El poder de la Performance (o una posible alternativa de visibilizar lo invisible)

Norma Ambrosini¹

Resumen

La performance, esta indisciplina, poco conocida, imposible de definir, muy vapuleada, livianamente nombrada, fácilmente desechada y ligeramente incómoda, nos presenta un universo de posibilidades creativas, educativas, de espectación, etc., como hace mucho tiempo no poseemos frente a nosotros.

La performance, ese tipo de evento desprolijo que casi siempre posee cuerpos desnudos y embadurnados; que casi nunca se desarrolla en una sala convencional, ni nos permite recostarnos ‘como Dios manda’ en una butaca, nos presenta una posibilidad de ‘creación’ desde un lugar que no responde a empoderamientos...

... que incluso reconsidera los sentidos mismos
de percepción..

...que lo cuestiona todo y a todos.

Este lenguaje (?) que pareciera no necesitar nada más que convicción y coraje, no Representa sino que ‘simple y llanamente’ se Presenta frente a nosotros (o alrededor de nosotros, o entre nosotros o sobre nosotros...). La performance ES. La performance OCURRE.

¹ Instituto Superior Provincial de Danzas Isabel Taboga de Rosario y La quadrille (compañía intermitente de investigación en la performance) norma_ambrosini@hotmail.com

La performance se constituye y desaparece frente a nuestros ojos...

.... dejándonos sinsabores...

... a veces agonizando...

... deseando que no hubiese ocurrido nunca.

La performance nos posibilita:

- escribir, desde un nuevo lugar,
- modificar los postulados escénicos,
- equivocarnos valorizando el error,
- respetar las locuras y por sobretodo
- visibilizar lo invisible.

Introducción

La mayoría de los textos que he escrito desde los últimos 16 años a esta parte, se han referido en un punto a la *performance*. Mi viaje por la *performance* fue a través de infinitas preguntas que partieran desde casi cualquier lugar expresivo artístico en el que estuviera situada. Desde cualquier ámbito donde me localizo logro verla y en este punto, diría ya que, me es necesario verla.

La sobrevaloración que encuentro en el hecho *performático*, hace que lo encuentre necesario en sus infinitas manifestaciones, funciones, posibilidades y combinaciones... Me parece seductor, su alcance social; sus perennes márgenes y hasta la fragilidad de su definición misma (es en inglés y de género ambiguo) que le permiten mostrarse tan ‘abarcativa’ y a la vez vulnerable.

Ver ‘benévolamente’ la utilización de dicho término fue lo que me acercó al pensamiento de Helena Katz² pero no por temor a un enfrentamiento teórico, sino porque nos encontramos en un punto de inflexión determinante frente a estas expresiones tan conflictivas o provocadoras. Debemos comprender que es necesario instalarnos en un sitio donde el poder del saber no debe superar el de transmitir, el de ayudar a comprender pero, por sobretodo, al de ‘invitar’ a sentir. Esta decisión ‘novedosa’ de recepcionar, nos sitúa en

² **Helena Katz:** Graduada en Filosofía, investigadora, profesora, crítica de danza y disertante en las áreas de Comunicación y Artes, desarrolla junto a la Prof. Dra. Christine Greiner, la Teoría Corporal desde 2001. Conjuga su actuación en el periodismo cultural con actividades académicas. A partir de 2010, se desempeña como profesora en la ‘Escola de Dança’ de la ‘Universidade Federal da Bahia.

un lugar donde debemos comprender que la sobreutilización del concepto *performance*, se genera por las ideas de apertura y libertad que éste sugiere.

En este texto definiré lo que para mí es *performance*, pero, por sobre todo, dónde y cómo debo situarme para acceder a ella y, lo más importante, por qué la creo necesaria no solo como disparadora, sino relevante respecto de la comprensión de nuestro ser insertado en un lugar particular, desde lo macro a lo micro, desde lo humano universal, hasta lo intrínseco local.

Múltiples definiciones de performance

Algunos de los textos de referencia serán los compartidos en un Seminario de postgrado “*Performance y performer: Diálogos entre perspectivas teatrales y antropológicas*” dictado por el profesor, actor y director rosarino Ricardo Arias, durante el cual, el debate acerca de las posibles definiciones de *performance* desprendió conclusiones interesantes que nos gustaría aquí plasmar.

Se ha llegado a la conclusión de que, en la medida en que la *performance* pueda disolver la relación entre el arte y lo social, podría resultar útil para el abordaje del arte y lo estético desde un lugar ‘más’ político. La *performance*, por lo tanto, permite, según el profesor Ricardo Arias: “Cuestionar el arte desde un campo autónomo. Desde lo que se es y re-presenta.” Según su propia experiencia declara: “La performance me permite pensar a la actuación como un arte autónomo del teatro. Desvincular al sujeto de la acción, de todos los convencionalismos de la teatralidad.”

Lo más relevante de las discusiones llevadas a cabo entre artistas que se desempeñan en diferentes disciplinas, pero con un manojito de interrogantes en común, fueron los cuestionamientos basados en la necesidad de una búsqueda de un teatro ‘más vivo’. Se ha analizado que, frente a un hecho *performático* se plantea una búsqueda intercultural (con otros) o intracultural (hacia el pasado). Y aquí se abre un abanico interesante de caminos. Por ejemplo: Nicola Savarese³ dice que se buscan elementos transculturales;

³ **Nicola Savarese**, Roma, 1945. Enseña Historia del teatro en la Universidad de Lecce. Ha permanecido durante largo tiempo en el Oriente, investigando las fuentes del teatro de esas regiones. Como fruto de sus investigaciones entre teatro oriental y occidental ha publicado en coedición con Eugenio Barba ‘Anatomía del actor’ y ‘El arte secreto del actor’.

Eugenio Barba⁴ busca otros teatros y Jerzy Grotowski⁵ no se dirige hacia las tradiciones teatrales sino hacia las de la ritualidad, mientras que Pierre Bourdieu⁶ se encuentra ligado a ambas...

