

La intensidad del acontecimiento

Escrituras y relatos en torno
a la performance en Chile



Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

COLECCIÓN ESCRITOS DE OBRAS / SERIE SEMINARIOS

La intensidad del acontecimiento

Escrituras y relatos en torno a la Performance en Chile

Edición Mauricio Barría y Francisco Sanfuentes

Mauricio Barría

Jorge Michell

Sergio Rojas

Eugenia Brito

Marco Espinoza

César Vargas

Gonzalo Rabanal

Marcela Rosen

Alberto Kurapel

Vicente Ruiz

Sergio Valenzuela



Universidad de Chile
Facultad de Artes



Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

Colección

Escritos de Obras / Serie Seminarios

Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Las Encinas 3370, Ñuñoa
Página Web: www.dav.uchile.cl
e-mail: artevis@uchile.cl

Director:
Enrique Matthey
Subdirector:
Luis Montes B.

Director Extensión y Publicaciones:
Francisco Sanfuentes

Coordinación:
María de los Ángeles Cornejos

Diseño y Diagramación:
Rodrigo Wielandt

Periodista:
Isis Díaz

Director de CENTIDO, Centro Teatral
de Investigación y Documentación del
Departamento de Teatro de la Facultad de Artes
de la Universidad de Chile:
Mauricio Barria

Inscripción N°: 201225
Registro ISBN: 978-956-19-0731-7

Impreso en Chile / Printed in Chile

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Presentación		7
I. Escrituras teóricas		11
Mauricio Barría	¿Qué relata una performance? Límites y tensiones entre cuerpo, video, performance	13
Jorge Michell	Estética del cuerpo relacional	31
Sergio Rojas	El des-encuentro del cuerpo en la representación	49
Eugenia Brito	El cuerpo performático de los años 80	59
Marco Espinoza	Teatralidad y nuevos medios	71
César Vargas	Performance: contra-disciplina y reflexión	85
II. Relatos desde la creación		115
Gonzalo Rabanal	La carne en disputa	117
Marcela Rosen	Reflexiones sobre el arte de accionar	131
Alberto Kurapel	Teatro-Performance: creación en el abismo de la presentación / representación	147
Vicente Ruiz	Danza-Performance: un baile sin máscaras	165
Sergio Valenzuela	Detalles de un exhibicionismo	173
Reseña curricular de los autores		187



Registro de trabajo performático *Cierras*, Francisco Copello. Italia, 1991. Fotografía: Giuliana Traverso.

PRESENTACIÓN

El interés que despiertan las prácticas de performance en nuestro campo artístico es cada vez mayor. A los artistas de trayectoria, se han venido sumando un buen número de nuevos cultores, muchos de ellos formados en talleres o work-shop, realizados por sus pares. A este fenómeno se agrega la importante cantidad de eventos gestionados por los propios artistas que han congregado no solo a representantes de nuestro país, sino que han permitido conocer una enorme red de performistas en el mundo entero. Eventos como Deformes o Perfopuerto y las diversas Bienales de Performance realizadas en nuestro país son índice claro de este interés.

¿Por qué esta emergencia de la performance como práctica artística? La respuesta a esta interrogante puede ser muy variada, desde la urgencia de responder a la saturación de imágenes blandas y estereotipadas con las cuales nos adormecen los medios de masa hasta un modo de crítica radical a los circuitos de circulación e inscripción mercantil de la obra propios de nuestro tiempo. Tal vez las motivaciones del presente no coincidan con las que tuvieron algunos artistas a finales de los 70 para recurrir a este soporte de expresión, como fue el caso de Francisco Coppello, Carlos Leppe o la agrupación “Yeguas del Apocalipsis”. Sea como fuere, esta práctica tiene en Chile una historia sin la cual es difícil comprender a cabalidad su presente.

Sin embargo, a esta emergencia de la acción no le ha seguido siempre una actividad reflexiva de la misma índole. El trabajo de análisis que teóricos como Nelly Richard o Justo Pastor Mellado respecto a la escena de los 80, no tuvo continuidad, y hoy la teoría que aborda estos problemas es una producción fragmentaria y dispersa. Esto no ha permitido constituir un campo académico permanente que la recoja con seriedad y contribuir así al desarrollo de una crítica especializada.

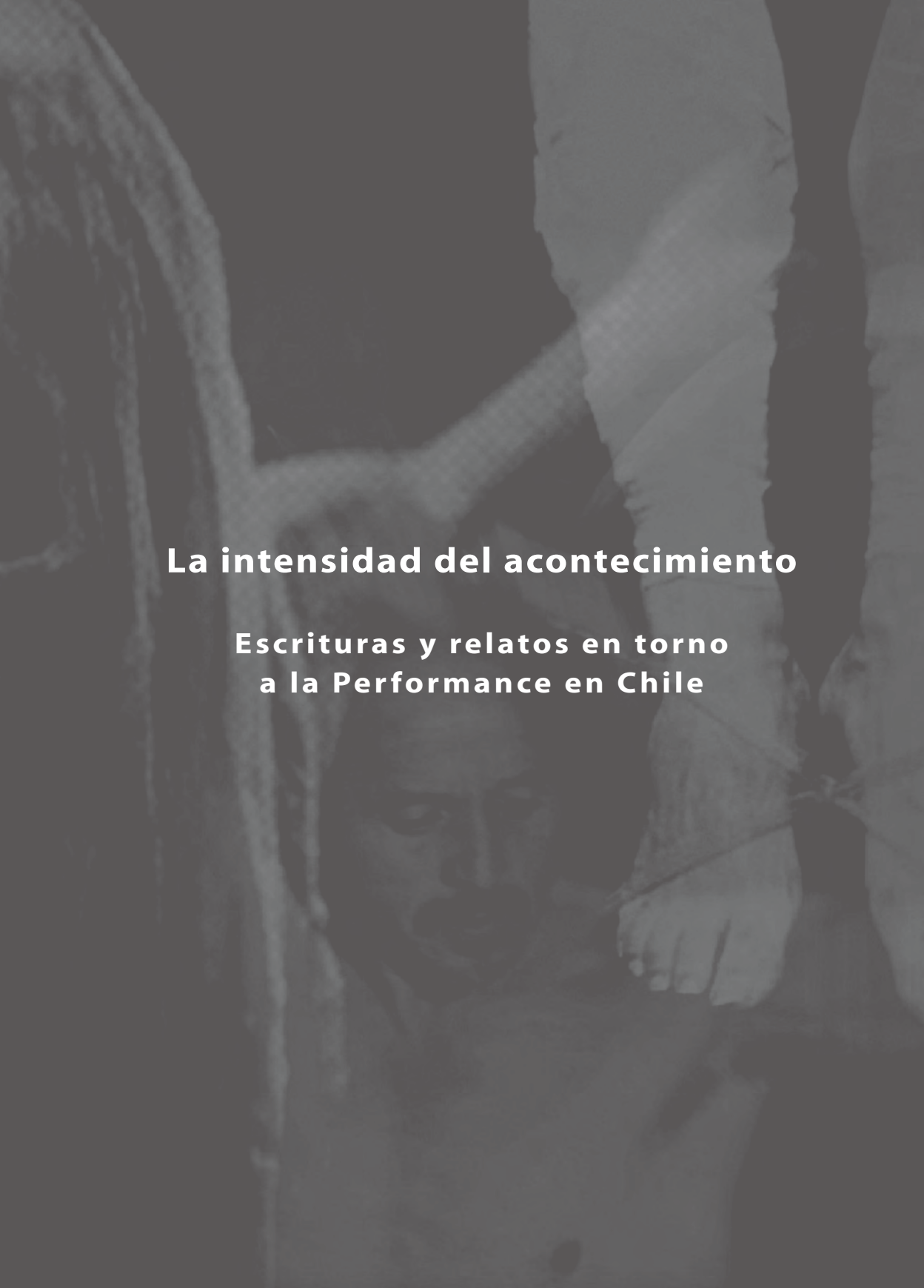
Este contexto hizo pertinente la realización de un seminario que intentaba dar cuenta de esta historia o que a lo menos lograra abordar el hecho desde distintas perspectivas para así presentar, situar y difundir, en el seminario y ésta publicación el actual panorama de las artes de performance en nuestro país y que esta iniciativa vaya en dirección de producir un campo teórico definido que acoja y articule la compleja amplitud de sus manifestaciones.

Este libro recoge la edición de las ponencias realizadas en el seminario “La performance en Chile 30 años” organizado conjuntamente por Extensión y Publicaciones del Departamento de Artes Visuales y el Centro de Investigación y Documentación Teatral de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en junio de 2009.

Agradecemos además el aporte desinteresado de todos quienes desde las distintas mesas de discusión que conformaron este seminario aportaron con su trabajo y experiencia, colaborando así con nuestra misión de generar, integrar y comunicar distintas formas de conocimiento en nuestro país.

Los editores.

Departamento de Artes Visuales
y Centro de Investigación y Documentación Teatral
de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.



La intensidad del acontecimiento

**Escrituras y relatos en torno
a la Performance en Chile**

I. Escrituras teóricas



Registro de performance *El Cría Cuervos*, Gonzalo Rabanal. Museo de Arte Contemporáneo MAC, 1999. Fotografía: Jorge Aceituno.

¿QUÉ RELATA UNA PERFORMANCE? LÍMITES Y TENSIONES ENTRE CUERPO, VIDEO, PERFORMANCE

Mauricio Barría Jara

Cuando una persona común se pone frente a la ejecución de una performance la pregunta que suele surgir es ¿de qué se trata todo eso? ¿Cómo se descifra un evento como ese, hasta qué punto me es disponible la llave maestra con la cual se abre el fondo de su significación? ¿En otras palabras que cuenta una performance? Desde la perspectiva del especialista, se podría argüir que la pregunta esta planteada de forma equívoca, pues sabemos que una performance es esa clase de procedimiento artístico que precisamente ya no intenta contar algo, sino que hacer algo con alguien. De hecho, procedimientos de este tipo son frecuentes hoy en el campo del arte, hace rato que a la obra no se le exige un rendimiento semiótico-comunicacional, o al menos tal exigencia no es la prioritaria al momento de su producción. Sin embargo, lo que aparentemente es claro al interior del campo de los expertos al nivel del receptor normal no lo es necesariamente.

Es corriente, ante este tipo interrogantes, que el artista se parapete tras la inmunidad que le otorga lo aurático de su actividad, o que recurra al discurso desmitificador, y por momentos cínico, de la indiferenciación entre arte y cultura según el cual una performance no es ni espera ser evaluada como arte. Ambas opciones, son, a mi modo de ver, maneras de evasión del problema, que sintomatizan, por una parte la complejidad, por otra, la banalización de su dificultad.

Una manera de abordar esta complejidad, es no renunciar a definir, pero al mismo tiempo, ampliar el foco de la cuestión rompiendo el confinamiento de una solución binaria. Es lo que hace Jacques Derrida (1994) cuando critica la binariedad en la que estaría fundado el concepto de performativo de Austin, en “Firma, Acontecimiento, Contexto”¹. En este ensayo Derrida plantea que

¹ Derrida, Jacques, “Firma, acontecimiento, contexto” Los márgenes de la filosofía. Madrid: Cátedra, 1994.

no es posible el funcionamiento de un performativo sin admitir un contexto citacional previo. Entonces, ya no se trataría de pensar si hay algo más allá de la representación, sino de pensar los límites de la misma, los que se develarían críticamente como procedimientos históricos y culturalmente determinados. La cuestión deviene en saber qué clase de citacionalidad o iterabilidad es a la que apela un performativo y ya no si lo performativo es igual a “no-representación”². La inflexión derridiana demanda entender los marcos categoriales como dispositivos en constante expansión, lejos de una dialéctica de la superación sintética. Conforme a lo anterior, lo que propongo examinar es la posibilidad de una condición diegética de la performance que permita, no solo volver sobre esta última, sino también, sobre las consecuencias que este cruce pudiera tener sobre la idea misma de relato, a pesar de que la ausencia de narratividad, como señala la teórica teatral Josette Féral (con quien el presente artículo dialogará permanentemente), es una de los caracteres dominantes de la performance ³, importará enfatizar el campo de tensiones que se configura más que el examen analítico de la noción citada. Considero que una manera de hacerlo visible es centrarse sobre la video-performance y en la política del cuerpo que esta práctica artística formularía, o la política que de esta práctica se desprendería, en el supuesto que lo que pondría en crisis al relato es la emergencia del cuerpo. Para desarrollar el argumento se ha invertido el orden de los factores enunciados en el título, por lo que partiré por el último de los términos señalados.

La Performance

Como se decía más arriba, para nadie es desconocida la complejidad que implica tratar de fijar los alcances de una práctica artística que, en cuanto evento, su objeto es evanescente y su asunto efímero y transitivo. Esto porque, como apunta Josette Féral: “[...] lo que está en juego ya no reside en el valor estético del proyecto realizado, sino en el efecto que produce sobre el público y sobre el *performer* mismo; dicho de otro modo reside esencialmente en la manera en que la obra se integra con la vida. Contra la obra de museo, la performance ha elegido la confrontación con el público...”⁴.

² DOp. Cit. p. 368

³ Féral, Josette, « Performance et théâtralité: le sujet démystifié » en *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Ville de la Salle, Québec: Editions Hurtubise HMH limitée, 1985 : p. 138

⁴ Féral, Josette, “La performance y los “media”: la utilización de la imagen”, en *Estudios sobre performance*, Gloria Picazo ed, Junta de Andalucía, 1993: p. 204

De ahí su radical inmediatez. Un trabajo con la intensidad y el flujo energético que la acción es capaz de suscitar, tanto en el *performer* como en el público que asiste. La performance no ofrece un sentido determinado, no trabaja entonces sobre la referencia del signo (semiótica), sino más bien sobre el nivel de ostensibilidad de una experiencia que la ejecución de una acción en vivo logra generar en ese momento determinado. Una puesta en escena de la vulnerabilidad del ejecutante tanto como de los mecanismos de percepción (y recepción) de los asistentes.⁵ De ahí también su supuesta irrepeticibilidad y su resistencia a cualquier forma de reproducción.⁶ Precisamente al poner en obra tales condiciones la performance se constituye en el acontecer de un plexo problemático en la que confluyen la diversidad de formas artísticas tradicionales: desde las artes visuales hasta las artes escénicas y que devuelve a estas disciplinas matrices, interrogantes antes que respuestas. Campo indeterminado, en permanente desterritorialización, en el que acontecería el develamiento radical del simulacro que comporta toda construcción artística y cultural. Este último rasgo es lo, a partir de los trabajos de Víctor Turner⁷, ha venido a denominarse estado liminal o umbral, categoría que hoy ingresa de pleno al análisis estético de las artes escénicas.⁸ El concepto de liminalidad, básicamente apunta a una suerte de estado de suspensión de la identidad cultural de un individuo durante los ritos de pasaje. Estado intersticial en el que el sujeto ha sido desclasificado de su antigua condición y aun no clasificado en la nueva. Durante este intervalo estructural, los neófitos despajados de sus posiciones y status sociales conforman un grupo de iguales, que Turner denominará *communitas*. Esta suspensión estructural de alguna manera derrama a la totalidad de la comunidad, de modo que en los períodos liminales suelen tener lugar importantes reuniones en las que emergen los conflictos latentes de la colectividad y se buscan medios de solución. La *communitas*, sería una especie de evento autoreflexivo de la comunidad. En sus escritos de los 70 y 80 Turner llamará a estos procedimientos “dramas sociales”, concepto posteriormente retomado por Richard Schechner⁹. Por consiguiente, para ambos autores la ritualidad se define por una condición transformatoria

⁵ Féral (1993)

⁶ Phelan, Peggy, “Unmarked”. The politics of performance, London, Routledge, 1993.

⁷ Turner, Victor, El proceso ritual. Estructura y antiestructura. Madrid: Taurus Ediciones, 1988

⁸ Véase por ejemplo: Fischer-Lichte, Erika, “Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung”. En Küpper, Joachim/Menke, Christoph. 2003. Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. También, Dieguez, Ileana, Escenarios liminales, Buenos Aires, Atuel, 2007

⁹ Schechner, Richard, Performance. Teoría y prácticas interculturales, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000

de la estructura social, dado que al generar este intersticio transestructural, esta suspensión transitoria de la identidad cultural y sus representaciones sociales, se revelan los mecanismos que las configuran y sus políticas de reificación. En otras palabras hay un desaparecimiento momentáneo del simulacro en el que se exhibe su ser simulación. Mirada de esta forma, la performance, vendría a ser un dispositivo de producción de liminalidad.

