



La arquitectura biográfica de *Ciudades Paralelas*¹

Brenda Werth²

American University
werth@american.edu

Resumen: Este artículo examina *Mucamas*, una intervención de Lola Arias que forma parte de *Ciudades paralelas*, un proyecto diseñado por Arias y Stefan Kaegi. Parte instalación, parte intervención documental, *Mucamas* refleja ciertas tendencias del arte y la *performance* contemporáneos que reexaminan el sentido de lo *site-specific*, se desplazan hacia la co-autoría y colaboración social entre artistas, participantes y espectadores, y emplean métodos etnográficos y auto/biográficos. Este movimiento, por un lado, intenta difuminar la autoría y, por el otro, enfatiza el rol de lo auto/biográfico. La tensión que resulta de esta contradicción es productiva para redefinir la importancia y la forma de lo auto/biográfico en el arte contemporáneo. Más aún, al centrarse en la rutina diaria de las mucamas, la obra de Arias revela una economía que se basa en el consumo de la experiencia en lugar del consumo de objetos y que pone en evidencia la compleja interacción entre trabajo, ciudad, cuerpos y auto/biografía.

Palabras clave: Performance – Auto/biografía – *Site-specific* – Ciudad – Trabajo

Abstract: This article examines *Hotel*, an intervention by Lola Arias that forms part of *Parallel Cities*, a project jointly curated by Arias and Stefan Kaegi. As part installation, part documentary intervention, Arias's *Mucamas* reflects trends in contemporary art and performance to reassess the meaning of site-specific; to move toward co-authorship and social collaboration among artist, participants, and spectators; and to employ ethnographic and auto/biographical methods.

¹ Traducción de **Selma Cohen**: selmacohen10@gmail.com

² **Brenda Werth** es profesora asociada de estudios latinoamericanos en American University, Washington DC. Sus áreas de investigación incluyen el teatro latinoamericano, la performance, el cine documental, estudios sobre la memoria y traducción. Es autora de *Theater, Performance, and Memory Politics in Argentina* (Palgrave 2010) y co-editora (con Paola Hernández y Florian Becker) de *Imagining Human Rights in Twenty-First Century Theatre: Global Perspectives* (Palgrave 2013). Su proyecto actual explora formas emergentes de lo auto/biográfico en el teatro documental y en la performance de Argentina.

This article considers the contradiction inherent in this movement to diffuse authorship, on the one hand, and to emphasize the role of the auto/biographical, on the other. The tension that results from this contradiction is productive in redefining the significance and form of the auto/biographical in contemporary art. Furthermore, in focusing on the everyday work routines of housekeepers, Arias's piece reveals an economy based on the consumption of experience, instead of objects, that highlights the complex interaction of work, city, bodies, and auto/biography.

Keywords: Performance – Auto/biography – Site-specific – City – Work

Para el proyecto *Ciudades paralelas*, los curadores Lola Arias y Stefan Kaegi pidieron a los artistas convocados que crearan intervenciones en espacios cotidianos y con funciones específicas (hoteles, estaciones de trenes, bibliotecas, casas, centros comerciales, fábricas, cortes) en diferentes ciudades del mundo.³ Desde 2010 estas intervenciones han sido realizadas en cerca de diez ciudades, entre ellas Berlín, Buenos Aires, Varsovia, Zurich, Copenhague y Singapur. En estos espacios cotidianos, los espectadores interactúan con la gente que vive y trabaja en ellos; luego, los videos de estas intervenciones son subidos a Internet para una audiencia global. En algunas entrevistas Lola Arias ha afirmado que el estímulo para hacer *Ciudades paralelas* fue poder liberarse de la claustrofobia propia del espacio teatral tradicional, desdibujar los límites entre ficción y realidad y desestabilizar la relación entre actores y espectadores (Hopkins “Salir de la claustrofobia”).

En este ensayo me enfocaré en *Mucamas*, una intervención de Lola Arias que forma parte de *Ciudades paralelas*. Parte instalación, parte intervención documental, *Mucamas* refleja ciertas tendencias del arte y la *performance* contemporáneos que reexaminan el sentido de lo *site-specific*, se desplazan hacia la co-autoría y colaboración social entre artistas, participantes y espectadores,⁴ y emplean métodos etnográficos y auto/biográficos. Este artículo aborda las contradicciones inherentes a este movimiento que, por un lado, intenta difuminar la autoría y, por el otro, enfatiza el rol de lo auto/biográfico. La tensión que resulta de esta contradicción es productiva para redefinir la importancia y la forma de lo auto/biográfico en el arte contemporáneo. Más aún, al centrarse en la rutina diaria de las mucamas, la obra de Arias revela una economía que se basa en el consumo de la experiencia en lugar del consumo de

³ Las intervenciones que componen *Ciudades paralelas* incluyen *Estación de tren: A veces creo que te veo*, de Mariano Pensotti; *Fábrica*, de Gerardo Naumann; *Casa* de Dominic Huber; *El Palacio de Justicia*, de Christian García; *Shopping Mall*, de Ligna; *Biblioteca*, de Ant Hampton y Tim Etchells; *Mucamas* de Lola Arias; *Terraza* de Stefan Kaegi.