En el estado del ritual (llámese trance) se arriba a ciertos estados de conciencia necesarios, como el ‘desaprender’ del movimiento estilizado (que se utiliza en el teatro, como vía negativa que opera substrayendo, según Barba y Grotowski) como posibilitadores de un nuevo inicio. Y, el estudio y la práctica de la ritualidad muestran que entre lo mágico y la representación estaría la vida, la vivencia. Esto es lo que busca Constantine Stanislavski⁷ cuando asevera que lo que aparece como vivo debe perdurar en el actor y el proceso es buscar cómo lograrlo, lo que no significa estar ‘*in control*’ ya que existe

⁴ **Eugenio Barba** (1936, Brindisi, Italia) es un autor, director de escena y director de teatro italiano, y un investigador teatral. Es el creador, junto con **Nicole Savarese** y **Ferdinando Taviani**, del concepto de **antropología teatral**. Ejerció prácticamente toda su carrera en Dinamarca. En 1964 fundó el **Odin Teatret**, una de las compañías más influyentes en la evolución del teatro europeo de finales del **siglo XX**. Generador, a partir de sus viajes por Latinoamérica, del concepto de **Tercer Teatro**. Fundador en 1979 de la “Escuela Internacional de Antropología Teatral” y en 1990, el ISTA en colaboración con la **Universidad de Bolonia**, crea la Universidad del Teatro Euroasiático. En 2002, crea el CTLS, con sede en el Odin Teatret. Alumno y amigo de **Jerzy Grotowski**, es considerado, junto con **Peter Brook**, como uno de los últimos grandes maestros vivos del teatro occidental.

⁵ **Jerzy Grotowski** (**Rzeszów, 1933 – Pontedera, Italia, 1999**) Director de teatro polaco y destacada figura en el teatro vanguardista del siglo XX. Lo más notable de su trabajo, el desarrollo del llamado **teatro pobre**, que involucra la técnica avanzada del trabajo psicofísico del pionero **Konstantín Stanislavski**. Fundó una compañía propia, el Teatro de las 13 filas. En 1965 cambió el nombre por el de **Teatro Laboratorio** que desaparece en 1976. Su obra ha influido en directores y actores contemporáneos, como **Alejandro Jodorowsky**, **Eugenio Barba** y **Peter Brook**.

⁶ **Pierre-Félix Bourdieu** (**Denguin, 1930– París, 2002**) fue uno de los más destacados representantes de la sociología contemporánea. Algunos conceptos claves de su teoría son los de “habitus”, “campo social”, “capital simbólico” o “instituciones”. Su pensamiento ha ejercido una influencia considerable en la conciencia humana y social, en especial de la sociología francesa de posguerra. Caracterizó su modelo sociológico como “constructivismo estructuralista”. Como en el análisis marxista, Bourdieu hace hincapié en la importancia de la lucha y el conflicto en el funcionamiento de la sociedad.

⁷ **Konstantín Stanislavski** (1863– 1938). Actor, director y autor ruso. En 1897 junto a Vladimir Nemiróvich-Dánchenko crea el MAT, el primer teatro de Rusia con una compañía completamente profesional. Creo el ‘realismo psicológico’ para guiar a los actores. Desde 1907 hasta su muerte, se dedicó a desarrollar un sistema de formación dramática. Nomino a dicho proceso técnica vivencial. Tras la Revolución Rusa exploró las posibilidades de un teatro improvisado aunque finalmente otorgó de nuevo al director el completo control intelectual sobre el proceso de ensayo. Denominó a esta técnica “teoría de la acción física”.

el desdoblamiento. La *performance* tiene que ver con una construcción ‘precisa’ análoga al ritual. No se debe llegar a ningún sitio. La *performance* no está. La *performance* ES. Incluso una de las teorías de *performance* afirma que la *performance* es un HACIENDO. Por ello hablar de *performance* como género quizás resulte limitado. Quizás la *performance* resulte ser un estado.

En realidad, cuando se trata de definir la *performance* preferimos profundizar acerca de los intentos que han realizado *performers*, uno de ellos resulta ser Guillermo Gómez Peña⁸, exponente crucial junto a su agrupación *La Pocha Nostra*, que expresa en el capítulo *En defensa del arte de performance* del libro *Estudios avanzados de performance* de Diana Taylor y Marcela Fuentes: “... cuando los estudios académicos se refieren a performance, con frecuencia se están refiriendo a algo distinto; un campo mucho más amplio que comprende todo lo que involucra a la representación y a la escenificación de la cultura, incluyendo la antropología, las prácticas religiosas, la cultura popular, e incluso los eventos deportivos y cívicos.” Aclara que la principal obra de arte de los *performers* resulta ser su propio cuerpo a pesar de que muchos de ellos son exiliados de las artes visuales. Realiza un análisis negativo de la *performance*, para afirmar: “... nosotros somos lo que otros no son, decimos lo que otros no dicen y ocupamos espacios culturales que, por lo general, son ignorados o despreciados. Debido a esto nuestras múltiples comunidades están constituidas por refugiados estéticos, políticos, étnicos y de género.” Para finalizar reflexionando de manera genial: “El performance también es un lugar interno, inventado por cada uno de nosotros, de acuerdo con nuestras propias aspiraciones políticas y necesidades espirituales más profundas; nuestros deseos y obsesiones sexuales más oscuros; nuestros recuerdos más perturbadores y nuestra búsqueda inexorable de libertad. En el momento en que termino este párrafo me muerdo la lengua al descubrirme excesivamente romántico. Sangra. Es sangre real. Mi público se preocupa.”

⁸ **Guillermo Gómez Peña** artista del performance que nace en México en 1955, estudia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En 1978 emigra a Estados Unidos para estudiar en el Instituto de Artes de California (California Institute of Arts). Desde ese momento y por 16 años Gómez Peña decide ser un artista y escritor independiente, su arte ésta catalogado como performancero, ya que, por medio de video, la poesía, el periodismo, la política, la radio, etc., ha abordado de manera subversiva la temática migratoria y la identidad trans-cultural, mostrando así las relaciones entre los Latinos y los EEUU. Miembro fundador del grupo *La Pocha Nostra*.