Lo que pareciera quedar en claro con estas distinciones es que la *performance* no podría pretender convertirse en un objeto, en una disciplina o en un campo fijo de trabajo, sin que su peculiaridad transitiva no sufriera una traición. Parece ser lo propio de la *performance*, en tanto, actividad, práctica o proceso, uno tal que consiste en esta constante dislocación de su identidad a través del agotamiento de sus recursos. No obstante, a pesar de la variedad de trabajos y la diversidad de exponentes, es posible acotar un puñado de características que nos permiten configurar una fisonomía provisional de la performance como *práctica artística*.

Lo primero que llama la atención, es que la mayoría de sus exponentes no proviene del ámbito de la performance originalmente, sino que se han desplazado desde otras disciplinas. Sea por motivos de recursos económicos, sea por la urgencia de dar cuenta de la contingencia o sea por el desarrollo de problemas formales. Esto nos indica que la performance es, por sobre todo, un tipo de desplazamiento, más bien un problema que un formato, o en otras palabras, son los *problemas* los que llevan a un determinado artista a recurrir a este soporte. La performance en tanto desplazamiento no podría constituir un género y su riesgo radicaría precisamente en esta institucionalización.

Lo segundo, que es evidente desde hace tiempo que la performance comparte un nexo filial con el arte conceptual, en tanto pone su énfasis en la actividad artística antes que en la manufactura. Lo que interesa a la performance es el proceso, la exploración y la investigación antes que el objeto. En este sentido se entiende que Féral considere a la Performance como una *teorización* de la percepción en la que se develan las estrategias perceptivas que determinan la relación entre el accionista y el público: “El *performer* se interroga sobre los mecanismos de percepción de su público, buscando a la vez ponerlos en juego en su espontaneidad (...) e intenta poner en marcha nuevas estrategias de percepción que no autoriza la cotidianidad de la realidad.”¹⁰ Es decir, interroga

¹⁰Féral (1993), p. 213

por los límites sensoriales del propio ejecutante, a la vez que interroga por los límites de la recepción de los asistentes. Según Féral, es esta característica la que otorga independencia a la performance de toda otra forma escénica o teatral y su autonomía como visualidad, y es la que autoriza el uso de soportes mediáticos. Es acerca esta tesis sobre la que quisiera insistir más adelante, en la relación con el uso del video en la Performance.

En tercer lugar, la performance define al cuerpo como soporte preferencial, entendiendo a este cuerpo como materia y acción, más específicamente, *la performance pone en juego una política del cuerpo y no una reflexión sobre el cuerpo*. Es decir trabaja en el desmontaje de las políticas de representación de lo corporal alteradas a través de la exposición material del mismo. Esta materialidad, sin embargo, no debiera entenderse como la mera fisicalidad de un cuerpo, su carne, o su nervio, es a mi modo de ver, su conversión a tiempo lo que la constituye. En efecto, la performance es un arte de acción cuyo aspecto central es el trabajo de omisión, o más bien, el no-trabajo con el tiempo. Lo que se podría expresar como un *dejar suceder*. Acción que se dilata en el tiempo y por efecto de tal dilatación tenemos la impresión de no representacionalidad. Y digo “dilata” y no “despliega”, pues la idea de desplegarse implica ya figura, por ejemplo como *ritmo*. Este énfasis en la dimensión temporal ya fue notado en los sesenta por Susan Sontag a propósito del Happenings: “Otro aspecto sorprendente de los happenings es su tratamiento del tiempo. La duración de un happening es imprevisible (...) La imprevisibilidad de duración y de contenido de cada happening diferente es esencial a su eficacia. Ello es así, porque el happening no tiene trama ni argumento, y, por ende, ningún elemento de suspense (...) El hapening opera mediante una red asimétrica de sorpresas, sin culminación, ni consumación.”¹¹

Lo interesante en este caso es la apelación a una cierta eficacia y el reconocimiento de una secuencialidad, aunque “a-lógica” o imprevisible como la de los sueños, no del todo fortuita, pues:

“[...] no es cierto (como suponen algunos asistentes a los happenings) que los happenings sean improvisados en el lugar. [...] Gran parte de lo que ocurre en la representación ha sido elaborado y coreografiado en ensayo por los mismos actores [...]”¹²

¹¹ Sontag, Susan, “Los happenings: un arte de yuxtaposición radical”, en *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008. p. 34

¹² op.cit. 341

Si bien es cierto, esta suerte de partitura que comporta un happenings, tal como la describe Sontag, puede distanciarse enormemente de algunos procedimientos, por ejemplo, del accionismo del 70 en términos de su calidad de ensayable, no es menos cierto, que toda performance comporta un diagrama para su realización, y de parte del accionista una disciplina corporal que permita soportar a lo que va a exponer su cuerpo. En esta misma línea, incluso con anterioridad, Michael Kirby, definía al happenings como un tipo de teatralidad sin matriz narrativa y personajes. Tomando como referencia las puestas en escena de John Cage, quien suprime la estructura composicional reemplazándola por la duración¹³. No obstante, la duración, en el caso del happenings, si bien no se articula desde la peripecia y la eficacia dramática, lo hace desde una serie compartimental¹⁴. Así mismo Féral (1985), define este curso serial como una suerte de flujo de fragmentos de significantes que se van yuxtaponiendo en el curso de la acción, sin nunca constituir una estructura codificada determinada y continua, que es lo que ella entenderá como narratividad. La performance no es pues narrativa, en cuanto no sucede con un plan previamente fijado, en función de un efecto previamente determinado como lo haría el teatro, no obstante “aparece así como una máquina que funciona con significantes dispuestos en serie”¹⁵, que se asemejan a una infra-teatralidad: “La multiplicidad de estructuras simultáneas ([...] qué se ve en obra en la performance) parece reducirse, de hecho, a una infra-teatralidad sin autor, sin actor y sin escenógrafo”¹⁶. Esta sustracción que distingue a la performance es aplicable, por sobre todo a la estructura que define el relato dramático, siempre que entendamos esto último no solo como el soporte ficcional de la intriga, sino como un entramado de acciones, en que acción es más un significante que la denotación de un quehacer. Lo dramático en el teatro se armaría desde una lógica de la eficacia que Aristóteles llamó efecto. La secuencia del entramado es un acontecer propiamente temporal, es decir, se organiza desde una cierta economía temporal, lo que Sontag denomina *suspense* o Kirby matriz narrativa y Féral plantea en la metáfora de la máquina de significantes en serie. De esto resulta que la performance es un dispositivo construido que ejecuta el límite de su eficacia, y por ello juega en el umbral del simulacro, dentro y fuera, a la vez, en lo que reside su fuerza. Es este, desde mi punto de vista lo que

¹³ Kirby, Michael, “El nuevo teatro”, en *Estética y arte de vanguardia*, Buenos Aires, Pleamar, 1976 p. 66

¹⁴ Id. 67

¹⁵ Féral, (1985) p. 137

¹⁶ Id. 137

diferencia la práctica de la performance de la teatralidad. Mientras la teatralidad apelaría a un tipo de estructura de eficacia del tiempo, con diferentes niveles de complejidad, la performance sería un *trabajo sobre la omisión del tiempo (un tratamiento del tiempo)*, entonces sobre la borradura de los ritmos, sobre el fin del relato (y no solo la narratividad), en lo que emerge la pura densidad de la duración.

El video

De alguna manera el video-arte sugiere un problema similar a la de la Performance, en cuanto su emergencia también ocurre como un desplazamiento, esta vez del desarrollo de la técnicas de producción y comunicación en una sociedad de la información telemática. De ahí su procedencia, de ahí su reserva crítica: “(...) el videoarte adquirió relevancia artística a base de usar los instrumentos de generación de imagen videográfica para subvertir dialécticamente los presupuestos y los procedimientos de la televisión.”¹⁷

La telemática es la forma contemporánea de la técnica – sostiene Oyarzún en “Video y visualidad” – Tesis ampliamente difundida por la sociología contemporánea francesa desde Baudrillard hasta Virilio, “La técnica ha comenzado a dejar de ser el poder sobre las cosas, la dominación sobre la naturaleza (...) para devenir la conversión de la cosa en imagen, en representación, y, de modo recíproco, la reificación de la imagen misma.” (167)¹⁸.

Bajo estas condiciones el video arte aparece reclamado en su operacionalidad artística como un mecanismo que pondría en evidencia el límite entre arte y técnica: “El video-arte suspende - interrumpe, deforma, manipula - el flujo informativo para evidenciar los elemento – visivos - en que consiste ese flujo, las condiciones –ideológicas- de las cuales depende, los efectos - preceptuales y sociales - que predispone.”¹⁹

La resistencia del video arte se cumpliría precisamente en una crítica a la comunicabilidad de la forma, es decir, a la inmediatez, a la transparencia, a la actualidad del mensaje que propone la comunicación telemática de los medios

¹⁷ Van Proyen, Marck, “Video y arte digital”, en *Arte digital y videoarte*, Donald Kuspit (ed.), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006: p. 49

¹⁸ Oyarzún, Pablo, “Video y visualidad”, en *Arte, visualidad e historia*, Santiago, La Blanca Montaña, 2000: p.167

¹⁹ op. cit. 171

masivos. Bajo estos supuestos, continua Oyarzún, es que algunas obras de video arte se proponen trabajan sobre el propio soporte buscando “insistir en la mediación icónica o electrónica, en el gránulo visual, para hacer patente el medio en que operan, para distanciarlo reflexivamente, para separar el medio del mensaje y a un más, el medio del medio.”²⁰ En definitiva el potencial crítico o la reserva crítica del video consiste en la constante elaboración de una política de la visualidad, del develamiento de la eficiencia tecnológica de lo visivo.

Es notable, desde esta perspectiva la coincidencia problemática entre video y performance respecto del cuestionamiento a la comunicación. Solo que en el primer caso para cuestionar el carácter telemático de ésta, en el segundo para probar sus reales posibilidades inter-subjetivas. En el caso del videoarte el borramiento de la materialidad del sujeto focaliza la cuestión al interior de un problema netamente artístico o representacional, en el caso de la performance hacia un asunto sociológico y cultural, es decir, a una crítica de la subjetividad ya no como (o sólo como) imagen del mundo, sino como *bíós*. Las concepciones de subjetividad en uno y otro caso es lo que se pone en juego, es en lo que se asemejan finalmente, pero, a su vez lo que las separa inevitablemente respecto al rol que juega el cuerpo en esta concepción.

¿Hasta qué punto el traspaso de la experiencia a la mediación a través del ojo electrónico de la cámara subvierte (o traiciona) el carácter de acción y de cuerpo matérico de la experiencia en vivo? ¿Es posible todavía ahí hablar de performance? ¿Es posible hablar de video-performance?

Yo diría que sí. Una vez que re-conceptualicemos la política corporal con la cual se entiende la acción preformativa.

Lo que está claro en todo caso que una teoría de la video-performance no puede partir sobre el análisis de los recursos de grabación. Hay que dejar de lado en primer lugar la pretensión de neutralidad que supondría la mirada mediada por el lente, desde ya el supuesto neorrealista que implica la noción de Registro y la idea del efecto del Real-Time o de lo On-live. Pensar desde los recursos de grabación sería como pensar desde esa noción ingenua de la fotografía que propone Barthes (1986) en “El mensaje fotográfico”²¹: como *un analogon perfecto de la realidad*, es decir una representación sin código, una representación paradójicamente sin mediación, sin connotación. Antes cabría

²⁰ Id. 172

²¹ Barthes, Roland, “El mensaje fotográfico” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós Comunicación: 1986, pp. 11-28

pensar en la idea de un inconciente óptico operacionalizado digitalmente que haría suceder (o colocaría ante los ojos) el acontecer aurático del cuerpo.

Para Josssette Féral, en tanto la performance se entiende como una teorización de la percepción el uso de medios audiovisuales y sonoros se hace indispensable, en tanto, actúan como catalizadores que permiten los cambios de percepción que deben producirse:

“Los diferentes “media” (teleobjetivos, aparatos de foto, cámaras, pantallas de video, televisión) actúan aquí sobre el cuerpo y el espacio, como microscopios destinados a agrandar lo infinitamente pequeño, a reducir lo infinitamente grande y a focalizar la atención del público sobre espacios físicos restringidos arbitrariamente, recortados por el deseo del *performer* que los transforma en espacios imaginarios, zona de paso de sus flujos y de sus fantasmas personales. Es la puesta en evidencia del cuerpo parcelado, fragmentado, y sin embargo uno, un cuerpo percibido y ofrecido como lugar de deseo, lugar de desplazamiento y de fluctuaciones, un cuerpo que la performance inscribe en el centro de su arte bajo todas sus formas”.²²

El cuerpo

Pero la cuestión es aquí: ¿hasta qué punto la manipulación de estos recursos no hace ingresar a la Performance en una economía del relato, entonces de la representación? Recorte sobre el cuerpo, amplificación, determinación de (o fijación) de punto de vista, ritmos, en fin edición. De alguna manera en el video no puede suceder el tiempo como tiempo cotidiano, al funcionar el medio como distanciamiento, inmediatamente me arroja del cotidiano a la construcción interiorizada de una realidad (como sueños dice Féral).²³ El video produce distanciamiento porque al igual que en la epicidad brechtiana, se organiza el tiempo, y donde hay organización temporal hay una técnica temporal. El video-arte, en cambio, puede abandonar lo narrativo cuando devela lo puramente visivo o pictórico, cuando pone en juego a la mirada que construye el encuadre, instalándose en una lógica de la sensación claramente fuera de una matriz escénica²⁴. Pero en tanto registro, amplificación o apoyo de UNA acción que

²² Féral, (1993) p. 215

²³ Id. 215

²⁴ Sobre la construcción visual como máquina escénica, véase Pradier, J-M, “Artes de la vida y ciencias de lo vivo”, Revista Conjunto 123 (2001) pp 15-28. De esto se despende una cuestión capital para comprender la performance como alteración del encuadre escénico sobre el que se ha fundado la noción de imagen y representación moderna. Véase también Fried, Michael, El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna, Madrid: Visor, 2000

está ocurriendo, la pantalla comienza a contar porque pone en evidencia no la construcción de una mirada, sino la urgencia de una composición. La focalización de puntos de vista, de perspectivas propuestas por un autor. El encuadre de la filmación coincide así con el recorte geométrico del rectángulo escénico.

Pero esto es apenas lo más evidente. Lo central a mi modo de ver es la operación sobre el tiempo que tensionaría el videoperformance.

En un ya clásico ensayo sobre el arte conceptual Michael Fried²⁵ se propuso realizar una crítica definitiva sobre esta nueva tendencia del arte. Lo curioso de esta crítica es que apela precisamente a la teatralidad que comprendería la obra conceptualista o literalista como la llama él en función de una operación sobre el tiempo. Para este crítico formalista en la obra conceptualista se pierde lo que hace de la obra artística un objeto autónomo y total, cerrado sobre sí, para dar paso a un tipo de objetualidad más bien relacional e inacabada que supone la presencia de un público para que se constituya. A esto denomina objeto en *situación*. La idea de la situación apela por una parte a la no neutralidad del emplazamiento concreto de la obra, obras que se adaptan, que mutan según el lugar en el que se exponen, pero por otra parte, a una cierta exigencia de parte del espectador de un tiempo de contemplación. Mientras la obra de arte objetual da cuenta de su objetualidad (o de su carácter de obra de arte) con independencia del público y por tanto con independencia de cualquier contexto fuera de ella, la obra literalista implica un enfrentamiento con el espectador²⁶. A este situacionismo del objeto Fried denomina teatralidad. Y las expresiones virulentas contra ello no se dejan esperar: *“La distinción crucial que propongo es la de la obra que es, fundamentalmente teatral, y la obra que no lo es”*, *“Y es en aras del teatro (...) por lo que la ideología literalista rechaza tanto la pintura modernista como (...) la escultura modernista.”*, *“El éxito y hasta la supervivencia de las artes han llegado a depender, cada vez más, de su habilidad para vencer el teatro.”*, *“El arte degenera cuando adquiere la condición de teatro”*.²⁷ Pero ¿qué es, más allá de la exigencia de auditorio, lo que teatraliza la obra conceptual? Es que en este tipo de trabajo se devela la experiencia estética como experiencia de duración:

²⁵ Fried, Michael, “Arte y Objetualidad” en *Arte y Objetualidad*, Madrid, Visor, 2006 pp. 173-194

²⁶ Id. 180

²⁷ Id. 182 ss.