⁴ En muchos de los proyectos de *Ciudades paralelas* casi no hay distinción entre *performers* y espectadores. En este ensayo, cuando digo *performers* me refiero a aquellos participantes que tienen roles establecidos (aunque estos sean apenas bosquejos) antes de que comience la *performance*. Considero tanto a los *performers* como a los espectadores como participantes.

objetos y que pone en evidencia la compleja interacción entre trabajo, ciudad, cuerpos y autobiografía.

Ciudades paralelas, vidas múltiples

En cierto sentido, los ocho proyectos que forman parte de *Ciudades paralelas* establecen una continuidad con el Movimiento Situacionista de vanguardia de los años sesenta y con el Teatro Invisible de Augusto Boal, que se desarrolló en los años setenta. Respecto del primero, *Ciudades paralelas* refuerza la noción de que las intervenciones creativas pueden luchar contra la sociedad del espectáculo⁵ y estimular el retorno a un compromiso con la ciudad que se funde en la experiencia vivida y en la interacción humana. Con respecto al Teatro Invisible de Boal, varias de las obras que conforman *Ciudades invisibles* involucran a transeúntes que desconocen que son, activa o indirectamente, espectadores de estas intervenciones. *Ciudades paralelas* se vale del repertorio de tácticas performativas urbanas de estos movimientos y las transforma para adecuarlas a las ciudades globales del siglo veintiuno y sus no-lugares.⁶ Al construir *performances* paralelas en distintos sitios urbanos alrededor del mundo, *Ciudades paralelas* juega con la idea de que las ciudades del siglo veintiuno tienen una misma y continua identidad urbana --homogénea e igualmente familiar y extraña a nivel global -- pero, al mismo tiempo, el proyecto socava esta noción a través de intervenciones directas, *site specific*, en el paisaje urbano de las ciudades en que estas intervenciones tienen lugar. Así mismo, esta tensión se profundiza aún más gracias a la permanencia que estas intervenciones logran en la web. Las intervenciones se filman y los videos, cuidadosamente ordenados y fácilmente accesibles, se suben al sitio web del proyecto para una nueva e informe comunidad de espectadores dispersos por el mundo.

El sitio web nutre la vida online del proyecto y crea un archivo fílmico para el público futuro. En este sentido, el proyecto crea nuevos tipos de

⁵ Ver *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord.

⁶ Ver "The World City Hypothesis" de John Friedmann; *The Global City: New York, London, Tokio*, de Saskia Sassen y *Los "no lugares": espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad* de Marc Augé.

audiencia que no están constreñidos a la participación directa en las intervenciones *site-specific*. Pero este es solo un ejemplo de cómo el proyecto concibe nuevos tipos de audiencia. Como señala Alan Pauls, el proyecto amplía el alcance de las actividades que lleva a cabo el público, llevándolas más allá del acto de ver. “De ahí que no tenga mayor sentido preguntar: ¿viste el shopping de Linga? Lo que hay que preguntar es: ¿hiciste el shopping de Linga? ¿Hiciste la fábrica, el hotel, la biblioteca?” (“La ciudad”). Este desplazamiento que lleva a pensar al público como espectadores que están dispuestos a trasladarse, diluye, necesariamente, la separación clásica entre actor y espectador. Acerca de esta transformación del espectador, dice Pauls:

La pregunta es: ¿de qué clase de “hacer” se trata? ¿Cuál es la naturaleza particular de esa actividad que de golpe caracteriza a ese nuevo espectador con el que sueña *Ciudades Paralelas*? Sin duda hay cosas que hacer en el festival: por lo pronto moverse, ir de un lado al otro, recorrer, atravesar, seguir instrucciones, abrir puertas, buscar, leer cartas, seguir textos con el dedo, compartir lecturas, ver videos, escuchar voces grabadas... Y hay también que asumir el estatuto informal, fronterizo, en el límite con cierta ilegalidad, que nos confieren las prácticas en las que nos vemos envueltos cuando hacemos las obras: squatting, merodeo, espionaje, infiltración, violación de la privacidad... Toda una clandestinidad obvia, a plena luz, que se sostiene en una cierta disyunción, un desdoblamiento, una suerte de escisión interna que hace posible la existencia de este nuevo tipo de espectador (“La ciudad”).