Respecto a la relación directa con lo que denominamos ‘graves universales’ y que G. Peña incluye como disparadores internos del hecho *performático*, se refiere así: “Nuestros cuerpos también son territorios ocupados. Quizás la meta última del performance, especialmente si eres mujer, gay o persona “de color” (no anglosajona), es descolonizar nuestros cuerpos y hacer evidentes estos mecanismos descolonizadores ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta.”

Otro texto que ayuda a definir el término resulta ser el de Diana Taylor⁹, denominado justamente *Performance* en el cual se compilan imágenes y escritos que ayudan a conformar un bagaje teórico. Es interesante que en el inicio del mismo plantee una diferencia entre *performance* y rito cuando se refiere a la *performance* como un hecho que tiene un público o participantes (aunque a veces éste sea solo una cámara) y allí difiere con el rito que sólo admite miembros iniciados en cierta práctica. Y, basándose en los principios de Richard Schechner¹⁰ que plantea que algo puede ‘ser’ *performance* o ‘ser estudiado’ como *performance*, presenta una lista de problemáticas que se han beneficiado con la posibilidad de ser estudiadas desde la multidisciplina, como son: el género, la raza, la etnia, etc.

Por lo tanto, la *performance* es (o puede ser) tanto una práctica como una epistemología. Por un lado, permite transmitir conocimientos a través del cuerpo y por otro permite un alejamiento de la circunstancia como para ser vistas ciertas intenciones como eventos *performáticos* o estudiados como tales. Resulta de este texto, una afirmación que creemos certera cuando dice que la *performance* puede ser tanto medio como mensaje. Y hay una frase de Álvaro

⁹ **Diana Taylor** Profesora del Departamento de Estudios de Performance y del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Nueva York (NYU). Es la autora, editora y coeditora de importantes y premiados textos. Ha editado más de cinco volúmenes de ensayos críticos sobre performance latinoamericano y latino. Además, ha sido convidada a participar en discusiones sobre el rol de la tecnología en las artes y las humanidades en importantes conferencias y comisiones en las Américas. Es la Directora y Fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, auspiciado por las fundaciones Ford y Rockefeller.

¹⁰ **Richard Schechner** director de teatro, teórico de performance y profesor universitario, conocido por ser uno de los fundadores de los Estudios de Performance en la escuela de artes Tisch, de la UNY. Combina su trabajo en antropología con acercamientos innovadores a todo tipo de ‘performance’ incluyendo rituales, drama, teatro ambiental, demostraciones políticas, danza, música, etc; para así considerar cómo el performance puede ser entendido no sólo como un objeto de estudio, sino también como una práctica artística-intelectual activa. Es el editor de “TDR: The Journal of Performance Studies”. Sus libros han sido traducidos a 14 diferentes idiomas.

Villalobos¹¹ que inspecciona los límites de la tolerancia, y los lugares y posicionamiento dentro de una experiencia de estas características, cuando dice: “El reto en este performance no es solo de lo que puede soportar el artista, sino de lo que puede tolerar el público, confrontado con una realidad que prefiere no ver.” Es decir, se plantea que el público es el que termina la *performance*.

Nao Bustamante¹² dice: “No me hago responsable de tu experiencia frente a mi trabajo.” apuntando a lo mismo. Si cada *performance* tiene su respuesta ideal anticipada (proyectada) como intuimos, resulta más que interesante permitirse asombrarse frente al resultado de este tipo de acciones o experiencias. Siempre o casi siempre, se piensa como Jesús Martín Barbero¹³: que el acto performático resulte como un puñetazo para que al espectador no le sea posible ver el mundo de la misma manera. Esto hace, como consecuencia, plantear una forma de evaluar lo acontecido diferente a los parámetros convencionales situándonos simplemente a la búsqueda de lo efectivo (en relación con los supuestos que se plantean como posible condición de acontecer.)

Para finalizar, como dice Taylor, si aceptamos que la *performance* funciona como sistema de aprendizaje, retención y transmisión de conocimiento, los estudios de *performance* permitirán expandir nuestra noción de conocimiento, tratando de re- introducir el cuerpo en el ámbito académico. Los estudios de *performance* nacen de la ruptura. Se separan de los demás departamentos (llámese teatro, lingüística comunicación, antropología y artes visuales, etc.) Si pensamos que el control corporal es una gran manera posible de manejar al mundo seremos capaces de ver, como muchos académicos activistas y artistas,

¹¹ **Álvaro Villalobos** artista colombiano radicado en México. Maestro en Artes Visuales y Doctor en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Egresado de la Escuela de Artes de la ASAB, en Bogotá. Su obra se compone principalmente de performances, fotografías, videos e instalaciones que vinculan la problemática social y política a la obra de arte.

¹² **Nao Bustamante** pionera del arte de performance, original del Valle San Joaquín en California. Su trabajo incluye arte de performance, instalación, video, música pop y otras expresiones experimentales de su tiempo. Actualmente reside en Troy, Nueva York y es profesora asistente de Nuevos Medios y Arte en Vivo en el Instituto Politécnico de Rensselaer.

¹³ **Jesús Martín-Barbero** (1937) [Ávila](#) (España) y vive en [Colombia](#) desde 2002. Doctor en filosofía, con estudios de antropología y semiología, es un experto en cultura y medios de comunicación. Su análisis de la cultura como mediaciones, el estudio de la globalización desde la [semiología](#), la relación de los medios con sus públicos, y en especial la maneras como esto los interpretan, que estudió específicamente para el caso de las [telenovelas](#) en Latinoamérica, son algunos de sus aportes.

que la *performance* es un medio para intervenir en el mundo. Como afirma Grotowski en el texto *el Performer*: “El performer, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro.” y completa Carlos Castaneda¹⁴: “Es alguien que es consciente de su propia mortalidad.”