“La preocupación literalista por el tiempo –de forma más precisa, con la duración *de la experiencia*- es, a mi entender, paradigmáticamente teatral, como si el teatro enfrentase al espectador, y por lo tanto, lo aislase, no ya con la infinitud de la objetualidad, sino con la del tiempo; o como si la sensación que el teatro proporcionase, en el fondo, fuera la sensación de temporalidad, del *tiempo* que viene y que va, *simultáneamente avanzando y retrocediendo*, como si fuese aprehendido desde una perspectiva infinita... Esta preocupación marca una profunda diferencia entre la obra literalista y la pintura y la escultura modernistas. Es como si la experiencia que pudiera tener uno de esas últimas *no tuviera duración* -y no porque uno percibiese un cuadro de Noland U Olinski, o una escultura de David Smith o de Caro como si estuvieran fuera del tiempo, sino porque *en cada momento, la propia obra e pone de manifiesto en su totalidad*-.”²⁸

Es esta persistencia en/del tiempo lo que constituye también a la performance. Contrariamente a lo que presupone Sontag, que tal omisión constituiría una especie de liberación del tiempo, precisamente esta persistencia como una *omisión trabajada*, suspensión premeditada de la matriz narrativa, o si se quiere, más precisamente, de la estructura de eficacia del drama convencional, al focalizarse sobre la experiencia del cuerpo, devela a este cuerpo como pura duración o finitud energética. No es la secuencia o compartimentos de acciones lo fungible: más allá de una crítica al concepto de obra, que es un lugar desde donde piensa Sontag, lo que es determinante aquí, a mi modo de entender, es el cuerpo del performer. *El cuerpo es el que dura*, en tanto, entra en un juego de resistencia contra su propio despliegue material, su propia espacialización orgánica. El cuerpo se debate con el espacio y en ello acontece como duración. Pero lo que decimos sobre el cuerpo del *performer*, vale también para lo cuerpo del que mira. El tiempo deja de ser una percepción subjetiva para comenzar a pesar sobre la acción y sobre la contemplación de esta acción. Lo paradójico sorprendente es que este cuestionamiento a la eficacia del relato no logra producir su aniquilamiento, por el contrario hace ostensible su urgencia. Fenomenológicamente el receptor está en permanente situación de constituir un orden posible²⁹. Es en ese ámbito de lo aleatorio en el que la performance encuentra su mejor rendimiento crítico.

²⁸ Id. 192

²⁹ Y no pensamos aquí desde una lógica comunicacional. Como lo decíamos al comienzo, la performance y lo performativo, viene a poner en crisis el enfoque semiótico de lo comunicacional del arte, al alterar, primero, el carácter textual y artefactual de la cultura, y la lógica de eficiencia cibernética del proceso de transmisión de la información sobre el que este modelo cultural se amparaba.

Así como no es posible el fin de la representación (Derrida ³⁰), la performance como actividad no viene a clausurar algo, sino a producir zonas umbrales en las que la representación o el relato se tensiona al límite o se suspenden transitoriamente. Resulta clarificador pensar la performatividad como flujo de intensidades energéticas, en las que, no existiendo matrices de eficacia no hay catarsis o descarga pulsional. Sin embargo, ello no implica que el espectador de la acción no sienta que algo sucede ante sí, o mejor dicho sucede CON él. La idea de flujo de intensidades sin descarga, nos insta a pensar en una lógica del deseo, y a la performance como un dispositivo pulsional (Lyotard ³¹).

Pero si el desear implica la remisión a una ausencia, a diferencia del teatro convencional, en el que se introduce un sustituto de la presencia como ficción, la performance operaría en el diferimiento infinito de la presencia, entonces producción de ausencia, producción del deseo o más claramente del desear. La oquedad de esta relación sin descarga define al cuerpo del *performer* como acontecimiento/lugar del límite y de la urgencia del relato. Es sobre el cuerpo, ahora del *performer* y el del espectador sobre el que cae el peso de la ausencia, como imperativo de relato, de memoria. La memoria se corporaliza, como herida o huella perenne. La memoria deja de ser representación, para transformarse en producción performativa. En este sentido, la observación de Sontag acerca del carácter siempre presente de la performance es inquietante: “Al faltarles una trama y un discurso racional continuado, no tienen pasado” ³². Pero, esta sustracción diegética que la hace estar siempre en el tiempo presente, es paradójica, pues lo es del *presente de una duración*. La performance, no es pues una solución a un problema soluble, es la ocurrencia de una tensión irreconciliable en la que se constituye como en un “punto de ebullición” la subjetividad, escindida entre el *suced*er de la instantaneidad y la imperiosa *producción* de memoria y promesa, es decir, de historia.

Por ello, desde el lugar del cuerpo el uso de tecnología aparece más interesante. Es desde este lugar, donde es posible comprender a cabalidad la propuesta de Féral, y menos desde una confrontación con la teoría de la visualidad. El artista trabaja su cuerpo en la performance, tanto como la propia performance trabaja el cuerpo del performer. En este flujo energético se juega la disolución del sujeto

³⁰ Derrida, Jacques “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989: pp.318-343

³¹ Lyotard, Jean-Francois, *Dispositivos pulsionales*. Madrid, Fundamentos, 1981

³² Sontag, 340

en la alteridad. Ahora bien, en palabras de Féral, esta disolución toma un carácter crucial o bien en la exposición del cuerpo vulnerable (performance de los 70) a través de un trabajo de resistencia física con el dolor o la condiciones materiales en la que se instala al cuerpo, o bien en el recurso a la imagen videal la cual funcionaría como alteridad. Ahora la imagen videal produce esta alteridad al exacerbar el cuerpo del performer, a través de recursos de amplificación. La imagen videal pone en primer plano aquello que de una percepción cotidiana escapa, pasa desapercibido o no constituye punto de interés, por tratar de conformar la unidad de sentido de la imagen. La fragmentación del sujeto en la alteridad de la imagen electrónica expone a su vez, al sujeto de la contemplación, es decir, si pensamos que la amplificación evidencia el tiempo-del-cuerpo en la acción, esta misma exposición trabaja el cuerpo del espectador como tiempo-de-contemplación. El uso de recursos mediáticos devuelve al público a su propia situación de espectador en acción, de sujeto cuerpo que resiste el embate pulsional propuesto por el performer. La imagen medial, de este modo, adquiere lo que podríamos llamar una *función performativa*.

Así pues, un video que produjera el desmontaje de la visualidad, es decir, develara el tiempo de la contemplación, lo que podríamos llamar el cuerpo de la visualidad sería un video en una función performativa. Y acaso la video-performance sería la realización de esta operación.

Intermitencias del relato

Ejemplo de lo anterior son un par de performance de Gonzalo Rabanal de comienzo de los 2000 en los que problematiza la relación filial padre-hijo. En *Mal decir la letra* presentada en el marco de la V Bienal de Videos y Artes Electrónicas (MAC 2001)³³, Rabanal pone en tensión un tríptico de soportes mediales: instalación, performance y video, para exponer la trama signifiante: padre-cuerpo-educación. Con ello busca mostrar el vínculo filial como metáfora operante del disciplinamiento que ejercen los procesos educacionales sobre nuestros cuerpos. Pero eso no es lo único, ese es apenas el estrato conceptual de la acción, pues *Mal decir la letra* esta dentro de una serie de performance en

³³ Sobre esta obra véase el catálogo *Mal decir la letra* de Gonzalo Rabanal, con textos de Mauricio Barría, Sergio Rojas y Mauricio Bravo. Santiago 2001.

las que Rabanal tematiza su propia biografía, de manera de “saldar cuentas” con aquel que, según el psicoanálisis clásico, se consigna objeto de la deuda: el Padre. En este caso, el imperativo freudiano del parricidio y la culpa son desarmados al exhibir la fragilidad sobre la que se sustenta el poder filio-patriarcal. Las identidades y roles auto-afirmativos sucumben ante la imposición concreta de la norma sobre el cuerpo, la norma reforma y deforma el cuerpo, tatuándolo para siempre. El cuerpo se trasvierte así, en soporte de la huella de la fragilidad de la propia ley, la que, apenas un momento antes, intentaba a través de la violencia formadora someter al primero.

La acción comienza con el ingreso de Santos Rubio, conocido payador de Pirque - ciego de nacimiento – quien toma asiento en un extremo frente a frente al padre de Rabanal, un hombre de campo semi-analfabeto. Entonces, mientras el cantor ejecuta sus décimas, el padre inicia la lectura de una de las lecciones del un atávico silabario. Apretado como en un pupitre, su lengua trastabilla y una cámara o dos sin piedad graban su ejecución imperfecta. El balbuceo avergonzado se amplifica por obra de las seis pantallas que circundan el espacio de la performance. Los planos en movimiento devienen encuadres policíacos de modo que los que observamos nos transformamos en vigilantes del error, en evaluadores de una suerte de fragilidad. Mientras esto sucede el cantor prosigue con sus décimas sin detenerse. Ahí están los dos hombres de campo uno ciego de vista el otro ciego de habla

- no obstante ambos algo tienen que decir -

Canto a lo divino y canto a lo humano.

Ahora es el turno del hijo. El hijo toma el lugar del padre como “ha de esperarse siempre”; el hijo cuyo seudónimo Rabanal remeda el segundo apellido del padre: la madre de su padre, su abuela. Es el hijo ahora quien rinde examen ante sus propios hijos (los nietos). Reiteración de esta escena primigenia. Se da inicio a la lectura trémula del hijo y mientras sucede, sus hijos (los nietos) desarrollan dos acciones: la primera consiste en intentar picar los dedos de Rabanal expuestos sobre el pupitre con la punta afilada de lápices grafitos emulando el símil que hacen los vaqueros o piratas con sus navajas. Los dedos son constantemente heridos, pero los hijos no dejan de punzar. A continuación, vendan sus brazos y

manos para injertarle entre los lienzos plumillas como prótesis de dedos. Rabanal es conducido por ellos quienes manipularán sus brazos vendados haciéndole escribir una frase sobre unos paneles clavados al muro del lugar. La escritura temblorosa del inepto, así como el balbuceo del habla, al final la impericia como imágenes de la ceguera. Vendar los brazos como vendar los ojos: simulacro de ceguera que comparece ante la auténtica ceguera del payador. Juego de hombres.



Registro de performance *Mal decir la letra*, Gonzalo Rabanal, Museo de Arte Contemporáneo MAC, 2000. Fotografía: Fernando Mendoza.

Simulacro, que sin embargo indica la fragilidad esencial del patriarcado y la banalidad de su representación. He aquí un ejercicio de la memoria, el relato de los límites del poder, la crudeza de reatar las imágenes diseminadas por fuerza de esa misma ley que nos impele a recordar de una cierta manera. No es posible ver directamente el desarrollo de la escena. Una cantidad de espaldas expectantes cubren el *en vivo*. Por momentos uno no quisiera ver, sin embargo se ve demasiado, porque esos lentes graban y multiplican ubicuamente la acción. Somos cómplices del martirio, en tanto a cada cual su padre en panóptico. A cada cual su culpa parricida.

En este trabajo el video amplifica la acción, pero en esa misma acción de captura de alguna manera devela su propia precariedad como medio de registro. La grabación hecha por su propios hijos que se proyecta en tiempo real sobre esas pantallas participan del estremecimiento del resto de los participantes, como si de alguna manera quisieran no mirar, el ojo electrónico: ojos sin deseo, parpadea, ante la eventualidad, por ejemplo, que uno de esos lápices rompa los dedos del padre. El ojo electrónico, sin embargo, es implacable, por lo que el temblor necesariamente se desplaza al cuerpo del que graba quien es el que realmente se amplifica en esa proyección, pero esto es posible solo porque todo lo que sucede es entre padres e hijos carnales y no entre roles representacionales, en ello radica la fuerza de esta performance.

En la misma línea, una obra en la que el procedimiento de la grabación en tiempo real se maximaliza: *La sagrada familia* (2001). En este caso los convocados a presenciar la acción son invitados a pasar al interior de la sala de proyección del Cine Arte Alameda. Siguiendo la rutina de quien va a ver una película, cada cual de los asistentes ocupa su sitio en su respectiva butaca, protegido de cualquier contacto corporal y visual. Las luces se apagan y comenzamos a ver magnificada por la pantalla una acción que está ocurriendo en el foyer del cine. Rabanal, nuevamente junto a sus hijos y a su ex-esposa. La acción consiste en faenar seis cadáveres de conejos encatrados a un modulo de madera pintada con pintura martillada color verde, costureados con alambre. El tétrico ritual de trozamiento en el que se utiliza una galleta de desbaste para metal es acompañado por la lectura de un cuestionario que realiza Rabanal a su ex-esposa en forma de V

ó F sobre las causas de su reciente separación como pareja. Las respuestas son permanentemente manipuladas por el interrogador de modo de hacer aparecer al hombre como víctima, lo que generaría de parte del auditorio una reacción contraria ante la flagrante manipulación. Mientras sucede el interrogatorio la hija menor con vestuario gótico (17 años) da vueltas en patines alrededor de la pareja. Los dos hijos mayores con accesorios y vestuario punk (20 y 21 años) se retiran de la sala al cabo de la primera y segunda respuesta. Los tres hijos salen de la acción quedando solo la pareja. Una vez trozados los seis conejos se da por terminada la acción.

La performance se enmarca en la serie de trabajos autobiográficos que Rabanal desarrolló en esa época en los que, como el anterior, se trataba de “saldar deudas”. En esta oportunidad lo que se buscaba, tal cual lo indica el propio Rabanal ³⁴ era tensionar paródicamente su propia ruptura matrimonial sobre-exponiendo a través de una performance la intimidad del rompimiento, el duelo y el drama familiar consiguiente. El carácter paródico se extendía al procedimiento performativo mismo, en cuanto ponía en tensión la acción con su registro exhibido ante el público como un gran plano secuencia. En este caso es el dispositivo narrativo-fílmico el que altera la acción viva, desarticulando el espesor de lo presencial para transformarlo en simulacro. El drama familiar convertido en el melodrama de un reconocible concurso de parejas televisivo para manifestar el carácter de acto fallido de toda historia sentimental, fracaso que se replica a la propia performance en tanto dispositivo artístico: “Todos estos elementos – señala Rabanal - y muchos otros, conjugaron un momento de morbo, de diálogos parodiantes y trágicos con un final facturado como guión, como es el amor por la performance.”

Crítica a la performance como expectativa de intensidad. Sin embargo, el efecto de mediatización al que es sometida la contemplación de la acción no sólo lograba interrumpir la expectativa de una audiencia que había sido invitada a presenciar una acción en vivo y lo que ello significa, también atentaba contra la posibilidad de articular una historia, más bien dicho, la imposibilidad de producir el relato serio de las cosas, en definitiva, le enrostraba al público que todo relato no es sino parodia de sí mismo, una fútil impostura.

³⁴ Entrevista realizada a Gonzalo Rabanal a través de e-mail con fecha 29-07-2010 y 11-08-2010 por el autor del texto.



Registro de performance *El mimo y la bandera*, Francisco Copello, Galleria Diagramma, Milán, 1975. Fotografía: Giovanna Dal Magro

ESTÉTICA DEL CUERPO RELACIONAL

Jorge Michell

Lo importante es que es en el nivel en que se produce la partición de lo sensible común de la comunidad, tanto de las formas de visibilidad como de su organización (aménagement), que se plantea la cuestión de la relación estética / política. Es a partir de ahí que se pueden pensar las intervenciones políticas de los artistas, desde las formas literarias románticas de desciframiento de la sociedad hasta las modalidades contemporáneas de la performance y de la instalación, pasando por la poética simbolista del sueño, o la supresión dadaísta o constructivista del arte.