Al identificar el sujeto doble o dividido que se manifiesta a través de la participación, ya sea como *performer* y/o espectador en el proyecto, Pauls sugiere que la verdadera intervención que *Ciudades Paralelas* produce no opera sólo sobre la ciudad sino también sobre la subjetividad de los participantes. Los participantes entran en el movimiento que compone los rituales cotidianos de la ciudad y, sin embargo, las coreografías conocidas se vuelven de repente extrañas por obra de estas interrupciones creativas en la ciudad. *Ciudades paralelas* solicita a los participantes que estén en la ciudad, que se muevan y participen en los rituales cotidianos e, igualmente, que sean creativos para re imaginar la

ciudad y su potencial. En este sentido, *Ciudades paralelas* aspira a reinventar el espacio y el modo en que los habitantes de la ciudad articulan su identidad tanto espacial como imaginativamente. El especialista en geografía política Edward Soja ha acuñado el término “tercer espacio” para referirse a una amalgama de lo que él llama primer (material) y segundo (conceptual) espacio: “En esta perspectiva alternativa, o ‘tercera’, la especificidad espacial del urbanismo es examinada como un espacio enteramente habitado que es, simultáneamente, real-e-imaginado, tangible-y-virtual, un locus de agencia y de experiencia individual y colectiva cuidadosamente diseñadas” (11, mi traducción). Tal como Soja concibe un primer, segundo y tercer espacio para describir la ciudad, *Ciudades paralelas* demuestra que existen múltiples formas de ser y estar en la ciudad que toman en cuenta el modo en que los habitantes se relacionan tanto corporal como imaginativamente con el espacio urbano.

Hay ciertas tácticas claves que los proyectos de *Ciudades paralelas* utilizan para hacer que los participantes se muevan e imaginen la ciudad de una manera diferente. Por ejemplo, en intervenciones como *Estación de tren*, de Pensotti y *Casa*, de Huber, los participantes se sitúan como *voyeurs*, incluso como espías, como sugiere Pauls (“La ciudad”). En *Estación de tren*, cuatro autores se sientan en los bancos ubicados en una plataforma de tren y con sus computadoras portátiles escriben historias que se proyectan en una gran pantalla. Son historias sobre las personas que esperan el tren en la plataforma, hacen referencia a sus características físicas, la vestimenta o los artículos que llevan, e imaginan para ellas vidas ficcionalizadas. En este proyecto, las personas que los autores describen funcionan, a la vez, como espectadores y como protagonistas. En *Casa*, un grupo de espectadores se reúne en la calle frente a un edificio de departamentos; están provistos de auriculares de manera tal que puedan mirar a través de la ventana y escuchar a las familias que llevan a cabo sus rutinas cotidianas.

Otra táctica clave para que los participantes vivan e imaginen la ciudad de un modo diferente es el uso creativo de la percepción sensorial. En *Biblioteca*, *Mucamas*, *Shopping Mall* y *Casa*, los participantes usan auriculares para escuchar y seguir instrucciones para participar en la obra. En *Biblioteca*, los

participantes recorren páginas de libros, palpando cada página con la yema de los dedos. En *Mucamas*, los participantes caminan sobre arena y tocan las hojas de plantas tropicales colocadas en habitaciones de hotel. En *Palacio de Justicia* los espectadores escuchan un coro que, ubicado en la sala central de un juzgado, canta canciones sobre los casos judiciales del día. Y en *Terraza*, los participantes se sientan alrededor de una mesa para escuchar a una persona ciega que cuenta cómo experimenta sensorialmente la ciudad. Todas estas técnicas sensoriales aspiran a ampliar el repertorio de cómo la gente vive la ciudad y llaman la atención sobre el hecho de que la percepción de la ciudad no sólo es visual sino que es también sumamente táctil y auditiva.

Otra estrategia que emplean estos proyectos es el movimiento coreográfico de los cuerpos en el espacio urbano. En *Shopping Mall*, un grupo de espectadores equipados con auriculares recibe instrucciones para comportarse de manera poco convencional en un centro comercial. Por ejemplo, mientras están parados, apoyados en la baranda del centro comercial, se les pide que crucen la pierna derecha sobre la izquierda y que luego hagan lo opuesto. El resultado es un movimiento colectivo coreografiado que es lo suficientemente sutil como para parecer natural aunque demasiado sincronizado para ser casual. Los transeúntes desprevenidos reaccionan con sorpresa e incertidumbre, sin saber cómo clasificar estas pequeñas transgresiones de comportamiento en el centro comercial. También en otras obras como *Mucamas* y *Fábrica*, los espectadores participan en una visita guiada. En *Mucamas*, cada espectador, individualmente, va de una habitación a otra, se recuesta en las camas del hotel, busca detrás de los cuadros que cuelgan en las paredes y abre sobres como parte de su rol de espectador. Este énfasis en los movimientos coreografiados como parte del rol del espectador pone de manifiesto las maneras en que los gestos corporales pueden integrarse a la arquitectura de la ciudad. También, favorece un nuevo tipo de audiencia, más participativa y colaboradora, propone nuevos modos de interactuar con la ciudad y sus habitantes y, en última instancia, solicita a los espectadores que participen activamente en la reinención creativa de la ciudad.