Tanto Grotowski como Schechner opinan que la *performance* ha existido siempre. “No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas” (decía el primero) y el segundo lo confirma cuando dice: “... me gustaría pensar que los estudios de *performance* siempre han *existido*...”¹⁵ (éste los localiza en el corazón de las tradiciones asiáticas o africanas, comprendiendo que la *performance* se extiende más allá de un escenario.)

Los estudios de *performance*, entonces, posibilitan el acceso al análisis de ciertos hechos o acciones desde un punto de vista interdisciplinar que resultan a nivel de su propia definición inconstantes (o móviles) pero que ya llevan algunos años de producción epistemológica propia. Según Antonio Prieto¹⁶ el colapso de las fronteras entre disciplinas, así como entre la vida y el arte es lo que ha obligado a buscar nuevas herramientas teóricas. El hecho de su propia movilidad hace que se trasladen de un campo a otro y que no encuentren contradicción entre la antropología y el teatro. Por lo tanto, como bien afirmó Schechner, los estudios de la *performance* utilizan un método de amplio espectro y lo confirma cuando relata: “La *performance* no se origina en el ritual y el ritual no origina el entretenimiento. La *performance* origina un sistema binario de eficacia-entretenimiento que incluye el sub- conjunto ritual-teatro. Desde el principio, lógica e históricamente, se necesitan ambos términos del conjunto binario. En todo momento histórico hay un movimiento de un polo hacia otro, y la trenza eficacia- entretenimiento se apriete o se afloja. La oscilación es constante- la *performance* siempre está en estado activo.”¹⁷

¹⁴ Carlos Castaneda, (Cajamarca, Perú, 1925- Los Ángeles, 1998) antropólogo y escritor peruano nacionalizado estadounidense, autor de una serie de libros que describirían su entrenamiento en un tipo particular de nahualismo tradicional mesoamericano. Dichos libros y el propio Castañeda, son objeto de mucha controversia. Sus libros, han tenido un tremendo éxito de ventas.

¹⁵ <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/schechner-transcripst-spanish> (Entrevista a Richard Schechner por Diana Taylor)

¹⁶ *Los estudios de performance. Una propuesta de simulacro crítico*

¹⁷ *Teoría y prácticas interculturales*- (Libros del Rojas)

Reconocer a nuevos poseedores de la palabra

Creemos que es importante, remitimos a nuevas posibilidades de mirar, de espectador, de compromiso, etc. Para ello, nada mejor que ahondarnos en un capítulo relevante “*La imagen intolerable*” del libro “*El espectador emancipado*” de Jacques Rancière¹⁸ que revela a la imagen de la realidad, como un ícono que se encuentra bajo sospecha en propuestas que nos resultan provocadoras o intolerables.

Ya en trabajos anteriores nos habíamos adentrado en el tema de la mirada (específicamente en: “*Mirar hacia el abismo- Un relato que atraviesa la propuesta performática de David Nebreda-*”¹⁹, o en el Taller dictado en el marco del ECART²⁰ junto al artista platense Guillermo Pérez Raventós²¹: “*Taller Teórico-Práctico de Análisis performático: Miradas Incómodas*”²²). Lo interesante de la mirada del espectador resulta ser, según plantea Rancière, que el espectador debe sentirse culpable: “Y él debe sentirse culpable de estar allí sin hacer nada (...) en lugar de luchar contra las potencias responsables de ellas. En una palabra, debe sentirse ya culpable de mirar la imagen que debe provocar el sentimiento de culpabilidad. (...) El simple hecho de mirar las imágenes que denuncian la realidad de un sistema aparece ya como una complicidad dentro de ese sistema.”

No es nuestra planeada misión, la búsqueda de culpabilidad, pero no podemos negar que, los eventos *performáticos*, se realizan en función del resultado de una re-acción (y nos interesa ese término en particular: re-acción, ya que plantea una consecuencia frente a la acción de la que se está participando- nótese que no utilizamos el término ‘observando’, ya que planteamos *a priori* la idea de un espectador activo-) “La acción es presentada como única

¹⁸ **Jacques Rancière** (Argel, 1940) filósofo francés, profesor de política y de estética. Se inició con libros sobre el mundo obrero. Discípulo de Louis Althusser. Durante el Mayo Francés, sus diferencias ideológicas los separaron. Continuó reflexionando sobre la ideología, la lucha de clases y la igualdad. En ese territorio destaca *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual* (1987), donde describe el método revolucionario que el pedagogo Joseph Jacotot puso en acción tras la Revolución francesa: suponía un proceso educativo donde no sólo se persigue la igualdad, sino que se parte de ella, estableciendo lazos horizontales entre docentes y estudiantes.

¹⁹ Seminario Acreditado de Posgrado: Los confines del cuerpo. Pensamientos transversales sobre la cultura, el cuerpo y la subjetividad dictado por la profesora **Prof. Paula Drenkard**

²⁰ <http://ecart2013.blogspot.com.ar/>

²¹ http://www.dataexpertise.com.ar/malabia/sitio/paginaspersonales/perez_raventos.htm

²² <http://ecart2013.blogspot.com.ar/2011/08/martes-3.html?view=magazine>

respuesta al mal de la imagen y a la culpabilidad del espectador.” y, según afirma el autor: “*Nos dice que la única respuesta a ese mal es la actividad.*” (Aunque éste considere, desde un punto de vista pesimista, que los que miran las imágenes no actuarán jamás al respecto.)

