

primeras performances como obras de “arte contextual”¹⁶ donde el espacio elegido (urbano en este caso) se volvió determinante para la realización de la performance, pensada para ser realizada allí y no en otro lugar, y en donde las coordenadas urbanas, sociales y políticas habrían sido alteradas a partir de la irrupción de la instancia ficcional y poética instalada. Asimismo, estas mismas performances urbanas pueden ser leídas bajo la noción de “arte público”¹⁷ por haber sido un arte realizado en el espacio público, y por haber pensado en su hacer a la propia ciudad como escenario, ya no como mero elemento espacial o contenedor sino como espacio de acción, de diálogo y de transformación política. El detener cuerpos en el espacio de tránsito, plantear otros ritmos del cotidiano habitual, generar imágenes de violencia sobre el asfalto, provocar a los automovilistas vomitando sobre su parabrisas, proponer un salvataje de urgencia ficticia, son prácticas estético-políticas que permiten ser pensadas en clave de arte de especificidad espacial.¹⁸ Específicamente, se trataría de prácticas donde la ciudad como soporte fue tematizada, generando imágenes de conflicto ya no consecuentes con la alegría y fiesta democráticas, sino con el terror instalado en sus calles en el tiempo precedente dictatorial. Este acto de descolocar al transeúnte de su *continuum* habitual, de romper con la mirada acostumbrada y de generar preguntas sobre lo que hacían, fue correlativo con lo realizado dentro del Conservatorio, cuando los demás estudiantes se preguntaban quiénes eran La Negra y cuán alocadas resultaban las ideas que proponían. Es decir, en el espacio público también instalaron la pregunta de “¿quiénes eran?” y “¿por qué y para qué hacían lo que hacían?”, en una correspondencia con sus prácticas iniciales.

En estos momentos iniciales, los modos de producción con los que contaban para intervenir las calles fueron emprendidos desde la autogestión. A los vestuarios cotidianos o prestados, le sumaron elementos de pirotecnia, y luego materiales descartables que emplearon para *La Procesión*. En estos momentos la circulación de sus performances estuvo ligada al orden cotidiano de esos espacios urbanos elegidos, sin anticipación o alerta previa de su acontecer teatral. Por lo tanto, el consumo de estas prácticas iniciales estuvo dirigido a los transeúntes desprevenidos que pasaban por casualidad por esa esquina o vereda. Esto se relaciona también con la falta de domesticación tecnológica de aquel entonces, puesto que en esos años no podían apelar a un registro posible de estas acciones como sí podría ocurrir en la actualidad. En este sentido, luego del rechazo por lo institucional y convencional del campo teatral argentino, aparece una experimentación de cercanía con la realidad que desemboca en los

¹⁶ PÉREZ ROYO 2008: 15.

¹⁷ DUQUE 2005.

¹⁸ BLANCO ET AL. 2001.