La última táctica clave que voy a mencionar, y la que es más pertinente para este ensayo, es el énfasis que varias de estas intervenciones ponen en lo auto/biográfico. En obras como *Mucamas*, *Fábrica*, *Terraza* y *Casa*, los *performers*, instalados en sus hogares o lugares de trabajo, cuentan tramos de su historia de vida como parte de la intervención. En cada caso, estos relatos tienen una función humanizadora que contrarresta la alienación potencial de la vida urbana. Estos relatos privados revelan la vulnerabilidad y la resiliencia humanas y promueven un vínculo afectivo entre los espectadores. Crean una ilusión de realidad que da a las intervenciones una cualidad documental y añaden complejidad a la interacción de las versiones reales y ficticias del yo y la ciudad. Este énfasis en lo biográfico hace también que estos proyectos parezcan de naturaleza etnográfica; sin embargo, como demuestro más adelante en el caso de *Mucamas*, también usan estrategias para invertir el punto de vista etnográfico e impedir que el “otro” etnográfico se convierta en un “objeto artístico”.

Mucamas

Descrita en el sitio web como una instalación biográfica sobre el personal doméstico compuesta por fotos, texto y video, *Mucamas* echa un vistazo a la vida de individuos que permanecen anónimos y que, sin embargo, conocen detalles de la vida de quienes se hospedan en las habitaciones de hotel que ellos limpian. El proyecto involucra a un sólo espectador en cada escenario urbano, quien, para poder participar en la intervención, debe caminar por los pasillos del hotel, entrar y salir de los cuartos y evaluar los efectos personales y las fotos que componen la instalación biográfica de las mucamas que limpian cada una de las habitaciones. A veces, el espectador usa auriculares que lo guían por el cuarto mientras escucha las historias de vida de las mucamas.

Las instalaciones biográficas de Arias tienen lugar en distintos hoteles que la cadena Ibis tiene en diversas ciudades importantes de cuatro continentes. Mientras el concepto del proyecto viaja de ciudad en ciudad, los actores, la utilería y los espectadores son “reclutados” en cada lugar. En este sentido, estas instalaciones pueden ser consideradas obras *site-specific*, montadas en el

espacio físico de la cadena de Hoteles Ibis. Sin embargo, diría que *Mucamas* (y en gran medida, el proyecto *Ciudades paralelas*) participa en la re-conceptualización de lo *site-specific* entendiéndolo no como algo sedentario y arraigado en un espacio físico, sino como algo nómada, discursivo y transferible; una tendencia que ha evolucionado desde los '60 constituyendo, en palabras de Miwon Kwon, una suerte de traición a la “idea de instancias de adquisición de conocimiento y experiencia únicas e irrepetibles ligadas a un sitio determinado” (8-9, mi traducción). En su lugar, ha surgido una nueva idea de *site-specific* que aprovecha “la fluidez errante de la subjetividad, la identidad y la espacialidad” (8-9, mi traducción). Esta nueva noción de especificidad de sitio se ajusta muy bien a *Ciudades paralelas*. Si bien cada proyecto, considerado individualmente, es *site-specific*, considerado como un todo, *Ciudades paralelas* intenta mostrar que, aunque el concepto del proyecto es uno solo, el lugar cambia, se vuelve plural y, en definitiva, permite al espectador imaginar estos espacios no sólo como específicos sino también como paralelos. Esta multiplicidad de espacios es más evidente para el público que ve las interacciones por Internet. Una de las opciones para ver el proyecto en la web utiliza pantalla dividida, lo que permite a los espectadores online la posibilidad de ver cuatro intervenciones que suceden simultáneamente en ciudades diferentes.

Kwon observa, además, que mientras que en el pasado *site-specificity* era un elemento decisivo para que los artistas pudieran establecer la autoría de la obra, quitar a la obra de su sitio, o bien obliga el artista a renunciar a la autoría, o a reafirmarla asumiendo el rol de un director silencioso (31). La huella de Arias es claramente visible en este proyecto: al igual que en su obra de teatro documental *Mi vida después* (2009), incorpora el relato biográfico, video, efectos personales, objetos y fotografías familiares. El interés de Arias por estudiar las experiencias de los individuos cuyas vidas permanecen invisibles en las grandes ciudades está presente también en su libro de cuentos *Los posnucleares* (2011). En tanto creadora de *Mucamas*, Arias concibió la idea, suministró la estructura, el orden y un guión básico que todos los participantes siguieron en líneas generales; sin embargo, lo que destaca en cada instalación son los detalles

singulares que se revelan a través de los relatos autobiográficos que ofrecen las mucamas. En este sentido, Arias es la directora, pero las mucamas son las coautoras del proyecto.