Ranciére habla de la posibilidad de estos cambios de personajes portadores de la palabra dada la existencia de un ojo que prevé. Y en consecuencia de dicho hecho es que consideramos que resulta necesario el lenguaje *performático*, ya que él mismo plantea una nueva relación con el espectador, lo aborda, lo incluye, lo arrastra de una manera a veces sorpresiva y provocadora, pero que siempre responde a intenciones de poder ‘olvidar’ por instantes los supuestos que prevalecen en nuestro acontecer cotidiano, permitiéndole tener una experiencia innovadora, de desnudez y de pérdida de virginidad respecto de lo que sucede. Este estado es el que permite, posterior a la experiencia, reconocer que la palabra, la imagen, la intención, han recorrido otro camino diferente al del espectáculo, al de la ficción, al de la pasividad. Y por haber acontecido de manera abrupta es que logra provocar una respuesta, y por ende una relocalización. La situación de vulnerabilidad es casi excluyente de lo que sucede en un evento *performático* y la comunión con lo que acontece superior a la resultante como consecuencia o efecto de cualquier otro medio.

Esta reacción del espectador *performático* la describe excelentemente David Le Bretón²³ en su libro “*Antropología del cuerpo y Modernidad*” primero citando a Winnicott²⁴ cuando dice: “La vida cotidiana es el refugio seguro, el lugar de los puntos de referencia tranquilizadores, el espacio transicional (...) donde el hombre domestica el hecho de vivir”²⁵ y luego *explayándose* en explicar cómo dicha realidad ordenada o ‘sentimiento transparente’ no es algo dado sino algo construido: “La existencia colectiva está basada en un encabalgamiento de rituales cuya función es regir las relaciones entre los hombres y el mundo y entre los hombres entre sí. (...) La vida cotidiana es el lugar privilegiado de esta relación, de este encuentro con el sentido, con la comunidad del sentido, que se renueva en cada momento. La repetición de las acciones lleva a una erosión del sentimiento

²³ <http://www.rebeldeemule.org/foro/biblioteca/tema7962.html>

²⁴ http://es.wikipedia.org/wiki/Donald_Woods_Winnicott

²⁵ Capítulo 5: *Una estética de la vida cotidiana- Antropología del cuerpo y Modernidad*- Davis Le Bretón

de espesor y de singularidad de las cosas. Lo inesperado, de acuerdo con su grado de rareza, provoca la angustia o interminables discusiones tendientes a producir misterio. (...) A través de las acciones diarias del hombre el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de las mismas situaciones, de la familiaridad de las percepciones sensoriales. (...)

Le Bretón plantea que ciertos estímulos introducen un sentimiento de dualidad que rompe dicha cotidianeidad (habla de dualidad y no dualismo) Y lo más interesante que resulta de dicha experiencia, es que las sensaciones o los aconteceres placenteros se viven con familiaridad a diferencia del dolor (que clara y misteriosamente) se viven con extrañeza, enriqueciendo dicho transitar con una nueva dimensión. A ello hacemos referencia cuando hablamos de un espectador participante y de lo que ocurre en las miradas incómodas, en las miradas del horror.

Definimos, hace un tiempo atrás a la *performance* como un evento o hecho que hace preguntarnos acerca de y en torno al arte y que muchas veces no podemos justificar artísticamente por su rudeza o falta de convencionalidad o desprolijidad... pero que nos atraviesa, casi siempre, por medio de ‘violencia’ que no nos resulta fácil de digerir, y que por ende, siempre nos disparará preguntar/se/nos... Poniendo en tela de juicio absolutamente todo y esa es una realidad que no re- presenta sino que nos presenta frente a la insignificancia de nuestro transitar, la inmensidad del todo. La *performance* nos vuelve humildes y quizás, en alguna que otra circunstancia, hasta como asevera Raciére, culpables. Y para no acentuar en lo negativo, anexaríamos a Le Bretón diciendo culpables de enriquecer la presencia con algo nuevo y extraño pero que ha permanecido siempre allí, que nace y se manifiesta desde ese cuerpo que creo conocer, que construí para conocer.

Para finalizar con esta sección trabajaremos son dos autores que hacen referencia, uno de ellos, a la problemática del espectador como es Guy Debord²⁶ y ya adentrándonos en los estudios de *performance* un trabajo de Peggy Phelan²⁷.

²⁶ **Guy Debord**, (París, 1931– Bellevue-la-Montagne, 1994) revolucionario, filósofo, escritor y cineasta francés. Él se consideraba ante todo como un estratega. Fue él quien conceptualizó la noción sociopolítica de «espectáculo», desarrollada en su obra más conocida, *La Sociedad del espectáculo* (1967). Debord fue uno de los fundadores de la Internacional Letrista (1952-1957) y de la Internacional Situacionista (1957-1972).

²⁷ **Peggy Phelan** (1948) académica feminista americana. Una de las fundadora de los Estudios Internacionales de Performance de la que fue directora en la N.Y.U. del Departamento de Estudios de

Nos resulta brillante desde su inicio G. Debord: "... la pertenencia al aparato cultural de un país supone un acuerdo acerca de lo que no debe ser leído ni pensado." La actitud del autor frente a lo que acontece a su alrededor, a su época, puede ser trasladado respecto de lo que proponemos aquí, en cuanto a una posible 'modificación de la mirada'. A veces, nos sentimos culpables de 'destruir' todo lo que hasta el momento ha colmado de 'tranquilidad' y seguridad al ser social de nuestro tiempo.

Por otro lado cuanto antes seamos conscientes de que "... la sociedad espectacular regula la circulación social del cuerpo y de las ideas" antes podremos desprendernos de la negación de enfrentarnos a un abanico de posibilidades no solo estéticas, sino 'librepensadoras', de cuerpos diferentes, de posturas diferentes, de lugares y circunstancias infinitas... Lo asevera el autor cuando dice: "El espectáculo, si se buscan sus raíces, nace con la modernidad urbana, con la necesidad de brindar unidad e identidad a las poblaciones a través de la imposición de modelos funcionales a escala total."

En cuanto a la verdad, a la posibilidad de aceptar en escena la condición de alguien que muestra una realidad (la suya) negada en función de la 'tranquilidad' de supervivencia, nos resulta necesaria, dado que el espectáculo, como asegura el autor, elimina los límites entre el yo y el mundo, entre lo verdadero y lo falso, solo mediante un rechazo de la verdad vivida bajo la falsedad de la apariencia. "La necesidad anormal de representación compensa aquí un sentimiento torturante de estar al margen de la existencia". Allí apunta La PERFORMANCE.