Jacques Rancière¹

La nueva estética está íntimamente relacionada con un nuevo arte popular que facilita el desarrollo del individuo en el seno de unas estructuras sociales, cuyos factores positivos y negativos se complementan dialécticamente, y en el que el poder de decisión estética es compartido por todos. El arte por todos, en base a las necesidades y aspiraciones de todos, será de esta forma definido por todos. Esta facultad de delimitar sus propias necesidades contribuirá sin lugar a dudas a suprimir del arte del futuro las formas académicas, elitistas y «kitsch».

Frank Popper²

El teatro está en todas partes y el arte ayuda simplemente a persuadirse de que es cierto.

John Cage³

Si se parte de una noción determinada de lo que es una vanguardia, la *performance* puede aparecer -y ser utilizada- como una práctica de “arte crítico” (vanguardista) destinada a aportar un efecto de mayor impacto a tales o cuales reivindicaciones del cuerpo de todo un grupo social o del cuerpo individual de determinados sujetos. Si eso es lo que se busca, efectivamente la *performance* podrá ser la manifestación de ese cuerpo que “políticamente castigado, relegado y suprimido se ofrece y lanza adelante como resistencia y padecimiento”. Y así ha sido a menudo en el caso de la escena chilena. Está fuera de dudas que es uno de los objetivos propios del arte alcanzar cada vez

¹ Jacques Rancière: *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique - éditions, Paris, 2000. Pgs. 24-25.

² Frank Popper: *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*, traducido del francés por Eduardo Bajo, Ediciones Akal S.A., Madrid, 1989. Pgs. 299-300.

³ John Cage, citado por Frank Popper en su libro *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*. Op. Cit., Pg. 80.

mayores cotas de significación y visibilidad sobre todo aquello que es propio de la realidad humana en general, empezando por los cuerpos en situación. Si la *performance* contribuye a ello, deberá desde ya ser reconocida como una experiencia artística válida. Sin embargo, cabe preguntarse, a la luz de ciertas consideraciones que a continuación serán expuestas, si la *performance* no posee acaso cualidades suficientes como para alcanzar mayores proyecciones tanto estéticas como políticas o, más bien, estético-políticas.

La dimensión estrictamente estética de la *performance* ha sido ya debidamente fundamentada en cierto sentido por Andrés Grumann en su ponencia presentada en el Primer Simposio Internacional de Estética y Filosofía organizado por el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile en 2006⁴. A partir de la noción central de *giro performativo* y siguiendo de cerca los escritos de Richard Schechner, Max Herrmann, Erika Fischer-Lichte, Hans Thies Lehmann, Rudolf von Laban, Jean Alter y otros, Grumann logra aislar, formular y explicitar las articulaciones decisivas de lo que sería una estética performativa. Luego de analizar exhaustivamente la incidencia de la *semiotividad*, la *materialidad* y la *medialidad*, esas tres características fundamentales de lo que es común al teatro y la *performance*, es decir a la puesta en escena, Andrés Grumann concluye refiriéndose en términos particulares a lo que sería su cuarta característica: la *esteticidad*. Lo hace apoyándose en una obra de Dieter Mersch, *Ereignis und Aura* (“Evento y Aura”), en la que su autor define el *giro performativo* como evento aurático. No menos importantes son otros aspectos concomitantes a la puesta en escena: *espacialidad*, *corporalidad*, *sonoridad*, y también *sentimiento* y *co-presencia*. De la *co-presencia*, Grumann dirá algo que conviene retener: “Más allá del significado o la representación (personificación), aquí importa el efecto corporal de cambio de roles que puede producirse entre actores y espectadores, de modo tal, que ya no podamos saber quién es quién, ni cuál es el principio o fin de una *puesta en escena*”⁵. Ligada a la noción de co-presencia está también la de *comunidad*.

La tesis del carácter *aurático* de la *performatividad* como rasgo definitorio de su *esteticidad* es enunciada en el texto de Andrés Grumann como

⁴ Andrés Grumann: *Aproximaciones a una estética de lo preformativo*, texto incluido en el volumen *Espesores de superficie*, Actas del Primer Simposio Internacional de Estética y Filosofía, publicación del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, diciembre de 2007. Pgs. 353-368.

⁵ Andrés Grumann: Op. Cit. Pgs. 360-361.

la culminación de su análisis de la puesta en escena, sin embargo, de una cierta manera tal *esteticidad* parece ser anterior a dicha *puesta en escena* envolviéndola en su totalidad. De otro modo no podría entenderse por qué todas las artes escénicas estén de igual manera afectados por el denominado *giro performativo* y su respectiva estética. Al respecto Grumann nos dice:

El actual debate en torno a una *estética de lo performativo* se enmarca dentro de una nueva forma de abordar teórica y críticamente los planteamientos artísticos de las artes escénicas (danza, teatro y música) a partir del llamado *giro performativo* (*performative Wende*) de las artes ⁶.

Debemos entender entonces que la *estética de lo performativo* debe ser considerada como el régimen estético propio de todas las artes escénicas, una de cuyas manifestaciones es el *performance art*, y que dicho régimen está sobredeterminado por el *giro performativo como evento aurático*. No de otra manera puede ser interpretada una de las frases conclusivas del texto que hemos venido citando:

La noción de *performance* y el *performance art* han materializado, ya hace un par de décadas, los límites entre las distintas artes. De este modo, ha privilegiado las múltiples interrelaciones entre varias formas artísticas que bajo una aparición en vivo, única e irrepetible, diluye la noción de obra. Esto enfoca la importancia en el proceso más que en sus conclusiones, borrando de pasada, los límites entre arte y vida ⁷.

Cabe esperar que en futuros escritos, Andrés Grumann se extienda más sobre esta tesis del carácter *aurático* de la *estética performativa*, puesto que es evidente que ella se presta a discusión. Como es bien sabido, fue Walter Benjamin quien, a través de su famoso escrito sobre La obra de arte en la época de su *reproductibilidad técnica* ⁸, introdujo en los estudios de historia y teoría del arte la noción de aura. Sin embargo al, parecer, nunca consideró Benjamin el trabajo artístico como algo que “bajo una aparición en vivo, única e irrepetible, diluye la noción de obra”. Por el contrario, tanto cuando se

⁶ Andrés Grumann: Op. Cit. Pgs. 355-356.

⁷ Andrés Grumann: Op. Cit. Pg. 366.

⁸ Walter Benjamin : *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Itaca, México, D.F., 2003. Traducción Andrés E. Weikert.

refiere a la obra aurática como cuando analiza la obra post-aurática, es decir, la obra de arte producida o reproducida por medios técnicos, será siempre de la obra que Benjamin se ocupa en este texto, así como en otros. Nadie puede poner en duda que el pensador judío-alemán tuvo plena conciencia del hecho que detrás de cada obra hay un artista determinado, un proceso productivo de obra y un momento temporalmente determinado para su ejecución, un *hic et nunc*. El *aquí y ahora* al que se refiere Benjamin no es el de la producción de la obra, sino el de la obra misma. Y ese aquí y ahora le interesa en tanto testimonio de una época, en tanto contexto específico en el cual ese objeto (obra) hizo aparición y sirvió a un fin, primero al culto, después a la contemplación. Ese aquí y ahora de la obra es su autenticidad, eso es lo que le aporta un aura, y es eso lo que se pierde en la obra post-aurática, producida o reproducida mecánicamente.

La definición de esas nociones clave: obra de arte, autenticidad, reproducción y aura está perfectamente formulada en distintos pasajes del apartado III del escrito *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*⁹. Citaremos los más importantes:

Incluso en la más perfecta de las reproducciones algo queda fuera de ella (de la obra reproducida técnicamente): el aquí y ahora de la obra (subrayado de J.M.) de arte, su existencia única en el lugar en que se encuentra. [...]

El concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre éstos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto (subrayado de J.M.) como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy. [...]

La autenticidad de una cosa (subrayado de J.M.) es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido por la tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de

⁹ Walter Benjamin : Op. Cit. Pgs. 42-45.

testimonio histórico. Cuando se trata de la reproducción, donde la primera se ha retirado del alcance de los receptores, también el segundo —el carácter de testimonio histórico— se tambalea, puesto que se basa en la primera. Sólo él, sin duda; pero lo que se tambalea con él es la autoridad de la cosa, su carga de tradición.

Se pueden resumir estos rasgos en el concepto de aura, y decir : lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura. Es un proceso sintomático; su importancia apunta más allá del arte. *La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido.* (Las itálicas son de Benjamin).

Así, podemos ver que la preocupación central de Benjamin sigue siendo *la obra* de arte. Y es así por razones bien precisas, que son las que tienen que ver con la relación entre arte y política tal como él la entiende, que es algo respecto de lo cual nos abstendremos aquí de opinar. No acomete Benjamin el análisis de esas “formas artísticas que bajo una aparición en vivo, única e irrepetible, diluye la noción de obra”, a que hace alusión Andrés Grumann. Cuando fue escrito ese texto célebre, en 1935, no se había hecho presente de manera efectiva el proceso de *desmaterialización* de la obra, ni tampoco se había trasladado la atención del público hacia las acciones y comportamientos de ese nuevo tipo de artista que pone su cuerpo *performativamente* en escena. Aun nadie había pensado abiertamente que se podía considerar la producción de obra como *performance*, es decir, como acción y relación. Ello recién ocurriría, como el propio Andrés Grumann lo dice (aunque queda corto), “hace un par de décadas”. De modo que, si existe un “carácter *aurático* de la *estética performativa*” éste no puede estar referido a la noción *benjaminiana* de aura, sino a otra noción que convendría conocer.

Generalizar el empleo de la noción de *performatividad* para referirse a la producción de obras de arte y a la actividad artística en general y en todos los

¹⁰ David Davies, *Art as Performance*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. Se encuentra en Internet en una versión en francés de un artículo en el que el filósofo analítico norteamericano hace una presentación de las ideas principales de *Art as Performance*: <http://www.erudit.org>

Se trata en este caso sin duda de una traducción hecha desde el inglés. En los países de habla castellana, quien quiera conocer una versión traducida al español del artículo en su versión francesa la encontrará en el sitio del Centro de Estudios Visuales: <http://www.cevi.cl/>

tiempos, es algo que en el campo de la ontología del arte ha sido efectuado sólo recientemente. En el año 2004, el filósofo analítico norteamericano David Davis publicó el libro *Art as Performance*¹⁰, obra que ha suscitado abundantes comentarios. La idea central de Davis es que la apreciación del arte no debe hacerse únicamente sobre el producto “obra”, llamado por el autor “vehículo artístico”, sino más bien sobre el acto (o proceso) de ejecución y producción que el artista realiza para “dar a luz” la obra. Ese acto o proceso, es para Davis una “*performance* artística”, y desde su punto de vista la apreciación de la obra creada no puede ser disociada de la consideración de las vicisitudes que rodean su creación. Así, detrás de toda obra de arte, por muy “material” que sea, habría una *performance*. Esta manera nueva de relacionarse con el arte y las obras da origen a una modalidad específica de recepción que este autor llama “centro de apreciación” (*focus of appreciation*). Podemos entonces constatar que la tesis estética del carácter *aurático* de la *performatividad* de Mersch y Grumann parece estar muy cerca de la teoría estética del *focus of appreciation* de Davis.

Más allá de los notables aciertos contenidos en los análisis que hemos comentado, el de la estética performativa de Andrés Grumann, o el del “centro de apreciación” de David Davis, está claro que no podemos renunciar a seguir aún buscando el fundamento que nos permita determinar más precisamente dónde se encuentra la esteticidad del *arte relacional* o *contextual* y de ciertas formas de actividad artísticas, entre las que se cuenta el *performance art*¹¹. Pero, ¿no estaremos quizás incurriendo involuntariamente en una desnaturalización intelectualista de la *performance* cuando tratamos de atribuirle cualidades estéticas?, ¿no estaremos privándola precisamente de su filo político al destruir su *aura* disidente e incorporarla al inofensivo ámbito de las prácticas artísticas tradicionales? No, justamente. Los importantes desarrollos teóricos del filósofo francés Jacques Rancière sobre la relación entre arte y política, centrados en la noción de *división de lo sensible*, han permitido reivindicar convincentemente la auténtica significación de la estética en los procesos históricos que se orientan hacia la obtención de la

¹¹ Nicolás Bourriaud: *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, editora, Buenos Aires, 2006. Jacques Rancière incluye la *performance* entre las prácticas de arte contemporáneo que se enmarcan en lo que él llama “estética relacional”.

¹² Se encuentra en Internet una traducción al castellano del libro *Le partage du sensible bajo el título de La división de lo sensible*. Quizás sería más apropiado traducir “*le partage du sensible*” por “*la partición de lo sensible*”, ya que el término “partición” permite conservar mejor la idea central de un mundo sensible al que no todos tienen acceso en su totalidad, un mundo del que algunos, por su condición, sólo les corresponde conocer y abordar en parte. El lector encontrará el texto en castellano en el sitio: <http://mesetas.net/?q=node/5>



Las dos Fridas, (detalle), La Yeguas del Apocalipsis, Performance-instalación y fotografía escenificada, Galería Bucci, 1990. Fotografía: Pedro Marinello.

emancipación humana, ello en un contexto en que muchos se esforzaban precisamente en poner de manifiesto su distanciamiento con esa disciplina.

¿A qué se refiere esta expresión “*le partage du sensible*”, que traducimos por “*la división (o partición) de lo sensible*”?¹² En la medida en que logremos responder a esta pregunta, podremos también comprender en qué se funda la relación entre estética y política. Denominaremos “lo sensible” a ese mundo que en su totalidad constituye el contexto con el que nos vinculamos a través de nuestras facultades, en primer lugar a través de los sentidos. Rancière explica que “Una partición (o división) de lo sensible fija al mismo tiempo un común compartido y partes exclusivas” y que “Esta repartición de las partes y de los lugares se funda en una partición de los espacios, de los tiempos y de las formas de actividad que determina la propia manera como un común se presta a una participación y en el que unos y otros toman parte en esa partición”¹³. Rancière nos recuerda que en opinión de Aristóteles le correspondía al ciudadano tomar parte en el gobierno y en la manera de gobernar, pero no al esclavo que, si bien puede comprender el lenguaje, no lo «posee» y, en consecuencia, no puede tomar parte en las decisiones. Platón, por su parte, consideraba que los artesanos no pueden participar en los asuntos de la comunidad porque tienen que trabajar y no les queda tiempo para otras cosas. El trabajo no puede esperar.

Entonces, “La partición de lo sensible deja ver quien puede tomar parte en lo común y quien no, ello en función de lo que cada cual hace y del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual «ocupación» define de este modo las competencias y las incompetencias en relación a lo común. Ello define el hecho de ser o no ser visible en un espacio común, estar dotado de una palabra común o no, etc. Hay entonces, en la base de la política, una «estética» que no tiene nada que ver con esa «estetización de la política» propia de la «era de masas», de la cual habla Benjamin”¹⁴. A esta estética elemental, Rancière le dará el nombre de “estética primera”. Y, dice él, “Es a partir de esta estética primera que es posible abordar la

¹³ Jacques Rancière : Op. Cit. Pg. 12.

¹⁴ Jacques Rancière : Op. Cit. Pg. 13.

¹⁵ Jacques Rancière : Op. Cit. Pg. 14.

cuestión de las «prácticas estéticas», en el sentido en el que las entendemos, es decir, como formas de visibilidad de las prácticas artísticas, del lugar que ellas ocupan, de lo que ellas «hacen» respecto de lo común»¹⁵.