La instalación comienza con un espectador que introduce una llave en la puerta de un cuarto de hotel, entra a la habitación y se sienta en el escritorio a leer una carta de la mucama. Para los espectadores online que observan al espectador del hotel leer en silencio, hay subtítulos en inglés que proporcionan el contenido de la carta: “Vos y yo, nunca nos vemos. Soy un fantasma que entra a tu cuarto cuando no estás. Veo tu cama deshecha, tu ropa interior, tus libros, tu basura, y puedo imaginarme quién sos. Pero vos no sabés nada de mí.”⁷ Luego, la carta advierte al espectador acerca de un sobre oculto bajo la almohada o detrás de un cuadro que cuelga en la pared. Dentro del sobre el espectador encuentra fotografías familiares de la mucama. Como señala Lauren Berlant, la intimidad “aspira a un relato sobre algo compartido, una historia tanto sobre uno mismo como sobre otros, que resulte de un modo determinado” (282, mi traducción). Estrategias como una carta privada, fotografías familiares e instrucciones que llevan a descubrir pistas ocultas sobre la identidad de la persona, sirven para intensificar el vínculo íntimo que Arias ayuda a crear entre la mucama y el espectador.

Sin embargo, cuando se mira la instalación online queda claro que la mucama controla la situación, advierte al espectador/huésped que sabe detalles de su vida y lo guía a través de su recorrido. Así, desde el principio, Arias logra no sólo hacer visibles a estos “fantasmas” de hotel, sino también que el proyecto perturbe las relaciones de poder entre *performer* y espectador (o mucama y huésped). Esta relación se ve alterada aun más en el siguiente cuarto donde el espectador, con una enorme pila de sábanas como telón de fondo, prende el televisor y se encuentra cara a cara en la pantalla con una de las mucamas. En esta escena, la mucama se presenta y muestra en un mapa su lugar de origen. El hecho de que la mayoría de las mucamas sean inmigrantes, o que hayan llegado a la gran ciudad desde pequeños pueblos del interior del país en busca de trabajo,

⁷ Texto original: “You and me, we never see each other. I am a ghost who enters your room while you are not there. I see your unmade bed, your underwear, your books, your garbage, and I can imagine who you are. But you know nothing about me.”

amplifica la identidad itinerante de la instalación. Luego, la mucama demuestra el conocimiento que tiene de los cuartos que limpia al cubrirse los ojos con una mano mientras que con la otra señala todos los objetos estándar de la habitación: la lámpara turquesa, la puerta, el escritorio, la cama, la ventana, etc. Estos objetos comunes y su ubicación en los cuartos son iguales en todos los hoteles Ibis incluidos en este proyecto. Finalmente, la mucama le explica al espectador que a menudo encuentra juguetes sexuales de distintos colores y formas y que, en este momento, hay uno bajo la cama. “Agarralo. Prendelo. Fijate cómo funciona. No te preocupes. Está limpio.” El espectador obedece y saca el vibrador de abajo de la cama, lo desenvuelve y lo enciende. En este momento, algunos espectadores ríen nerviosamente o se tapan las caras avergonzados. Aquí, la mucama le insinúa al espectador, ubicado parcialmente como huésped, que ella tiene un conocimiento íntimo de su comportamiento sexual, exponiendo así la vulnerabilidad del espectador y perturbando aún más la relación de poder basada en lo que cada uno sabe del otro.

El conocimiento del espectador/huésped que la mucama manifiesta tener invierte la lógica de lo que Hal Foster ha definido como el giro etnográfico en el arte contemporáneo y que se caracteriza por el deseo de los artistas de hacer trabajo de campo y observación de participantes como un intento de reconciliar la teoría y la práctica (18). Como explica Foster, los artistas se sienten atraídos por el método etnográfico porque la antropología “es valorada como la ciencia de la alteridad”, “tiene por objeto a la cultura” y es “considerada contextual” (182, mi traducción). La misma Arias parece compartir esta “envidia etnográfica” cuando comenta en una entrevista, “Me meto en las experiencias ajenas. [...] en pleno trabajo de campo. Intento hundirme en esas vidas de la manera más directa” (Scherer, “Lola Arias y los seres invisibles”). Este giro etnográfico acompaña una tendencia generalizada entre diferentes disciplinas como un modo de enfatizar lo auto/biográfico. Barbara Merrill y Linden West encuadran el giro subjetivo de los últimos treinta años en una respuesta a una “omisión o marginalización de larga data del sujeto humano en investigación, bajo el pretexto de objetividad y generalización, tomado del modelo de las ciencias

naturales” (3, mi traducción). Foster es crítico de este giro etnográfico. Observa que la cartografía etnográfica se ha convertido en el “estilo principal de arte *site-specific* en la actualidad” (185, mi traducción), pero advierte que la “cartografía etnográfica es propensa a una oposición cartesiana que conduce al observador a reducir la cultura que estudia. Tal cartografía puede, entonces, ratificar la autoridad del cartógrafo sobre el territorio en lugar de desafiarla y disminuir el intercambio deseado en un trabajo de campo dialógico” (190, mi traducción). El debate sobre si los métodos biográficos/etnográficos ayudan a revalorizar el sujeto humano o si contribuyen definitivamente a la objetivación y simplificación cultural del “otro” continúa.