Para finalizar este apartado simplemente algunas afirmaciones del texto de Peggy Phelanq, dado que, si hablamos de una nueva mirada, de un nuevo espectador, del lenguaje *performático* como uno que contiene o refleja mayor realidad o veracidad, etc., diremos que, la *performance* como hecho de características particulares, tiene como impronta la no repetición (más que cualquier hecho artístico, esta conlleva a un hecho único.) Lo interesante es que "... el performance una vez acontecida desaparece del espacio escénico para reaparecer como recuerdo (impreciso) en la mente de los espectadores." P.

performance (1993- 1996), del Departamento de Estudios de Teatro y Performance de Stanford (2007-2011) y continuó como Directora del Ann O'Day Maples en el Profesorado de Arte, teatro, Inglés y Estudios de Performance. Si bien en sus inicios sus trabajos se basaron en un feminismo postestructuralista y el psicoanálisis, luego sus trabajos se relacionaron mas con lo multimedial, la fotografía y las artes visuales.

Phelan sostiene que la *performance* es considerada un arte menor justamente porque no es reproductiva y a su vez esa es su mayor fortaleza (su independencia de la reproducción masiva, tecnológica, económica y lingüística.) “El performance emplea el cuerpo del performer para plantear una pregunta sobre la incapacidad de asegurar la relación entre subjetividad y el cuerpo per se; el performance usa el cuerpo para poner de manifiesto la carencia de Ser que se promete mediante el cuerpo y a través de él, aquello que no puede ser visto sin un complemento.” (...) “Así, para el espectador, el espectáculo de performance es en sí mismo una proyección del escenario donde tiene lugar su propio deseo:” (...) Este performance pide que se atestigüe la singularidad de la muerte del individuo y también pide al espectador que haga lo imposible: compartir esa muerte ensayándola. Es por esta razón que el performance comparte un vínculo fundamental con el ritual. (...) la promesa que evoca este performance es aprender a valorar lo que se perdió, aprender no el significado, sino el valor de lo que no pudo reproducirse ni verse de nuevo. Comienza con el conocimiento de su propio fracaso, que no puede ser logrado.”

La autora define la instancia de la *performance* como un cambio en el discurso basado en la desigualdad. Los espectáculos repiten un modelo de relación de hablante y receptor, pero por sobre todo, de aceptador que repite dicho modelo. Lo interesante es que resulte ‘agradable’ dicha experiencia, y esto es resultado de la localización en un lugar de confort de ‘saber con anterioridad’, de falta de sorpresa del recorrido, etc. Como asevera Phelan es hora de modificar esa relación en dicho intercambio teatral “creando obras en las que se midan con toda claridad los costos de la perpetua aversión hacia...” (En nuestro caso los graves universales.) “El performance busca una determinada eficacia psíquica y política, es decir, el performance constituye un reclamo de lo real-imposible.”

Conclusiones

Mientras tratábamos de dar cierre a este texto, fueron varios pensamientos los que atravesaron estas conclusiones, principalmente los de la docente y bailarina brasilera Gilsamara Moura²⁸, los conceptos de invisibilidad por un lado en el texto “Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a

²⁸ **Gilsamara Moura:** Doctora en Comunicación y Semiótica/Artes de la PUC/SP. Bailarina y directora del grupo Gestis, creadora y directora de la Escuela Municipal d Danza Iracema Nogueira, en Araraquara miembro de la Red Sudamericana de Danza y coordinadora del Festival de Danza de Araraquara

una ecología de saberes” y el de reinención del poder en “Descolonizar el saber, reinventar el poder”, ambos acuñados por Boaventura de Sousa Santos²⁹ por otro y un escueto relato escrito por Ángel Berlanga³⁰ para RADAR (Suplemento del diario Página 12), que redefinió este cierre.

Todos forman parte, de posibles conclusiones referidas a lo que acontece en tres sitios que recorreremos desde hace tiempo: el arte, la educación y el activismo. Todos atravesados por los Estudios de *performance* y la Teoría *queer* como mecanismos posibilitadores de expresión que creemos permiten, desde nuestro humilde lugar, descubrir un sitio de constante re-localización, re-pensando y re-flexionando.

El texto que lleva como título “*La poesía y la muerte*” reafirmó lo que una vez creímos intuir al reflexionar sobre la Ronda de Las madres de Plaza de Mayo³¹. Encontrando un claro mecanismo que devela que el cuerpo acontece cuando las palabras no alcanzan. Tan insertos estamos y tanto poder otorgamos al lenguaje verbal, que solo en circunstancias extremas el cuerpo ‘aparece’. Tal es el caso del poeta Javier Sicilia³² quien se encontraba fuera de México cuando supo que su hijo Juan Francisco de 24 años había sido asesi-

²⁹ **Boaventura de Sousa Santos** (Quintela, São Pedro de Alva, Penacova, Coímbra, Portugal, 1940) Doctor en Sociología del derecho por la Universidad de Yale y profesor catedrático de Sociología en la Universidad de Coímbra, además, profesor distinguido del Institute for Legal Studies de la Universidad de Wisconsin-Madison. Se lo considera uno de los principales intelectuales en el área de ciencias sociales, con reconocimiento internacional Es uno de los académicos e investigadores más importantes en el área de la sociología jurídica a nivel mundial.

³⁰ **Ángel Berlanga: Periodista argentino, 1966.** Profesor universitario de periodismo. Columnista en Suplemento Radar de *Página/12*, *Teatro*, *Puentes*, *Rumbos* y *La maga*. Es autor de las veinticuatro entrevistas También compiló, editó y prologó *Arqueros, ilusionistas y goleadores*, relatos de Osvaldo Soriano. Hizo entrevistas televisivas y es autor de la investigación periodística y de los reportajes de *El Nüremberg argentino*, documental de Miguel Rodríguez Arias sobre el juicio a las juntas militares de la última dictadura.