La cuestión de las «prácticas estéticas» es abordada detalladamente por Jacques Rancière en otras de sus obras, particularmente en *Malestar en la estética (Malaise dans l'esthétique)*, libro publicado en 2004¹⁶. En opinión de Rancière la estética, disciplina que data del siglo XVIII, constituye la superación de la estética primera que prevaleció en la antigüedad, así como de sus posteriores derivados que consagraban la desigual partición de lo sensible, confinando a los diferentes componentes del mundo social a una suerte de acceso fragmentado a ese sensible, reservando a las oligarquías la porción más importante de lo visible, aquella que corresponde a las orientaciones políticas y a las grandes decisiones que conciernen al rumbo que la comunidad habrá de tomar. La estética primera no sólo instaló la partición de lo sensible, sino que también sumió en la invisibilidad a quienes no conocían otro destino que no fuese el de estar continuamente trabajando. Si el arte posee una cierta autonomía, ello es posible precisamente gracias a la estética. La invención estética permitirá la independencia del arte y el establecimiento de las condiciones adecuadas para que los autores (poetas, escritores, artistas visuales) aborden todos los temas y todas las realidades a través de las prácticas y los lenguajes propios del arte, es decir, los que éste sea capaz de crear para los fines que le parezcan dignos de ser colocados ante los ojos de la comunidad y que son, por supuesto, fines políticos. Debemos citar ahora más extensamente a Rancière:

Lo que el singular «arte» designa, es la definición (*découpage*) de un espacio específico de presentación por intermedio del cual las cosas del arte pueden ser identificadas como tales. Y lo que liga la práctica artística a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de cierto espacio-tiempo, de una suspensión respecto de las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte

¹⁶ Jacques Rancière: *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris, 2004. Al parecer, no existe traducción al español de esta obra.

no es de inmediato político por los mensajes y los sentimientos que transmite en relación al orden del mundo. No es político tampoco por la manera como representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la propia separación que opera respecto de esas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que instituye, por la manera como define ese tiempo y habita ese espacio [...] En la estética de lo sublime¹⁷, el espacio-tiempo de un encuentro pasivo con lo heterogéneo pone en conflicto dos regímenes de sensibilidad. En el arte «relacional», la construcción de una situación indecisa y efímera reclama un desplazamiento de la percepción, un pasaje del estatuto del espectador al de actor, una reconfiguración de los lugares. En ambos casos, lo propio del arte es operar una redefinición (*redécoupage*) del espacio material y simbólico. Y es por ahí que el arte toca a la política.

La política, en efecto, no es el ejercicio del poder ni la lucha por el poder. Es la configuración de un espacio específico, la definición de una esfera particular de experiencia, de objetos posicionados como comunes y sujetos a una decisión común, de individuos reconocidos como capaces de designar sus objetos y de argumentar respecto de ellos¹⁸.

La obra de Jacques Rancière, que puede ser entendida como una filosofía política de la estética a la vez que como una estética política, ha abierto una provechosa vía para la interpretación de la obra de arte al mostrarnos cómo ésta, después de haber alcanzado su independencia y luego de separarse de la “estética primera”, elitista e idealizante, bajo la forma de la moderna “ciencia estética”, se democratizó y se diversificó en función del propósito de hacer visible la realidad concreta de los diversos fragmentos que componen el mundo

¹⁷ Con la expresión « estética de lo sublime », Jacques Rancière se refiere a aquel tipo de obra en que el acto artístico permanece –aun cuando ya es estético y político– en el plano de la representación, la que da origen a una obra como objeto, en oposición a la « estética relacional » o « *in situ* ». Dice Rancière : “Por una parte, entonces, la vida colectiva a venir es encerrada en el volumen resistente de la obra de arte, por otra parte, ella es actualizada en el movimiento evanescente que diseña otro espacio común.” (*Malaise dans l’esthétique*, Pág. 50). También escribe: “La soledad de la obra contiene una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa es la supresión del arte como realidad separada, su transformación en forma de vida.” (*Malaise dans l’esthétique*, Pág. 53).

¹⁸ Jacques Rancière: *Malaise dans l’esthétique*, Op. Cit. Pgs. 36-37.

de la vida y determinan material y simbólicamente la manifestación sensible de su partición. Lo propio de la doctrina estético-política de Ranciere es, si se quiere, su carácter de estética “abierta”, transformacional. En ella todas aquellas características que son las propias del arte post-representacional y que dan forma a su expresividad específica, esto es: la hibridación, lo ambiguo, lo procesual, la liminalidad, lo mezclado, lo inconcluso, lo efímero, lo mutable, etc., todo ello no aparece como lo irreconciliablemente opuesto a la estética, como un conjunto de prácticas orientadas hacia la destrucción de la estética, sino como el surgimiento de las manifestaciones que serán las propias de una “nueva estética”, de un nuevo ordenamiento de lo sensible.

Ciertamente, en sus inicios, la estética aspiraba a ser una ciencia, es decir a establecer las leyes de los fenómenos sensibles, ello con el consiguiente riesgo de inaugurar un régimen formal que hubiese podido llegar a ser intolerable, pero, precisamente porque había instituido un espacio propio, independiente, no sujeto a normas sobredeterminadas, la estética contenía en sí los mecanismos de su auto-rectificación. Así, pareciera que cada vez que se presenta la amenaza de una esclerosis en la configuración estética de lo sensible, un movimiento caótico de transformación se produce, un fenómeno de desarticulación que anuncia el advenimiento de una nueva estética. Ello se comprueba por el hecho de que periódicamente el mundo del arte es sacudido por profundas crisis que casi siempre evolucionarán hacia la emergencia de un nuevo régimen estético. Se demuestra también por aquellos casos en los que se ha intentado, infructuosamente, imponer a la actividad artística una normatividad que persigue fines ajenos a aquellos que son los propios del arte.

Inicialmente, el arte “estético” llevó a cabo la labor de “puesta en visibilidad” mediante la representación. Sin embargo, los trabajadores del arte no podían permanecer inermes frente a las limitaciones de la representación. Hacía falta ahora conquistar los dispositivos que permitieran unir arte y vida, llevar el arte a la vida o, quizás, hacer de la vida social e individual un ámbito estéticamente configurado. Se puede también enunciar ese objetivo como la superación de la acostumbrada separación entre artista, obra y espectador, o también como el pasaje desde la mera representación a la co-presencia

efectiva e indiferenciada, en la realización de la experiencia estética, de los protagonistas de esa experiencia. Para conseguirlo, el recurso a la *puesta en escena* parece ser efectivamente su modelo paradigmático, ya que es el tipo representación que, por medio de la actuación, más se acerca a la presencia efectiva.

Sin embargo, la cuestión de la presencia y la representación es extremadamente compleja. En la escena teatral nos enfrentamos a una efectiva presencia. Ésta es la presencia de los actores, de un decorado, de un conjunto de dispositivos técnicos que acompañan a la *puesta en escena*. Pero se trata también de una representación: la representación de otra escena: aquella que imaginó o evocó el dramaturgo cuando, mediante otro dispositivo representacional, la escritura, compuso esa obra que luego los actores *pondrán en escena*. Ello será, además, el resultado de repetidos ensayos que deberán llevar a cabo el director y los actores hasta identificarse plenamente con las situaciones y los diálogos que enseguida el público podrá presenciar y escuchar. Se trata, entonces, de una operación que implica siempre la intervención de un dispositivo estético complejo que permite de algún modo reunir momentáneamente diferentes sujetos, espacios y tiempos. Es justamente la importancia que tradicionalmente ha tenido en el teatro el texto como dispositivo determinante de la representación escénica lo que explica el surgimiento de muchas de las crisis que el teatro ha debido atravesar en los últimos tiempos. Como es sabido, fueron las actuaciones y las obras de Antonin Artaud, ese “enemigo de las palabras”¹⁹, las que contribuyeron de manera decisiva a precipitar esas crisis. Innumerables son las experiencias que después de Artaud se han realizado para llevar el teatro más allá de los límites del texto y son precisamente algunas de esas experiencias las que han abierto el camino a muchas importantes expresiones de *performance art* y, en general, de “arte participativo”²⁰.

Así, esa modalidad particular de la *puesta en escena* que recibe el nombre de *performance art* puede, en alguna medida, ser interpretada como la manifestación de la crisis del teatro y como una tentativa de superación del

¹⁹ Jorge Michell: *Artaud: el enemigo de las palabras*, texto presentado en el coloquio: *El cuerpo posible*, evento organizado por el Centro de Estudios de la Realidad Contemporánea (CERC), la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y el Centro Otro Sur, realizado en Santiago el día 17 de Diciembre de 2008.

²⁰ Ver : Frank Popper: *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*, particularmente el Cap. III de la Primera Parte, que se titula *El teatro*, Op. Cit. Pgs. 63 a 83.



tradicional dominio que en el teatro ejerció la representación, es decir la actualización del texto que guía el desarrollo de la obra cada vez que ésta es ejecutada ante un público. Aún más, en el momento de la contemporánea crisis del arte y la cultura, la *performance* es, quizás, en tanto *puesta en escena*, un retorno al origen. En el comienzo, en el seno de lo sensible en camino hacia la división, cada singular, para estar y permanecer en el mundo, debió ponerse en escena y luchar por allí sostenerse y permanecer. Antes de la estética primera tiene que haber existido un estadio pre-estético. Allí, lo único en presencia es el cuerpo, el cuerpo como *nuda vida*²¹. Y es por eso que Alberto Kurapel puede escribir : “El teatro nace en los límites de la Vida no siendo la Vida”²². Porque en el teatro el cuerpo es ya algo más que “mera vida”, es un cuerpo en escena. Hay entonces un límite entre la mera vida y la vida incorporada a un régimen estético. Cuando en una cultura avanzada sobreviene una crisis profunda, inevitablemente se produce un salto al origen y surge la necesidad de buscar y producir un nuevo comienzo. En ese nuevo comienzo le cabe al arte, en tanto dispositivo de producción sensible, un rol determinante. Partiendo de cero, el cuerpo deberá imaginar cómo configurar su nueva puesta en escena : “Nuevas temáticas tendrán que aflorar. Nuevas dramaturgias. Pero todo esto comenzará a nacer partiendo de cero, porque en el plano artístico [...] cada creador parte de cero y cada cierto tiempo debe anular sus haberes y recomenzar una vez más sus búsquedas” [...] “El teatro del futuro será siempre el teatro del comienzo”²³.

El cuerpo es una entidad esencialmente “relacional”. Quizás no sea más que el resultado de un complejo y continuo proceso de concentración y organización de relaciones. En sus escritos (en este caso los llamados Fragmentos Póstumos), Nietzsche lo caracterizó como un “Sutil sistema de relaciones y de transmisiones”, y llegó a afirmar: “Con el cuerpo como hilo conductor, una prodigiosa *diversidad* se revela; está metodológicamente permitido utilizar un fenómeno más *rico* y más fácil de estudiar como hilo conductor para comprender un fenómeno más pobre”, agregando, además, que “el cuerpo humano es un compuesto mucho más perfecto que cualquier sistema de pensamientos y de sentimientos, e incluso hay que situarlo *mucho*

²¹ Giorgio Agamben: *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, traducido del italiano por Antonio Gimeno Cuspinera, editado por Pre-Textos, Valencia, España, 1998.

²² Alberto Kurapel: *Estética de la insatisfacción en el teatro-performance*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2004. Pg. 31 y Pg. 62.

²³ Alberto Kurapel: Op. Cit. Pg. 85.

más arriba que una obra de arte”²⁴. Esto quiere decir que el cuerpo, el fenómeno más rico, nos permite comprender *la obra de arte*, el fenómeno más pobre. Aún a riesgo de deformar el sentido del término *comprender*, parece legítimo interpretar el punto de vista de Nietzsche como aquel en que, de algún modo, el cuerpo engendra la obra. ¿Significa esto divinizar el cuerpo y, por esa vía endiosar al artista? No, significa simplemente reconocer que, en razón de sus remotos orígenes, el cuerpo, ese ingenioso artefacto animado, pudo, a lo largo del tiempo y con ayuda de la conciencia, ir afinando y perfeccionando sus atributos hasta llegar a ser ese “sutil sistema de relaciones y de transmisiones” del que Nietzsche habla.

Podemos suponer entonces que un cuerpo, en su rol de “hilo conductor”, se encuentra en “estado *performativo*” cuando, mediante su puesta en escena, es capaz de establecer una nueva configuración, no sólo de su régimen interno, como conjunto de órganos y fuerzas, sino también del contexto, es decir, del resto de los cuerpos y de las cosas que allí se encuentran y que, a su vez, en sentido inverso, buscan simultáneamente encontrar una forma de ordenamiento relacional con él y con el todo para alcanzar una efectiva *comunidad*. Como ese ordenamiento no puede ser enteramente aleatorio, ni tampoco puede ser azarosamente alcanzado, debemos suponer que responde a ciertas determinaciones que en cada momento son las *mejores*, las más *apropiadas*, las más “*ajustadas*”, es decir, que obedece a una lógica *estética*. La nueva *estética*, llamada “relacional” o “participativa”, que dispone la escena de manera tal que la división entre actores y espectadores tiende a desaparecer para dejar paso a una experiencia artística común, esa estética que se propone alcanzar la unión entre el arte y la vida, puede ser caracterizada como aquella en la que el proceso productivo de la vida en común y la relación que éste implica son, ellos mismos, la obra. De una cierta manera, la obra es la vida.

Cada vez, en cada época, el orden comunitario debe estar, en lo posible, estéticamente, arquitectónicamente, ajustado. En un mundo dominado por innovaciones tecnológicas incesantes, el cuerpo se ve cada vez más obligado a lidiar con dispositivos y aparatos. ¿Alcanzaremos una estética del mundo técnico que no sea sólo cosmética y mediática? En todas partes, también en

²⁴ Hemos tomado estas citas del quinto capítulo (*Le corps*) de la obra de Patrick Wotling que lleva por título: *La philosophie de l'esprit libre. Introduction a Nietzsche*, Éditions Flammarion, París, 2008. Pgs. 143 a 171.

Chile, la *performance* ha aceptado ya el desafío, pero lo hace en relación con un contexto en el que, en parte al menos, la división de lo sensible permanece anclada en un ordenamiento donde aún la “estética primera” sigue siendo, en muchos aspectos, dominante. Aquí, la necesidad del ajuste no sólo es espacial, sino también temporal, aunque, por supuesto, el arte aborda las tareas pendientes del pasado también con las herramientas del presente. El recurso a los medios tecnológicos no tiene por qué, necesariamente, oponerse al progreso de la nueva estética. Por el contrario, el empleo inteligente y hábil de los dispositivos y aparatos al interior de un complejo relacional puede favorecer la obtención de los objetivos comunes. Corresponde al artista-actor aportar las indicaciones que en un comienzo orientarán el proceso.

Así, hemos podido ver —o hemos creído ver— cómo, recientemente, Gonzalo Rabanal, animador del colectivo *Deformes*, abordó el problema. En el M.A.C. de la Quinta Normal, Rabanal puso en escena el tema de *la ruina y la pobreza* mediante una *performance* que, por una parte, aborda la cuestión social: el preformista cubre su cuerpo con la ropa usada que antes compró a pequeños comerciantes que operan en los barrios pobres. Esa realidad social es confrontada, por otra parte, con la cruel realidad que viven las direcciones políticas, las mismas que se habían dado la tarea de acabar con la pobreza, pero cuyos símbolos vemos hoy caer en ruinas. En escena vemos la precariedad, sin embargo se trata de una precariedad elementalmente tecnificada: un viejo fonógrafo deja escuchar la música que animaba las ceremonias organizadas antaño por el Partido Comunista chino. Rabanal, convertido en un tótem enteramente cubierto de rojo por las abundantes prendas de ropa que han ido cubriendo su cuerpo, deja caer las enseñas revolucionarias (la hoz y el martillo) y, levantándose de su silla hecha de viejas tablas unidas por clavos, inicia una danza ritual que concluye con su salida de escena. Sólo algunas decenas de personas compartieron con el *performer* la puesta en escena *in situ* de *la ruina y la pobreza*, pero los recursos técnicos con los que ahora contamos permitirán la existencia de un registro audio-visual que asegura que la recepción del acontecimiento artístico podrá ser mucho más amplia. Posiblemente las imágenes de la acción podrán ser vistas en Internet. Está claro que la relación del hombre con su entorno es mucho más que puramente visual, pero no es necesario detallar aquí cuán importante es esa relación visual.