Arias utiliza contra-estrategias para evitar “simplificar al otro”. En *Hotel Zurich*, por ejemplo, el espectador entra a una habitación de hotel cubierta de arena blanca y plantas tropicales, con cantos de pájaros como fondo sonoro. A través de una grabación, escucha al mucamo. Alexandre, oriundo de Brasil, describe cuánto extraña las playas de Río de Janeiro. Pero lo que en un principio pudiera parecer una lectura cultural superficial adquiere profundidad y matices gracias a la historia de Alexandre, quien explica las condiciones laborales concretas de su trabajo en el hotel. Le cuenta al espectador que trabaja para una empresa que contrata a 2000 mucamos/as extranjeros/as del Congo, Brasil, Portugal y Albania; todos ellos limpian oficinas, hospitales, hoteles y casas. Alexandre calcula que limpia entre veinte y treinta habitaciones de hotel por día, cinco cuartos por hora, a 17.80 francos por hora, 3.50 francos por cuarto. En esta habitación, las vidas pasada y presente de Alexandre se yuxtaponen a través de la recreación física del ambiente de su infancia en las playas de Río de Janeiro, el relato de las condiciones de su trabajo actual y sus aspiraciones de encontrar un trabajo mejor en Suiza. La escena destaca tanto la continuidad biográfica entre pasado y presente como la ruptura que caracteriza la experiencia errante de los inmigrantes que buscan trabajo en otros países.

Esta escena también pone de manifiesto el hecho de que el proyecto de Arias trata acerca de trabajadores, principalmente trabajadores inmigrantes, cuyas tareas cotidianas permanecen invisibles para los huéspedes de hotel. En Argentina, Ana Amado relaciona esta fascinación recién descubierta con la

demoledora crisis económica de 2001, que provocó la desestabilización de la clase media argentina e hizo visible, por primera vez para esta frágil clase, el tipo de trabajo que tradicionalmente realizan los pobres (209). En este ambiente, una variedad de géneros culturales comenzó a centrar la mirada en la vida y los trabajos de los grupos marginalizados. Los programas de televisión *Okupas* (Bruno Stagnaro, 2001) y *Tumberos* (Adrián Caetano, 2002), la película documental *Estrellas* (Federico León, 2003) y la intervención urbana *Proyecto Filoctetes* (Emilio García Wehbi, 2002) examinan las experiencias del día a día de los más pobres.

También a nivel global los artistas han desarrollado un interés renovado en temas relacionados con el trabajo. Nicolas Bourriaud señala que el “mundo del trabajo ofrece a los artistas un repertorio de formas” (“Berlin Letter” 44, mi traducción). Quizá uno de los artistas más reconocidos y controvertidos, famoso por sus experimentos con el mundo del trabajo, sea Santiago Sierra. Creador de obras como *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas* (2000), Sierra paga a sus colaboradores para que realicen diferentes tipos de trabajo, a los que Claire Bishop describe como “invariablemente inútiles, físicamente exigentes y que, en ocasiones, dejan cicatrices permanentes” (“Antagonism” 71, mi traducción). Bishop concluye, “Su obra puede verse como una meditación sombría sobre las condiciones políticas y sociales que permiten que surjan las desigualdades en el ‘precio’ de la gente” (“Antagonism” 70, mi traducción). El proyecto de Arias no se acerca de ninguna manera a este nivel de transgresión; tampoco se encamina de manera tan explícita a exponer la explotación y las inequidades que genera el capitalismo global. Arias centra su atención en documentar las rutinas diarias de las mucamas de hotel, tarea que sin dudas requiere una enorme cantidad de trabajo arduo, pero no pide a los colaboradores que se sometan a condiciones de trabajo aún más rigurosas por el bien del proyecto. No obstante, el proyecto es un comentario sobre el trabajo, su relación con el capitalismo global y el impacto que tiene sobre los cuerpos. A través del proyecto los *performers* les recuerdan a los espectadores los estragos físicos que el trabajo puede acarrear sobre los cuerpos. Por ejemplo, en *Hotel*

Buenos Aires, Cecilia cuenta su historia de vida desde la pantalla del televisor y muestra a los espectadores una cicatriz en su cara consecuencia de una lesión ocurrida en un trabajo anterior, en una fábrica.