³¹ Las **Madres de Plaza de Mayo** es una asociación argentina formada durante la dictadura de Videla con el fin de recuperar con vida a los detenidos desaparecidos, inicialmente, y luego establecer quiénes fueron los responsables de los crímenes de lesa humanidad y promover su enjuiciamiento. Posteriormente trataron de continuar lo que ellas entendían como la lucha que intentaron llevar a cabo sus hijos, mediante la misma asociación, con su propia radio, universidad (UPMPM), café literario, plan de vivienda social, guardería infantil y programa de televisión.

³² **Javier Sicilia Zardain** (Ciudad de México, 1956) activista, poeta, ensayista, novelista y periodista mexicano. Es colaborador de diversos medios impresos. Fundador y director de El Telar, coordinador de varios talleres literarios, guionista de cine y televisión.

nado. Sus textuales palabras fueron: “*El mundo ya no es digno de la palabra*” (verso que da inicio a un poema dedicado a su hijo y leído frente a su tumba y que éste considera su último poema.) Luego de ello encabezó la Marcha de cuatro días por la paz desde Cuernavaca hasta DF. Ángel Berlanga finaliza diciendo: “*Quizá Sicilia haya dejado de escribir poesía, pero no de hacerla.*”

Este ‘compromiso’ que toma el poeta, por el que toma conciencia que su ‘trabajo’, que su ‘arte’, por más que las palabras sean puñales, no alcanzan, refiere a no ‘le’ alcanzan (por lo menos no ‘ahora’ y no a él.)

Sicilia confirma, como dice Boaventura, que lo que más caracteriza el pensamiento abismal es la imposibilidad de la co-presencia de los dos lados de la línea. Lo interesante resulta ser que, lo que podría convertirse en objeto o materia prima para investigaciones científicas es ‘lo invisible’ que, tanto en este caso, como en el de Las madres de Plaza de Mayo resulta ser el ‘proceso’ elegido, el ‘medio’ interviniente, es decir: la utilización del cuerpo como protesta, como lucha, como sitio desde donde se trata de acabar con dicha invisibilidad (con dicha injusticia). *La performance.*

El artista o creador, se siente por momentos tremendamente confiado en su arte. Su arte es él, es el medio de vida, es la vida misma, es la comunicación, es la significación, es la traducción, es el mensaje, etc. Pero en momentos en los cuales percibe (se devela) la existencia del otro lado de la línea, tiene tres opciones: sostener que su arte es su vida, su comunicación, su traducción, su mensaje, etc.; sostener que es el medio para sobrevivir, dejando de lado tanto el servir de mensaje, o la comunicación como prioridades o realizar, como afirma Boaventura un enorme esfuerzo de descentramiento, incitando al esfuerzo colectivo. Para lograr captar una dimensión completa de lo que está aconteciendo (es decir, no ignorar ni las barreras, ni las invisibilidades, ni siquiera la noción de sabernos conquistados y dominados.)

Para finalizar realizaremos una serie de asociaciones entre las ideas de pensamiento post abismal que plantea Boaventura y la metodología *performática* para llevarlo a cabo. La idea de un pensamiento post abismal implica, una ruptura radical con los modos occidentales modernos de pensar y actuar. Es decir, pensar desde el otro lado de la línea, precisamente porque el otro lado de la línea ha sido el reino de lo impensable en la modernidad occidental.

La performance ha pensado (según Guillermo Gómez Peña) el arte desde otro lugar desde siempre. En esto, se asemeja bastante a la localización que

propone un pensamiento post abismal ya que Boaventura dice: “El pensamiento abismal puede así ser resumido como un aprendizaje desde el Sur a través de una epistemología del Sur. Esto confronta la monocultura de la ciencia moderna con la ecología de saberes. Es una ecología porque está basado en el reconocimiento de la pluralidad de conocimientos heterogéneos (...) y en las interconexiones continuas y dinámicas entre ellos sin comprometer su autonomía.”

Nada más cercano a las intenciones que plantea Boaventura que un medio *performático* para hacer efectiva esta nueva relación deseada de “equilibrio dinámico entre el principio de igualdad y el principio de reconocimiento de la diferencia; y mostrar el potencial de la traducción intercultural para crear alianzas basadas en la idea de que la comprensión del mundo es mucho más amplia que la comprensión occidental del mundo...”

Nada más identitario que un evento *de performance* y nada más universal a la vez. Un evento que sin técnicas perceptibles y hasta con desprolijidades y mensajes toscos y por momentos degenerados (de lo convencional) nos acerca, nos despierta a un universo que sentimos oculto. Provocándonos hasta el rechazo, la *performance* se presenta al desnudo, sin pulimientos, sin despliegues escenográficos, sin ayudas argumentales. Cruda, cruel, sucia. Devela lo invisible La *performance* es una forma de lucha y como tal como asevera Boaventura “una lucha por el reconocimiento de la diferencia”.

Para lograr explicaciones de lo que acontece mediante formulaciones teóricas, no son necesarias teorías de vanguardia sino, como Boaventura afirma de retaguardia. Existe una traducción entre la teoría (la única que conocemos, la occidental) y los contenidos teóricos que forman parte de la invisibilidad de conocimiento e incluso de lo despectivamente mal llamados conocimientos ancestrales, populares, espirituales...

Boaventura habla de la posibilidad de distancia para poder abrirse a espacios analíticos sorprendentes. Nada mejor que la *performance* como búsqueda de la sorpresa, no sólo del espectador, sino del ejecutor mismo de la *performance*. Salir de los lugares cómodos y conocidos. Sorprender y sorprender-se.