Muchas *performances* realizadas en Chile durante estos treinta años merecen y esperan ser interpretadas y comentadas. Si por el momento sólo nos hemos referido, muy brevemente por lo demás, a este trabajo de Rabanal, es porque en cierto modo, él marca o profundiza, creemos, una tendencia fundamental señalada por el hecho de que, si bien se mantiene en la tradición de la *performance* chilena, abandona el ámbito de lo puramente narrativo, testimonial o autobiográfico, así como lo predominantemente “militante” y contestatario, para explorar, con mayor decisión que lo acostumbrado, ciertos aspectos más definidamente estéticos, los que tienen relación, por ejemplo, con la dimensión “multisensorial” y “pluriartística”, que aquí se manifiesta en la incorporación sintética a la escena de la música, la danza y el color, cuestiones éstas que desde hace un tiempo preocupan a los artistas contextuales de otras latitudes.

En enero de 2008, la revista francesa *Art Press*, en su versión temática *Art Press2*, publicó un número de 114 páginas enteramente dedicado a la *performance*. En su breve texto editorial, bajo el título de “*Performance contemporaine*”, Laurent Goumarre y Christophe Kihm, los editorialistas, afirman que “La performance podría muy bien ser hoy día un punto neurálgico de lo contemporáneo: si para algunos representa una simple caja de herramientas, conjunto de técnicas y procedimientos que permiten mantener una relación activa con la realidad contemporánea, para otros es el lugar ideológico de un cuestionamiento del pensamiento posmoderno, en una alternativa radical que no buscaría trabajar con la historia sino que, al contrario, propondría como acto fundador la absoluta negación de la historia y como objetivo su más allá (au-dela); y otros consideran que la *performance* se afirma como el lugar privilegiado de una relación con la historia, en la que se efectuaría un pasaje del pasado en el presente, confluencia en cuyo seno la evocación (rappel), la convocación y la re-activación de gestos permitiría una adhesión renovada a las potencialidades del modernismo”. Tenemos, entonces, mucho que pensar y discutir sobre esta singular y poderosa práctica artística, ahora que ya han pasado por lo menos treinta años desde el momento en que en Chile aparecieran sus primeras manifestaciones.



Imágenes de Autorretratos de Bernardo Oyarzún desde *Bajo Sospecha* (1998) hasta *Cosmética* (2008).

EL DES-ENCUENTRO DEL CUERPO EN LA REPRESENTACIÓN*

Sergio Rojas

B. Oyarzún: “Algunos piensan que soy pascuense”
Pancho Casas: “No, eso es arribismo”

Presentación de “Cosmética” en Galería AFA

La cuestión que orienta estas reflexiones se refiere a la relación entre el cuerpo y los *límites de la representación*. Dado que, en sentido estricto, el arte nunca podría abandonar el espacio de la representación (aunque desde los comienzos del siglo XX ha ensayado de manera sostenida su alteración), ¿cómo es posible “tocar” lo límites de la representación (exponerlos y reflexionarlos) y qué “poder” cabe atribuirle al cuerpo en esa operación?

Una de las discusiones más recurrentes en torno al arte de performance se refiere a los límites de estas prácticas respecto a los otros géneros de las artes, por ejemplo el teatro y la danza. De hecho, cuando en estas artes —también en el cine— ciertos elementos más bien característicos de la representación se ordenan en torno al *acontecimiento* mismo de la escena como tal (y ya no al interior de un devenir narrativo), ingresando instantáneamente en el tiempo del espectador, se comienza a hablar de performance. Es cierto que la incorporación explícita y estructural de medios de registro y transmisión pone en cuestión algo que se le ha reconocido tradicionalmente a la performance como uno de sus fundamentos: el “rechazo a la representación”. Pienso que este supuesto rechazo a la representación en la performance surge precisamente del protagonismo que se le reconoce al cuerpo. También las notas de transitoriedad y evanescencia tendrían que ver con la importancia del cuerpo. Incluso, dado el prestigio crítico que el acontecimiento y el cuerpo ganaron a lo largo del siglo XX, los artistas se aproximan a la performance como una manera de alcanzar rendimientos políticos en sus obras, como

* El presente escrito corresponde a las notas que sirvieron a mi intervención el jueves 25 de junio de 2009 en el Coloquio *Performance en Chile, 30 años*. He revisado el texto limitándome a aclarar las ideas expuestas, intentando no alterar el hecho de que fue escrito para ser escuchado.

trabajos que ensayan reflexionar visualmente los órdenes anónimos que traman las existencias de los individuos. Pues bien, no es especialmente esta relación la que me interesa desarrollar aquí, sino la relación misma entre performance y política, lo que implica, por cierto, poner en cuestión la *evidencia* de una tal relación. Me interesa conducir la reflexión sobre la performance hasta donde sus límites anuncian tornarse indiscernibles respecto a la *expresión política* sin más, y en donde el poder del cuerpo como presencia se debe precisamente al espacio de la representación.

Asistimos en la cotidianeidad de los espacios urbanos o en lo “excepcional” presentado por los medios de comunicación, a hechos en los que el cuerpo es sometido a situaciones, en las que se hace manifiesta la fragilidad material de la existencia humana, allí en donde emerge *el cuerpo del cuerpo*. El cuerpo como esa anónima gravedad partir de la cual se han construido los rituales del sentido, se diseñan las formas sociales de lo cotidiano y se proyectan las tareas de la razón.

En determinadas circunstancias la sola imagen del cuerpo puede llegar a provocar expectativas de un orden otro que el de la representación. En los Juegos Olímpicos de Beijing (2008), el pesista húngaro Janos Baranyai se dislocó el codo cuando intentaba levantar 148 kilos en la modalidad de “arrancada de halterofilia. En las imágenes resulta tan impresionante la lesión del atleta como la manera en que el cuerpo de Baranyai es ocultado a las cámaras y al público en general. La fatalidad de la materia acontece como una herida en la gloriosa representación del cuerpo olímpico. En otro contexto, Marsha Gall ha propuesto de manera extrema considerar como “performers” determinadas expresiones corporales que acontecen en el espacio público, las que van desde las movilizaciones de las Madres de Plaza de Mayo en Argentina hasta los kamikaze. ¿Podemos pensar un límite para este entusiasmo por los rendimientos emancipadores del cuerpo que miden su eficacia alterando a la imaginación? Recuerdo hace muchos años, en la Universidad Católica de Santiago, haber visto al poeta Raúl Zurita retroceder espantado ante la pregunta de una estudiante que sometía a su juicio la posibilidad de considerar el suicidio de Salvador Allende en La Moneda como un “acto poético”.

En cualquier caso, en la performance el cuerpo operaría como un signo que “señala” ante todo su propia dimensión significante: el cuerpo como el frágil soporte del sentido. Pero también, y ante todo, como la fragilidad misma del sentido, la inquietante estatura corpórea, orgánica, de la significabilidad. ¿No sería acaso éste uno de los rendimientos más importantes de destacar en la performance? Me refiero a la *fragilización de los idearios* que organizan el modo en que habitamos el mundo, para protegernos del caos que acecha a la institución de nuestros imaginarios. Creo que esa fragilidad, mucho más acá del arte, acontece cada vez que *asistimos a la relación interna entre las ideas y los cuerpos*.

A diferencia de una “acción de arte”, la performance genera un espacio/tiempo a partir del procedimiento corporal que ella lleva a cabo. En los 70’ la performance se caracteriza por extremar las posibilidades de lo que cabía denominar “arte”, lo cual significa conducirse precisamente hacia los límites de la representación. La pregunta que nos hacemos es la siguiente: si el arte abandona el ámbito de la representación, ¿sigue siendo arte? Y ¿qué es lo que señala o marca ese límite? ¿Cómo se “contiene” una operación del lado interno del arte?

La condición requerida para que algo haya devenido *signo* consiste en que ingrese de alguna manera en el ámbito de la representación. Esto implica reconocer en ello el desdoblamiento interno en virtud del cual podemos comprender que “esto significa eso otro”. En efecto, todo signo es siempre un *mediador* cuyo poder de significación opera por *sustitución*. Ahora bien, el cuerpo de la representación se ve alterado cuando la significación es algo que está *sucediendo*, porque entonces se constituye como un imperativo en la subjetividad del espectador, que por lo mismo durante un instante no sabe muy bien “de qué se trata eso”, porque el orden significante se hace contemporáneo del orden del significado. Aquí el espectador no es simplemente remitido desde el signo sensible a su referente, sino que es capturado por el *tiempo* de la remisión, el espectador deviene una instancia interna a la producción de significación, y esto es precisamente lo extrañante. En este caso, la potencia del signo consiste en su “fragilidad”, y dicha potencia (que no consiste propiamente en un contenido nuevo o diferente,

sino en generar materialmente un acto de *demorada* comprensión), que nace de la temporalidad del acontecimiento, pone en cuestión -sin suprimirla- la *distancia* entre la materialidad signifiante del signo y la idealidad de su significado.

Dada su constitutiva diferencia interna, el signo “protege” al sujeto respecto a la fuerza de la significación. Es decir, el ingreso de lo Real en la condición de signo hace posible la traducción que restituye una y otra vez el orden del mundo, pues los signos no remiten nunca a una realidad “en sí misma”, sino en cuanto que su objeto participe también de la condición de signo. Así, el lenguaje no ingresa efectivamente en el mundo sin que éste ingrese en el lenguaje (volveremos brevemente sobre este punto). Podría decirse que, en su función habitual, los signos protegen al sujeto del no-mundo. La pantalla de esa protección es la *representación*. Esta es la paradoja que ha acompañado al arte, a saber, que la representación en el arte da a comprender la realidad en la distancia que la estetiza. Luego, reflexiona el arte sus condiciones de producción desde la lucidez crítica, que quiere minar los límites de la representación desde los cuales el arte se piensa, se produce, circula y se vende. Entonces, extremando este movimiento que se orienta hacia el desborde de la pura reflexión formal, encontramos el arte de la performance, particularmente aquella que intenta conducirse hacia los límites, no sólo para “transgredirlos” (cosa que formalmente siempre se refiere a los límites del género de creación en cada caso), sino para realizar “otro modo” de la significación. En la dimensión de la performance que aquí nos interesa reflexionar, el cuerpo produce significación precisamente a partir del momento en que comienza a alterar los límites (los hábitos) de comprensión del sujeto. Se trata, pues, de una significación que se realiza al haber *minado* la mediación, suprimiendo así el germen de universalidad que tiene lugar en la significación (esa universalidad que permite comprender lo singular como siendo el “caso particular” de una norma o de un concepto, o incluso como una excepción a éstos).

La performance detiene al espectador ante el cuerpo, captura reflexivamente su atención y ahora las expectativas del sujeto no se proyectan hacia el pleno cumplimiento de una “simbolización”, esto es, no se espera al cabo una *sustitución* que reestablezca la señal hacia una realidad *previamente disponible* a

la comprensión (previamente significada), sino que las expectativas se remiten hacia “lo que sucederá”, inmediatamente. La performance provoca un modo huidizo de la presencia, pero presencia al fin. En un mundo normalizado, *habituado* y ensimismado, el sujeto no “encuentra” simplemente una salida mediante el cuerpo, sino que, en cierto sentido, el cuerpo es la salida. El cuerpo del cuerpo.

Es esencial al arte de performance la generación de sentido mediante el sometimiento del cuerpo a un procedimiento rigurosamente determinado (incluso allí en donde se trata de exponerlo a factores aleatorios). No intento elaborar exhaustivamente un “concepto” de performance, sino que lo que hago más bien es interrogar por el sentido del cuerpo considerando la *presencia* de éste como aquello que caracteriza al arte de performance, desde la fragilidad herida del *performer* hasta la incorporación de cada vez más sofisticados elementos tecnológicos de presentación y registro; esos que la conducen arriesgadamente desde el puro acontecimiento evanescente al show y el espectáculo.



Imágenes de *Bajo Sospecha*, Bernardo Oyarzún, Exposición de Autorretratos en Galería La Posada del Corregidor, Santiago, 1998.

Josette Féral señala la “confrontación con el público” como uno de los elementos más decisivos de la performance en la actualidad, especialmente ahora que otros atributos de la performance parecen ya haberse extendido a artes tales como el teatro la danza, la poesía, o incluso la música. Esto podría implicar para algunos la exigencia de reinscribir a la performance en el principio de la relación arte/vida, exigencia que, como se sabe, caracterizó a las primeras vanguardias del siglo XX. No estoy muy seguro de que la “exigencia” de una tal relación impida en la actualidad el ingreso de la performance en la “cultura show” a la que nos hemos habituado. Ahora bien, señala Féral: “la performance no tiene ningún referente exterior, más allá del proceso que ella misma engendra y graba. Es, antes que nada, operación, mecanismo, proceso puesto en avanzadilla por el sujeto para lograr su propia disolución en la alteridad de la materia, de la máquina, del sonido o de la imagen. Cuando la experiencia ha triunfado, las fronteras del sujeto se hacen permeables, porosas, permitiendo una experiencia de los límites”¹. ¿Realiza acaso de esta manera el principio moderno de la autonomía del arte? Creo que en el caso de la performance aquella exigencia sólo se entiende si se considera que ésta emancipa al cuerpo de su representación pero sin abandonarla: exhibe un cuerpo cuya emergencia consiste en poner en cuestión las formas instituidas de representación. Esto nos impone atribuir a la performance un carácter esencialmente político.

La performance supone la previa “desaparición” del cuerpo en la representación, cuando los códigos y hábitos de comprensión de la realidad operan un allanamiento sin reservas de lo “Real”. El cuerpo desaparece allí en donde la representación se ofrece como el transparente soporte de su disponibilidad. Entonces, el lugar de operación de la performance es *la representación*, siempre. Porque la “experiencia” de lo Real en el arte no puede tener lugar si no es al modo de una distorsión, una alteración o un desencuentro en la representación. En este sentido la performance trae siempre, aunque sea por un instante, la experiencia interna de un *desconcierto*, no debido a que en determinado instante se presente un contenido o idea diferente a lo que esperábamos, sino porque nos *detiene* en el proceso material de significación. Esta captura implica siempre un tipo de violencia.

¹ Josette Féral: “La performance y los ‘media’: la utilización de la imagen”, en *Estudios sobre performance* (varios autores), Centro Andaluz del Teatro, Junta de Andalucía, Barcelona, 1993, pp. 209-210.

La autonomía de la representación es posibilitada por la operación de la sustitución. Como ya señalábamos, no se da nunca una relación (de percepción o conocimiento) inmediata de “la realidad”, sino que el sujeto requiere un proceso de identificación de lo Real; requiere, pues, saber “qué es eso”: requiere un *representante*. El signo no corresponde ante todo a la supuesta función secundaria de comunicar a otro una “idea” acerca del mundo, como si anteriormente el sujeto hubiera sido “tocado” por lo Real mismo y se hubiese hecho inmediatamente a continuación una representación de éste, sino que el signo hace posible la constitución misma del sujeto. Es decir, la posibilidad de “comunicar” la experiencia de lo Real es la condición de dicha experiencia. Esa posibilidad *intersubjetiva* opera como el fundamento de la comunidad a la que pertenecerían tanto el emisor como el receptor de la “experiencia que se “comunica”. La intersubjetividad se constituye, pues, en tanto que *comunidad logocéntrica*; esto es, que en la idealidad de sus relaciones de sentido, existe separada de la caótica materialidad desde donde ha surgido ese orden de comunicación. La subjetividad nace a la vida autónoma con el olvido del caos de los cuerpos.

El caos desaparece en el *espectáculo* de las identidades y diferencias, y cuando el arte participa de la elaboración estética de lo “excepcional”, entonces colabora con la despolitización de las representaciones de la realidad; es decir, elabora el “olvido” de lo Real en el mercado de las imágenes. Por el contrario, cuando la emergencia del cuerpo en la representación transgrede o desborda la lógica de la sustitución, la comunidad logocéntrica resulta alterada. Porque el sujeto “espectador” ha sido tocado como sujeto precisamente en tanto que nacido en una comunidad que había “olvidado” el caos y con ello la violencia que anida en su propia historia. La performance en este caso “interrumpe” la comunicación cuando recupera la intensidad de las significaciones.