Según Bishop, los proyectos participativos “operan en contra de las necesidades dominantes del mercado al difuminar la autoría en actividades colaborativas. . . En lugar de abastecer al mercado con bienes de consumo, el arte participativo canaliza su capital simbólico hacia un cambio social constructivo” (*Artificial Hells* 12-13, mi traducción). Como mencioné anteriormente, Arias proporciona a los trabajadores un guión esquemático para que la organización general del relato se mantenga uniforme en los distintos sitios. Pero los trabajadores completan el guión y le añaden profundidad al agregar sus propias historias auto/biográficas. En este sentido, el texto es realmente colaborativo, un trabajo autoral conjunto. A través de la instalación, los trabajadores guían a los espectadores, quienes escuchan sus historias de vida y dan un vistazo a sus fotografías familiares. Durante este proceso, los espectadores adquieren un conocimiento sobre los trabajadores, pero no son los únicos etnógrafos en este proyecto. Arias coloca a los espectadores como si fueran huéspedes de hotel, permitiendo así que los trabajadores jueguen también el rol del etnógrafo al revelar a los espectadores/huéspedes el conocimiento personal que tienen de ellos y de sus hábitos más íntimos. Arias no solamente difumina la autoría, también hace que trabajadores y espectadores asuman *tanto* el papel de etnógrafo *como* de sujeto y, de este modo, logra una difuminación lúdica de las relaciones de poder a lo largo del proyecto.

En su labor como directora, Arias guía la creación y el relato de la historia de vida de los trabajadores, reservándose el rol de asistente biográfica. Durante las intervenciones los trabajadores representan y cuentan su vida en modo autobiográfico. Al mismo tiempo, aprovechan su propia experiencia para crear las posibles historias de vida de los espectadores. El resultado es una interacción de extraordinaria riqueza de puntos de vista y estrategias autobiográficas que no encajan exactamente en las definiciones convencionales de lo autobiográfico,

como la célebre definición de Philippe Lejeune.⁸ Más productivo para abordar el uso de lo autobiográfico en el proyecto de Arias es la adaptación que Leonor Arfuch hace del término “el espacio biográfico” de Lejeune como una manera de enfatizar la espacialización de lo auto/biográfico y la creación de un universo intersubjetivo que incluye, en lugar de excluir, los diversos modos de lo autobiográfico (Arfuch 22). La noción de “espacio biográfico” es particularmente atractiva para abordar los proyectos de *Ciudades paralelas* porque plantea la vinculación concreta que se produce entre auto-biografía y espacio urbano cuando los individuos articulan su historia de vida en los espacios cotidianos de la ciudad.

De todas maneras, trabajadores y espectadores no interactúan directamente sino hasta el final de *Mucamas*; todo contacto e intercambio de información entre ellos está mediado por fotografías, video y grabaciones. En la última escena, el proyecto adquiere una dimensión dialógica. Los espectadores, recostados en una cama de hotel, son interrumpidos por un llamado a la puerta al que le sigue el ingreso a la habitación de una de las mucamas que participan en la instalación. Para el espectador que mira la escena online, este encuentro final y sin mediación es digno de ver ya que la mucama y el espectador se tratan como si fueran viejos amigos. Esta interacción cara a cara es, también, una escena cálida que cierra una *performance* que construye vínculos de intimidad a través de formas mediadas. Las últimas escenas de la instalación muestran a las mucamas que guían a los espectadores en un recorrido por las áreas de servicio del hotel. Visitan el lavadero, el área de descanso de los empleados y, en algunos casos, el restaurante del hotel (aunque aclaran que nunca comen allí porque es demasiado caro). Así, el proyecto concluye con los trabajadores controlando el diálogo y la información que quieren compartir con los espectadores.

Mucamas forma parte de la tendencia que se distancia de consumismo basado en el objeto para acercarse a una economía de servicio o basada en la experiencia (Bishop "Antagonism" 52). Su proyecto no ofrece un objeto artístico

⁸ Philippe Lejeune define a la autobiografía como “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (48).

para el consumo. La obra de arte se construye enteramente en torno a la experiencia de espectadores que transitan un no-lugar globalizado y conocido que se ha convertido en una instalación biográfica y que revela no solo las rutinas cotidianas de las mucamas sino también las historias de vida de quienes, generalmente, permanecen invisibles para los huéspedes de hotel. La experiencia sensorial del público es muy rica. Además de los artículos propios de los cuartos de hotel, como las pilas de sábanas y los muebles color turquesa de la cadena Ibis, los espectadores miran videos y fotografías, escuchan historias de vida que las mucamas comparten con ellos, pueden palpar la arena, las hojas de las plantas tropicales, las cartas y todos los objetos personales que se han reunido para formar parte de la instalación.

Al mismo tiempo, Arias llama la atención sobre la experiencia temporal y espacial del hotel. Su proyecto desestabiliza la funcionalidad familiar del cuarto de hotel a través de la transformación biográfica que opera en él. En la última escena, los espectadores, recostados sobre la cama, miran un video proyectado en el techo de la habitación en el que las mucamas limpian las ventanas. De este modo, a pesar de que el cuarto de hotel se vuelve más familiar ya que los espectadores saben más cosas sobre la vida y la rutina diaria de las mucamas que allí trabajan, también se torna radicalmente ajeno, desconocido, por la reconfiguración de la funcionalidad espacial que ha sufrido.