Ninguna frase atraviesa tan claramente la ideología *performática* como la que figura a continuación en el capítulo denominado “La distancia con relación a la tradición crítica euro céntrica”: “Tomar distancia significa entonces estar simultáneamente dentro y fuera de lo que se critica, de tal modo que se torna posible lo que llamo sociología transgresiva de las ausencias y de

las emergencias... que consiste en contraponer a las epistemologías...” Por lo tanto, la *performance* podrá plantearse como una posibilidad compensatoria de esta sociología de las ausencias, revirtiendo la lógica de la mono cultura del saber, la de la mono cultura del tiempo lineal, la de la clasificación social, la de la escala dominante y finalmente la productivista. Como consecuencias de esta nómina, aparecen los conceptos de ignorante, residual, inferior, local o particular y lo improductivo. Según Boaventura son formas des- calificadas de existir, como a la *performance* se la suele ver. Como una forma descalificada de arte. Una disciplina indisciplinada.

Cuando Boaventura habla del ‘todavía no’ percibimos una sensación bastante desesperanzadora. Nosotros, los que nos consideramos defensores de las minorías, los disidentes, los *performers*, sabemos que la *performance* aún no es muchas cosas. Pero también consideramos que la posibilidad de habitar ese sitio, la mantiene alejada de situaciones y de relaciones de poder. Lejos de la comercialización, del valor relacionado con una convención material. Nos gusta pensar la *performance* como una ‘conciencia anticipadora’ como opina Bloch y como una Posibilidad rodeada de incertidumbre, hecho que la mayoría de los eventos de *performance* proponen.

Boaventura define la ecología de saberes como un lugar donde los conocimientos interactúan. Donde la ignorancia no necesariamente es un punto de partida sino un punto de llegada. Podría ser el resultado del olvido o del olvidar implícito del proceso de aprendizaje recíproco. En la *performance* la técnica (formalmente hablando) se olvida o trata de olvidar- se, porque la misma es signo de ‘domesticación’. Si bien algunas técnicas más que otras, provocan libertades de movimientos y de posibilidades (refiriéndonos a la danza.) en la *performance* la técnica nunca forma parte ni de la partida, ni de la llegada. Solo la mecanización en función de un logro son aceptados, (quizás en el futuro estas sean denominadas técnicas *performáticas*) pero no lo son hoy. Solo resultan ser medios en función de un cometido, mecanismos en búsqueda de eficiencia o simplemente ideas... Como indica la ecología de saberes, todo conocimiento tiene un límite interno y externo, donde el conocimiento— como intervención— en la realidad de la medida de realismo. No el conocimiento. Como -una— representación— de— la- realidad.

Si en la ecología de saberes el conocimiento ES y no Representa. En la *performance* el *performer* coincidentemente Es, Se Presenta y no RE presenta.

Como conclusión diremos que, tal como lo indica el autor “...ninguna de estas cuestiones tiene respuestas definitivas y está en la ecología de saberes establecerse a sí misma a través de un cuestionamiento constante y de respuestas incompletas.” e incluso sin estar seguros que los errores pasados no sean repetidos. En lo que a nosotros respecta creemos que la performance forma parte de esta experiencia. De esta “...subjektividad que debe suponer experimentar con formas excéntricas o marginales de sociabilidad o subjetividad dentro y fuera de la modernidad occidental.” La performance es, para nosotros, experimentar con esas formas que han rechazado ser definidas según criterios abismales.

Bibliografía

- Ambrosini, N. (2010). *Educación, movimiento y diversidad: Un intento de acercamiento entre la escuela y la sociedad a través de la búsqueda creativa*. Órgano Editor educación Cubana -Dirección de Ciencia y Técnica-3era y 16 Miramar, Playa. C. C. Habana-ISBN 978-959-18-0532-4
- Ambrosini, N. y Stocco, D. (2011). *La posibilidad de lo imposible- abordaje creativo a través de la performance de los graves universales: Inserción Social, Género, Diversidad Sexual e identidad-* Ponencia presentada en el II Encuentro de Arte y Movimientos Políticos y Sociales organizado por GIAT Grupo de Investigación en Artes para la Transformación
- Berlanga, A. (15/5/11). *La poesía y la muerte* (Suplemento Radar del diario Página 12)
- Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca Editora. Recuperado de <http://www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html>
- De Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder. Principios da experiencia: as aptidoes profanadoras do organismo*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Gómez-Peña, G. (2011). En defensa del arte de performance. En Taylor, D. y Fuentes, M. *Estudios Avanzados de Performance* (pp. 489- 520). México: Fondo de Cultura Económica.
- Grotowski, G. (1987) AA.VV: Máscara Número 11-12, *El performer-* Traducción Sevilla y Fernando Montes, autorizados por el autor. México, Escenología. Recuperado <http://poralgunmotivo.blogspot.com.ar/2008/05/el-performer-jerzy-grotowski.html>

- Katz, H. (2010). O papel do corpo na transformacao da política em biopolítica. Dossier El Renacimiento de la Naturaleza pensamento/ linguagem. *Trama Interdisciplinar*, 1(2).
- Moura, G. y Pires R. *Por um pensamento sobre curadoria de dança compartilhada, descolonizada e Não-transplantada*
- Moura, G. *Arte e espelhamento numa ecología dos saberes: A experiencia do projeto Gestus Cidadaos*
- Phelan, P. (2011). Ontología del performance: Representación sin reproducción (Extracto del libro “Unmarked. The politics of performance”. Texto traducido del inglés por Alexander Del Re). En Taylor, D. y Fuentes, M. *Estudios Avanzados de Performance* (pp. 92-121). México: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto Stambaugh, A. (2005). Los estudios de performance: Una propuesta de simulacro crítico. *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral*, 1, pp. 52-61. La primera versión de este ensayo se presentó durante el Seminario de Los Ángeles, California, noviembre, 2002. Performancelogía- Todo sobre arte de performance y performancistas- Recuperado <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/07/los-estudios-del-performance-una.html>
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Taylor, D. (2001). *Entrevista a Richard Shechner: ¿Qué son los estudios de performance?*- Recuperado <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl/hidvl-int-wips/item/1338-wips-rschechner>
- Taylor, D. *Performance*
- Taylor, D. y Fuentes, M. *Estudios avanzados de performance*