Hoy Chile parece vivir el clima social de un país despolitizado, fenómeno que sintomatiza la falta de una “cultura crítica”. Esta *despolitización* consiste en la dificultad para generar e instalar en el espacio público debates que involucren a diversos sectores de la ciudadanía, debate desde donde surjan distintas miradas y proyectos que se disputen el futuro del país. Me refiero a una crisis o agotamiento de la *esfera de la representación* en la sociedad, como

espacio lingüístico y estético de las diferencias y de la fuerza des-estabilizadora del conflicto ideológico. Agotamiento del coeficiente revolucionario del conflicto, lo cual da pie a ciertos espejismos. En efecto, ese espacio de la representación parece por ahora haberse cerrado sobre sí, y en este contexto una realidad supuestamente pre-discursiva emerge como “desnuda realidad” que se confronta con la oficialidad del poder. Proliferación de denuncias mediáticas desde la clase política y de un fervor “documentalista” con alto *rating* en la televisión. Sin embargo, muchas veces no se ha tratado sino de una estrategia que utiliza precisamente ese espacio despolitizado para *hacer aparecer* posiciones radicales o situaciones cínicamente excepcionales. El empobrecimiento del discurso y el debate en la denominada “clase política”, en sintonía con la farandulización de los medios de comunicación, son condiciones importantes de la desaparición del cuerpo. Consideremos, por ejemplo, que “en Chile, durante los últimos 10 años la población que cumple condena de cárcel se ha duplicado, alcanzando a 100 mil personas. La mitad está recluida en un sistema carcelario sobrepoblado, en promedio, alrededor del 30 por ciento -lo que causa problemas de seguridad, como riñas, motines y suicidios”. Historias del cuerpo en Chile.

Paradójicamente, asistimos también en este contexto a la ilusión de poder alcanzar lo Real más allá de la representación, en el supuesto de que de esa manera se descubren nuevas posibilidades para las prácticas de emancipación de la subjetividad. El año 2002 un grupo de jóvenes historiadores se proponen rescatar las verdaderas características y valores del Barrio Puerto de Valparaíso, contra su sistemática “edición” patrimonial. En el fondo se trataba de contraponer la imagen que resulta de las políticas desarrollistas de gobierno con las verdaderas características del sujeto de la *cultura popular*. Lo que encontraron fueron historias de miseria, sufrimiento, dolor, humillación e injusticia: “la difundida leyenda de la ‘bohemia porteña’ es un fantasma que oculta el alto grado de individualismo en una comunidad en que (...) lo social es casi un lujo”². En este sentido, una de las conclusiones de la investigación fue que “las iniciativas que van al rescate de la identidad de estos sitios no hacen mas que mitificar el fenómeno de la pobreza, convirtiéndola en una mera situación estructural a integrar, e ignorando el drama que significa carecer

de esperanza”³. En la misma investigación, el historiador Pablo Aravena afirma –contra las expectativas políticas depositadas en el concepto de “bajo pueblo” elaborado por el historiador Gabriel Salazar-, que “esta definición de “bajo pueblo” aquellos rasgos que lo hacen filosóficamente homologable a la categoría de *Clase*; a saber, su carácter “trascendental y preconstituido” y su concepción como “síntesis universal”, en fin, un “esencialismo del sujeto”⁴.

Debemos recuperar entonces –aunque así enunciado resulte paradójico en un primer momento- el espacio de la representación, como lugar de alteración y desencuentro en el imaginario dominante en cada caso. Pienso, por ejemplo, en el trabajo de foto-performance de Bernardo Oyarzún. Un proyecto que el artista desarrolla utilizando su propio cuerpo como recurso político, soporte de una lectura que administra implacablemente la complicidad del espectador para exhibir ciertos rasgos de la sociedad chilena, profundamente clasista y racista. La imagen “El delincuente”⁵ incrimina desde su mismo título al espectador en el mismo fenómeno que denuncia. Considero aquí el cuerpo como el lugar de la emergencia de un “orden” ilegible de lo Real. Como si el cuerpo fuese el lugar de una frágil sutura entre la idealidad y la materialidad de la existencia. Acaso no se trate de una dimensión de lo Real ajena a la representación, sino más bien de una alteridad respecto al discurso. Hablamos del cuerpo como soporte ilegible del poder, precisamente en donde el poder tiende a hacerse ilegible, porque constituye subjetividades. Bajo la dictadura militar, Chile fue habitado corporalmente, en una experiencia cotidiana de la finitud en la que un concepto como el de ciudadanía era inimaginable. Hoy la intensidad del cuerpo en espacio representacional de la performance en un país sin duelo podría resultar acaso de la experiencia reflexiva de esa sutura.

² Soledad González Díaz: “*El lujo de lo social. (A propósito de bares y prostíbulos del barrio puerto)*”, en *Miseria de lo cotidiano. (En torno al barrio puerto de Valparaíso)*, Pablo Aravena ed., Universidad de Valparaíso, Facultad de Humanidades, 2002, p. 52.

³ *Ibíd.*, p. 67.

⁴ Pablo Aravena: “*La memoria del ultraje. (De putas, colas y la experiencia de la represión)*”, *Ibíd.*, p. 113.

⁵ Este retrato forma parte de la exposición forma parte de la exposición “*Bajo Sospecha*” (1998), que el artista realizó en la Galería Posada del Corregidor. Esta obra nace como una reflexión visual a partir de una experiencia personal del artista.



*Cuerpo Correccional, registro del trabajo
performático Copiar el Edén, Carlos Leppe, 1980.*

EL CUERPO PERFORMÁTICO DE LOS AÑOS 80.

Eugenia Brito

La escena artística de los años 80 tuvo el desafío histórico de buscar los signos de contestación y de búsqueda de sentido para la crisis histórica que significó el golpe de estado de 1973, en Chile. Se trató no sólo de generar el testimonio o la alegoría de la crisis de la modernidad tardía tanto en nuestro país como en América Latina, sino también de nombrar la crisis y su profundo malestar. Lo que significó un quiebre sintáctico, el desalojo semántico de la utopía según la cual el arte y la literatura tenían incidencia en las sociedades latinoamericanas. Más aún, expresaban un deseo de reforma profunda en el imaginario y en la conciencia social; unida desde los años 60 y 70 a lo popular, buscando cómo poder encontrar no sólo el lector o el espectador, sino de unir al hombre de la calle a la experiencia de arte.

Lo que ocurrió, en los años 80, fue en otra dirección y el sacrificio de la utopía exigió crímenes violentos e inusitados, a la par, que hizo caer el concepto de desarrollo, que iba unido al de democracia y participación cultural de todos los sectores sociales. Lo reemplazó por la llamada modernización que consistió en la incorporación de lo tecnológico y por la economía de mercado, de carácter globalizante. Ello significó la derechización de la política y con ella, también de la estética. Los mundos artísticos que esta derecha puso en primer plano fueron decorativos, ornamentales y sobre todo tendieron a encerrar el arte sobre sus propios materiales, impidiendo su “contaminación” con la calle, con la coyuntura sociopolítica del momento o los momentos.

El gran tema de la constitución psíquica, social y política de una subjetividad local protagonista de su historia se postergaba una vez más, en un país fisurado por las crisis de poder, el fuerte impacto del neoliberalismo, la economía convulsa por los Chicago Boys, las maquinarias del horror y de violencia, la disolución del concepto republicano de “estado” para llegar a una entelequia manipulada por la CNI y la interrupción de un desarrollo comunitario para pasar al relato

alienante de la unión antojadiza de Chile como laboratorio tercermundista del neo-liberalismo, debido al afán y la codicia de la derecha chilena, que llegó a cambiar la constitución para poder facilitar la expansión del neoliberalismo, sistema que sirvió para enriquecer a los grupos de poder así como, efecto de la comunicación de masas y de las estrategias de propaganda, mantener cautivas a las capas medias, a la par que la droga y el narcotráfico sirvieron para sumir a los grupos populares en la inercia política, sin dinero para el consumo, perdiendo su discurso y su capacidad de generar una contestación política, lo que Gayatri Spivak denomina “insurgencias”.¹ La droga desgastó su potencial social y político y los convirtió en el chivo expiatorio del miedo a la “delincuencia”, con lo cual se las aisló, enfermó y controló, en un fascismo sin precedentes.

De esta manera, cerca de los 90 y durante toda esa década, la sociedad quebrantada chilena pasó a ser otra cosa: un espejo intachable del Mercado, para constituir de modo ejemplar una “verdad” sin las cicatrices y saltos del pasado para presentar su fachada límpida al escaparate comprador del Primer Mundo. Por otro lado, en este escenario convulso, se destacaron sólo unas pocas individualidades tanto en el campo del arte, como en la literatura, luchando solitarias por inscribir su nombre en el teatro comprador del Primer Mundo, a través de diferentes circuitos culturales, tales como galerías, universidades y aún más, por medio de viajes y contactos personales. El gran Mall y el Supermercado son la vitrina y el espacio en el que el Mercado muestra su descarada apertura al consumo y para ello pone en escena el espectáculo de la mercancía, en el sentido ya explicado por Guy Débord, en Francia en los años 70.²

Hay un pliegue posmoderno que, de manera irónica, rodea el arte de los años 90. La muerte de los macrorelatos sume en cierto desencanto tanto a la literatura como a las artes, lo que explica el halo paródico y desencantado de sus modos de irrupción a la par que el fragmentarismo y la aparente descentralización que, por momentos, inunda la sociedad chilena.

Retornando a los años 80, fue entonces cuándo el arte chileno buscó el cuerpo como teatro de una memoria plural y vertiginosa. Bajo diferentes soportes, el cuerpo como dispositivo vector de una producción de un simbólico otro, diferente del oficialismo, generó poses y máscaras, ocupando en algunos

¹ Spivak, Gayatri. In *Other Worlds*. London. Routledge. 1998.

² Débord. Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. Madrid. Revista de Observaciones Filosóficas. (trad. De José Luis Pardo). 1967.

casos, la foto con su ímpetu renovador para mirar la historia, con su seducción “realista”. Tal fue el caso de la poética de Raúl Zurita en su texto *Purgatorio*,³ que impuso su fuerza ruptural como portador de una identidad estética que rompe el binarismo del signo lingüístico para multiplicar las posibilidades del documento fotográfico: su carácter de documento y registro de la cara certificada para comparecer en la civilidad va acompañada del camuflaje. Un significado inesperado se introduce en la leyenda poética que surca el texto: la inversión de la foto masculina con un texto que acompaña un nombre de mujer:

“Me llamo Raquel / estoy en el oficio / desde hace varios años. Me encuentro en la mitad de mi vida. Perdí el camino”.⁴

Qué significa ese nombre allí escrito en ese preciso lugar; qué sentidos mueve ese femenino desplazado allí?. Apelando a la dualidad de la figura de la santa o la prostituta, la mujer en Zurita no es otra que la de la loca periferia chilena, metaforizada en un registro dual: la puta que se va al arte, es decir al mercado en que los significantes deben elegir una cosmética para aparecer, una superficie que los haga atractivos por duales, híbridos, mestizos. Significante también de la revolución de una imagen no solamente domesticada por el sistema sino capaz de alterar sus expectativas estéticas con un signo poético emanado del archivo europeo, por ello, el cuerpo clasificado de la foto, foto del Carnet de Identidad, cuya aparición emerge rodeada de un relato subterráneo: la historia erótica y mística, justo en el momento en que éstas se tocan sobre el cuerpo y la sangre, en el instante en que las apariencias se suman en la irrealidad de una cita culta; la de la historia occidental, pasando por toda la Biblia, (El Cantar de los Cantares; la Edad Media con el impulso de la trova y el ocultamiento del motif religioso bajo el, rostro de la Dama profana; la Madona renacentista que saca sus pechos ante el mundo por primera vez cuando el pintor siente que su tiempo acaba), culminando en el Renacimiento hasta llegar a la Modernidad con Elliot en la Tierra Baldía, en que mujer y profeta se juntan con el soldado derrotado que vuelve a casa, en la II Guerra. Así se nubla la vista del pintor y del poeta, cuando Raúl Zurita los convierte en su material diciendo: “Perdí el camino”.⁵

³ Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Stgo. Eds. Universidad Diego Portales. 2008.

⁴ Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Stgo. Ed. Universidad Diego Portales. 2008. P.7.

⁵ Zurita, Raúl. Op.cit.p.7.

Se pierde el camino cuando éste llega al III Mundo y no hay objetos sagrados ni eróticos que no sean los ya contaminados por el discurso autoritario, y por todo el séquito ideológico que acompañó ese movimiento hasta llegar a vislumbrar el país como mercancía: su exiguo valor lo muestra el saqueo histórico y político que cambió el curso del país como lo verificaron los artistas de los años 80.

Con ellos acaba el esfuerzo de la modernidad por abrir un lenguaje propio para América Latina; es ése con todos sus haberes el que se pierde con ese golpe.

Y con él cae también uno de los sentidos más caros del arte latinoamericano: regenerar el archivo, los mitos y los nombres de este lugar a medio inscribir, con clases desinstaladas y etnias difuminadas que no lograron acceder en todo el s. XX a la cultura letrada y ahora, permanecen en la sombra, en medio de esta globalización como fetiches o fantasmas de un pasado que se niega a permitirles el ingreso cultural al presente.

Dentro de los 80 siempre será importante recordar las grandes performances de Carlos Leppe, que supo como pocos aunar una red de conceptos para unir lo biográfico con lo estético y lo político en una escritura corporal y teatral sin precedentes, en la que al lado de la cita artística, se manifestaba la erótica gay a la par que la crítica social y cultural instalando su arte dentro de una densidad de sentidos irrepetibles en el período y discontinuado por único. Leppe articuló el cuerpo homosexual como la forma del inconsciente latinoamericano, cuando unió Madre y Mercado, al instalarlos a través del televisor; el cuerpo de Leppe se convierte en un teatro que señala lo recortado y lo perdido, cuando trabaja con la memoria evocando los detenidos-desaparecidos. Como nadie, Leppe articuló la modernidad (en su cita a Duchamp) con la cabeza tonsurada en la forma de la estrella como signo de un nuevo arte nacido desde la guerra, dibujando el avance tecnológico como el lugar de un surgimiento acompañado por el saldo de un gran sacrificio. Dio cuerpo a través de su performance a los significantes perdidos y los cruzó alegórica y paródicamente con los logros de una modernidad tardía y enajenada..

Es en ese momento, en que se dibuja el “entre” de dos cadenas de significantes: los del Imperio, en su fase más siniestra, y el Chile, que posibilitó ese ingreso.⁶

Es entonces cuando surge, desde otro ángulo, la América Latina vista por Diamela Eltit, no sólo en *El Beso*, que aparece citado en *Márgenes e Instituciones*

⁶Richard, Nelly: *Márgenes e Instituciones*. Stgo. Ed. Metales Pesados. 2007. Pp.77-87



Registro de la performance *Refundación de la Universidad de Chile*, Las yeguas del apocalipsis, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1989.

de Nelly Richard, sino también a través de su primera novela, *Lumpérica*,⁷ que cruza fronteras entre los géneros y especies del arte.⁸

Mujer es entonces el nombre de la psicosis chilena, como la representó Zurita, como la hace ver Maquieira, *La Tirana*⁹ y finalmente, su entrada triunfal, como cuerpo nacional en los eriazos de Lotty Rosenfeld y en las zonas marginales, los lupanares de Eltit que deja el patio trasero de la mujeres y los homosexuales para habitar la plaza que como espacio del centro se hurta, se retrotrae de la política capitalizadora del neón fascista. (Díaz).

También cabe señalar la exposición de Juan Dávila, en 1979: El Cuerpo en la Pintura; así como el museo de la casa-cuerpo de Juan Luis Martínez, en *La Nueva Novela*, que articula la casa destruida, hecha ruina de Diego Maquieira y el cuerpo agonizante del sujeto poético de Carmen Berenguer en *Bobby Sands desfallece en el muro*.¹⁰

Son los materiales estéticos de las vanguardias expirantes las que se resemantizan aquí y los autores productivizan los materiales de sus prácticas para generar obras densas y plurales como es el caso de Diamela Eltit, quien no sólo hizo suyas las estéticas de Artaud, Bataille, Kafka y Beckett, para producir *Lumpérica* su primera novela, sino también la visualidad de los años 80, particularmente los aportes de la así llamada Escena de Avanzada..

En el caso de Leppe: Marcel Duchamp, y la escritura de Gertrude Stein, en las conocidas performances de “Las Cantatrices” e “Historias de Cuerpos” se dan cita en la memoria del cuerpo como significante que recuerda y actúa, operando bajo la retórica del simulacro, como señala Nelly Richard en *Márgenes e Instituciones*, con él, sino que realizando la desconstrucción irónica y violenta del salvajismo militar en “Reconstitución de Escena”.

Raúl Zurita propone desde el Infierno de Dante y el cuerpo sicótico del Chile dantesco, la lectura en reversa de una historia local en que la figura metafórica de la mancha de la vaca recorta la pulsión materna desmaterializada y anómala del ojo desviado por la psicosis colectiva.¹¹

⁷ Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Stgo., Eds. Del Ornitorrinco. 1983.

⁸ Richard, Nelly. “Las Retóricas del Cuerpo” en *Márgenes e Instituciones*. Stgo. Ed. Metales Pesados .pp. 77-87,

⁹ Maquieira, Diego. *La Tirana*. Stgo. Ed. Universitaria. 1983.

¹⁰ Berenguer, Carmen. *Bobby Sands desfallece en el muro*. En *La Gran hablada*. Stgo. Cuarto Propio 2002 pp.13-37.

¹¹ Zurita, Raúl. op.cit, pp.47-54.

La mujer que emerge en los 80 desde la poesía de Zurita y Muñoz, provoca el efecto de emergencia de las alteridades: es otra que viene a decir revolución, cambio, es la urgencia de una nueva proposición enunciante.

En el caso de la novela de Diamela Eltit, esta nueva mujer cruza la performance desde la visualidad y acercándose a los trabajos de Derrida sobre la escritura y la diferencia se encarga de aparecer en la letra sin renunciar a la escena de su contexto histórico: la plaza, los pálidos, el foco, la carne horadada.¹²

Es desde el arte de los 80 que el cuerpo deviene la última frontera de la ciudad, delimitada como jaula, en estado de toma y de continua vigilancia; es entonces cuando la ciudad es cita performática apenas subrayada en las producciones. El espacio cotidiano se hace significativo de un muro horadado por la intervención militar, mientras que el cuerpo se formula como barricada o zona de contención, contra el que se protesta..

Nunca más existirá un cuerpo tan vigilante al cierre de una historia: en realidad al término de la democracia y la aparición de un estado vigilado. Nunca más la articulación de un país cabrá dentro del imaginario artístico desde una semiotización que permite al significante un estatuto de libertad virtual, mientras la historia política del país cambia drásticamente de giro.

El cuerpo político desde el que se formulan estos enunciados es un cuerpo denso y tenso de significantes.

En el caso de *Lumpérica* de Eltit, el foco narrativo se desplaza a la desgarrada protagonista que aparece dispuesta a la toma de su cuerpo por enunciados que la acosan aún desde las zonas menos articuladas del discurso, es decir, la etapa pre-verbal y preedípica de éste..

Es ahí donde se cruzan teoría y géneros artísticos en un nuevo tramo ensoñado y que requiere solamente de la imaginación: es una inscripción de un imaginario que toma sus bases desde Artaud, Bataille, Sade, Baudelaire, y también de las relaciones abiertas por Foucault entre poder / institución; poder / cuerpo; poder / saber.

En esa apertura que he designado en Literatura como: nuevo paradigma literario;¹³ R. Olea habla de las literaturas móviles; yo designaría apertura y

¹² Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Op.cit. cuerpo-país: relación mantenida a lo largo del texto y en cada una de sus páginas.

¹³ Brito, Eugenia. Campos Minados. Stgo. Cuarto Propio. 1990

Olea, Raquel. En Juan Carlos Lértora: Diamela Eltit: Una poética de literatura menor. Stgo. Cuarto Propio. 1993.

movimiento artístico que tuvo lugar en ese tramo, para hacer converger sobre la mujer el signo de todo un proceso histórico..

Me interesaría en ese contexto hablar de la estética que Richard ha denominado como sacrificial en el caso de Zurita y Eltit, pienso que en el Manifiesto del Arte de la Intención o la postura que esta artista asume es el trabajo directo con los otros, los desarrapados de la historia. Así lo señala ella:

“Desde los prostíbulos más viles, sórdidos y desamparados de Chile, yo nombro a mi arte como arte de la intención. Yo pido para ellos la permanente iluminación: el desvarío. Digo que no serán excedentes, que no serán más lacras; digo que relucientes serán conventos más espirituales aún. Porque son más puros que las oficinas públicas, más inocentes que los programas de gobierno más límpidos. Porque sus casas son hoy la plusvalía del sistema: su suma dignidad. Y ellos definitivamente marginados, entregan sus cuerpos precarios consumidos a cambio de algún dinero para alimentarse. Y sus hijos crecen en esos lupanares. Pero es nuestra intención que esas calles se abran algún día y que sus hijos copen los colegios y las universidades: que tengan el don del sueño nocturno. Insisto que ellos ya pagaron por todo lo que hicieron travestistas, prostitutas mis iguales.”

Imagen y palabra se funden en esta producción, acto y lenguaje obedecen al mismo significante: hacer ingresar el margen, los márgenes al lenguaje. Sentidos que rechazan la linealidad del lenguaje y que requieren de una convocatoria a la cual la “intención”, apela.¹⁴

¿Qué sería pues el arte de la intención?

Lo he denominado tomando a Derrida, “veladura”, en el sentido de que tras el velo de la mediatización: cuerpo / página/ calle / acto / palabra apunta un significante: el cuerpo político de los consignado “otros” del sistema, la pobreza, el mundo del subordinado, que efectivamente pagó y sigue pagando con su cuerpo y con su historia la ocupación y la colonización desde la fundación de América Latina.

Lo he denominado veladura por otros motivos también: porque no oculta su carácter de shifter: se enuncia como cuerpo, no de la manera apropiadora de

¹⁴ III. Richard, Nelly. Márgenes e Instituciones. Eds. Metales Pesados pp.77-87. “Las Retóricas del Cuerpo” y en Gaspar Galaz y Milan Ivelic. Chile Arte Actual, en los capítulos dedicados a los 80 en Chile. IV. Derrida, Jacques. “La Palabra Soplada, en La Escritura y la Diferencia. Barcelona. Anthropos. 1989.

Neruda, quien en “Alturas de Macchu Picchu”, toma el nombre de los “otros” para nacer él como sujeto poético; ni como en Zurita que ocupa a “la otra” para tomar una forma maquillada, travestida y rebelde, pero que se prepara para ocupar el cuerpo poético del texto como cuerpo elegido. Aquí se trata de señalar los modos que una determinada política: la chilena, ha tomado para silenciar y suprimir a los marginados de siempre. Se trata de un modo de apuntar a los carentes y obliterados de toda escena para la llamada operación del “bautizo”. Este bautizo significaría su unión virtual con *L Iluminada*, la protagonista del libro. Su unión como cuerpo colectivo articulado se produce a través de la mancha de la luz eléctrica, de los cables de luz como arterias que articulan el cuerpo material de la ciudad tomada.

El arte de la intención es el surgimiento de una poética, quizá de las más consistentes en Chile para trazar dentro del mapa simbólico de la comunidad el lugar del otro y para intentar desde la escena visual, desde la palabra, es decir, desde la literatura y las artes visuales un trabajo con el imaginario artístico, en el que por breves instantes, se proponga una escena erótica como la máxima sacralidad de lo real clausurando el aparato represivo que la consignara como territorio de ocupación.

Finalmente, este arte supone la alusión a una nueva sintaxis que ocupará no sólo sus dispositivos de lectura, sino también convoca el verbo y sus espacios previos, intentando generar un dispositivo de escritura que instala una zona mental que produce un nuevo punto de lectura y una meditación estética, lo que parte por el silenciamiento y rearticulación de estéticas más conservadoras y miméticas con el medio social declarándolas como su pasado. Para dejar al significante instalarse en las zonas más distintas del pensar: el cuerpo, la respiración, el murmullo, los gemidos, el jadeo confrontados con núcleos más abstractos del pensar: la política, la teoría, la filosofía, la teoría de la cultura.

He llamado en otra ocasión a esta sintaxis: “el sistema del refrote”, que no es otra cosa que el contacto de voces, hablas, letras, sentidos, sudoraciones, cuerpos en la gran escena de la lengua, entendida ésta como la máquina que nos permite ser “humanos”, orientarnos al mundo con voluntad de significar.

Texto e imagen dieron la forma, el signo del horror de ese presente; texto e imagen trabajaron juntos de manera precisa aún desde la desgarradura del país y de todo el sistema político. Texto e imagen dieron a conocer la historia del

Chile de esa época. Por ello, decimos que fue un arte mixto, transgénico y particularmente performático.

¿En qué sentido el 80 fue performático?. En que se pone el cuerpo de manera impensada en un contacto intenso con la ciudad, de esa manera la forma de plantearlo en una pose infinita deviene en un dispositivo estético que otorga una matriz política al contexto que de esta forma, convierte al cuerpo en sistema de enunciación.



Registro de la acción de arte NO +, Colectivo de Acciones de Arte CADA, Río Mapocho, Santiago, 1983. Fotografía: Jorge Brantmayer.

Sincronizando el arte con la manifestación política; con las velaciones, con los desplazamientos de masa, de muchedumbres desesperadas, agitando el cuerpo porque pensaban que perdían mucho, sin saber que de esa, en esos pequeños movimientos, componían la convulsa performance de la época: habría que agregar esa memoria actuada de manera performática al recuerdo “oficial” de las performances de Leppe, y a las instalaciones de Lotty Rosenfeld, de Gonzalo Díaz; a las acciones de arte del CADA y en general a toda la estética ochentera.

En los años 90, con la Posdictadura, la relación arte y política toma otra dimensión: la recomposición del cuerpo con las heridas no restauradas de la pasada década ante un formato que se cierra ante el pasado, silenciándolo y pretendiendo una alegría ante el Neo Liberalismo y ante la sociedad que comienza a pactar un orden “otro”, que intenta plantearse distinto a la dictadura y que, desde las políticas culturales oficiales intenta prescindir del simbólico desgarrado y opaco de las pasadas décadas para intentar la fiesta de los significados transparentes y comunicables, propia de la Transición a la Democracia..

El Nuevo Orden quiere cerrar la puerta al pasado, pero éste lo golpea en la figura del duelo, El Nuevo Orden se vale del ideologema moralizante de la familia y la religión; pero lo hace frente al cadáver de la historia de los años 73 al 89; entonces ante esta esquizofrenia de rictus duales y peregrinos, el país estalla en una depresión y una disociación pocas veces vista. Surge una juventud exigente y molesta, desconforme con el sistema político y con la instalación del Mercado y sus excesos. Así, la performance que irrumpió en el rito callejero de los 80, se cierra.

Queda entonces por preguntarnos cuál es el sentido de la performance hoy y cómo definirla. Escritura del cuerpo que se formula como página o texto que produce su ritual escribiendo en sus actos la tensión insistente entre la historia pública y el desgarrado privado. El cuerpo como metáfora de la calle; como Significante de la memoria activada y puesta en un presente en que los espacios se articulan para vibrar en una respiración que logra, cuando es eficaz, contrarrestar la amenaza tanto de la dictadura como la no menos opresiva consigna de olvido y desvío en la posdictadura.

- Crees en las casualidades?
- Si



TEATRALIDAD Y NUEVOS MEDIOS.

Marco Espinoza

1. Teatralidad, transmedialidad y performance.

Durante el desarrollo de la investigación sobre teatro y nuevos medios, que he realizado en conjunto con el artista visual y teatrista Raúl Miranda, en el libro “Mutaciones Escénicas”¹, se ha expuesto que los recursos mediales en la escena nacional no sólo poseen larga data, sino que además se manifiestan en la puesta en escena, a partir de sus diversos elementos constitutivos. Desde la dramaturgia, Antonio Acevedo Hernández, a través del lenguaje acotacional de su texto dramático “Chañarcillo” del año 1936 propone el uso de proyecciones para la realización de algunas escenas. Desde la dirección, en el año 1945, Lucho Córdoba estrenaba la obra “Cine, Teatro y Radio”, en donde el actor dialogaba con su propia imagen proyectada en escena. También en la década de los cuarenta, pero desde la interpretación, la figura mítica del primer actor Doroteo Martí, vinculaba su trabajo en radioteatro al servicio de su actividad como intérprete escénico. En los últimos diez años, los creadores teatrales chilenos, han tendido a la inclusión de nuevos medios, fundamentalmente audiovisuales, en sus puestas en escena. Durante ese período, más de ochenta montajes se relacionan directamente con el uso de recursos mediales. Este fenómeno creciente, pone de manifiesto el proceso por el cual circulan los nuevos medios en la actualidad escénica y por otra parte las estrategias que éstos ocupan.

Respecto del primer punto, y a partir de la teoría de los medios, Roger Fidler propone el concepto de Mediamorfosis², el que se manifiesta a través de la transformación de un medio de comunicación de una forma a otra, generalmente como resultado de la combinación de cambios culturales y la llegada de nuevas tecnologías. En términos escénicos, la estandarización y el acceso prácticamente masivo a la tecnología digital y su uso en escena,

¹No buscar el significado, sino buscar el uso.

²Fidler, Roger. *Mediamorfosis. Comprender los nuevos medios*. España: Granica Ediciones, 1998.

ya sea a través de la convergencia, coevolución o complejidad, es un claro síntoma de dicha mediamorfosis. Por otra parte, es importante señalar que la utilización de aquella tecnología exige un proceso de interactividad entre el cuerpo del intérprete y el mencionado recurso, exponiendo el grado de impacto y modificación del cuerpo escénico.

Respecto del segundo punto que guarda relación con las estrategias relacionales, es evidente que los elementos que tradicionalmente constituyen una puesta en escena al operar de manera simultánea con los nuevos medios, generan entre sí una constante fricción, lo que ha provocado un importante grado de permeabilidad entre ellos, desdibujando sus límites y vinculándose más bien al concepto de transmedialidad escénica, ya propuesta por Alfonso de Toro a través de sus estudios teóricos sobre el teatro³, en donde se asume el prefijo trans como *a través de*, y que por una parte manifiesta el vínculo significativo que existe entre los diferentes medios, pero al mismo tiempo expone el viaje constante, la traslación, la mutación, la movilidad, la tensión y la vibración, que existe entre ellos, a través de la transgresión de los límites, debido a la vinculación real y efectiva entre elementos de diversas naturalezas en el mismo espacio y tiempo, brindándole al objeto estético la propiedad de ser leído a través de diversos pliegues, capas y repliegues sobre sí mismo. La transmedialidad escénica, debido a su naturaleza permeable, reconoce en la hibridez su estética y su poética y por sobretodo, en la vinculación con La Otredad, sus reales posibilidades de despliegue hasta su máxima expresión transcultural y transdisciplinar. Según De Toro, uno de los objetivos de la transmedialidad, es reflexionar en torno a sí misma, y con ello problematizar la escena, buscar sus límites, y reconocerse en todas sus posibilidades, pudiendo incluir formas de representación que tradicionalmente han quedado fuera del ámbito escénico, que en general podrían ser representadas a través de los ritos o ceremonias de paso de carácter liminal. Esta nueva teatralidad que exige la transmedialidad, entiende la escena también en su posibilidad ritual, aparte y al mismo tiempo unida, a todos los juegos simultáneos de formas diversas de representación. Entonces la pregunta que cabe hacerse es: si los recursos mediales se han manifestado hace bastante tiempo en la teatralidad y se han instalado en ella hasta formar un híbrido orgánico, ¿cómo podría la

³ De Toro, Alfonso. *Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro, en el contexto de una teoría Posmoderna y Poscolonial de Hibridez e Intermedialidad*. Alemania: Universidad de Leipzig, 2002.

performance distanciarse o liberarse del “teatro” a través del uso de recursos mediales si ya son parte de él? Entiendo la teatralidad como un acto de participación activa entre el público y el intérprete en una misma situación espacio temporal, y por tanto, la performance no se aleja de ello, ya que los recursos mediales operan sólo como un elemento más del híbrido en su aspecto rizomático.

2. *Mecanismos relacionales.*

Los mecanismos relacionales entre los recursos mediales y el acontecimiento performativo son asumidos por los autores escénicos de diversas formas. