*, Intellect Press; y Eleonora Fabião, "On Performance and Precariousness: 7 Actions for Rio de Janeiro", *Women and Performance*, vol. 20, n° 1, 2010.

36. Caetano Veloso, *Fora da Ordem*.