Arias también maneja el tiempo a conciencia. Los espectadores no pasan más de diez minutos en cada habitación, aproximándose, quizá, al tiempo promedio que les toma a las mucamas limpiar un cuarto de hotel. De este modo, en el proyecto de Arias se establece un límite del tiempo que los espectadores disponen para acceder a los relatos y objetos personales de los trabajadores. Este límite temporal reproduce el tiempo que los trabajadores tienen con los objetos personales de los huéspedes del hotel. Por supuesto, la diferencia principal es que las mucamas realizan un trabajo manual arduo que, aunque escasamente, es remunerado. A la inversa, como parte de la experiencia biográfica de la instalación, los espectadores pagan por el tiempo que pasan enterándose de la vida de las mucamas. Al acotar el tiempo de este modo, Arias sugiere un desplazamiento en la relación entre arte y consumismo; este

desplazamiento privilegia una economía que se basa en el consumo de experiencias en lugar de objetos artísticos y destaca la compleja interacción que existe entre obra, cuerpos y subjetividad en el contexto del capitalismo global.

Para recapitular, en el proyecto *Mucamas*, Arias pone de manifiesto una serie de innovaciones que son fundamentales para las prácticas artísticas contemporáneas, según las caracterizan Foster, Bishop y Kwon: Arias echa mano a métodos etnográficos; contribuye a difuminar la autoría y promover la participación colaborativa; a través de su trabajo, inicia un desplazamiento hacia una economía de la experiencia y una revisión de la relación entre arte y consumismo. Todas estas innovaciones han producido lo que Bishop señala como la tensión entre el efecto social y la calidad artística (*The Social Turn*: 180). Dice Bishop, “El giro social en el arte contemporáneo ha provocado un giro ético en la crítica de arte. Esto es evidente en el marcado interés que se observa en la manera de llevar adelante la colaboración artística. En otras palabras, los artistas son juzgados cada vez más por su proceso de trabajo—hasta el punto de que lo que importa es si producen buenos o malos modelos de colaboración” (*The Social Turn*: 180, mi traducción). *Mucamas* promueve la colaboración entre artista y participante, entre participante y espectador; posibilita el encuentro social, cara a cara, entre participante y espectador; a través de objetos, fotos y otros soportes, construye vínculos afectivos en el espacio físico de la instalación; estos vínculos se extienden a los espectadores online para crear un público global y afectivo. No obstante, su obra no se reduce a lo social. De hecho, creo que Arias consigue un equilibrio sutil entre reparación social e innovación estética. A través de una lúcida reconfiguración del tiempo y el espacio, la manipulación creativa de objetos, fotos y efectos personales y la construcción de un itinerario sensorialmente rico para los espectadores, Arias contribuye al giro social sin sacrificar su arte a él.

Bibliografía

- Amado, Ana. "Arte participativo. El trabajo como (auto) representación." *Significação-Revista de Cultura Audiovisual* 37.34 (2010): 87-102.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Arias, Lola y Stefan Kaegi. *Ciudades paralelas*. Disponible en <http://ciudadesparalelas.com>. Última fecha de acceso: 1/07/14.
- Arias, Lola. *Los posnucleares*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Augé, Marc. *Los "no lugares": espacios del anonimato : una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Berlant, Lauren. "Intimacy: a special issue." *Critical Inquiry*. 24.2 (1998): 281.
- Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics." *October*. 1.110 (2004): 51-79.
- Bishop, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso Books, 2012.
- Bishop, Claire. "The social turn: Collaboration and its discontents." *Artforum International*. 44.6 (2006): 178-183.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du réel, 2002.
- Bourriaud, Nicolas. "Berlin letter about Relational Aesthetics." *Contemporary art from studio to situation*. Ed. Claire Doherty. London: Black Dog (2004): 43-49.
- Debord, Guy; José L. Pardo. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, España: Pre-Textos, 2002.
- Friedmann, John. *The world city hypothesis*. Los Angeles: University of California, 1985.
- Foster, Hal. *The return of the real: The avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press, 1996.

Hopkins, Cecilia. "Salir de la claustrofobia del teatro." *Página 12*. 1 agosto 2010. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-20039-2002-08-01.html>. Última fecha de acceso: 1/05/14.

Kwon, Miwon. *One place after another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press, 2004.

Lejeune, Philippe, "El pacto autobiográfico". *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Ed y trad. Ángel Loureiro. Barcelona: Antrophos, 1991.

Merrill, Barbara; Linden West. *Using biographical methods in social research*. Los Angeles: SAGE, 2009.

Pauls, Alan. "La ciudad y sus dobles." *Radar*, *Página 12*. 12 noviembre 2010. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6628-2010-11-23.html>. Última fecha de acceso: 15/06/14.

Sassen, Saskia. *The global city: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Scherer, Fabiana. "Lola Arias y los seres invisibles." *Revista. La Nación*. 31 diciembre 2011. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1436871-lola-arias-y-los-seres-invisibles>. Última fecha de acceso: 10/07/14.

Soja, Edward W. *Postmetropolis: Critical studies of cities and regions*. Malden: Blackwell, 2000.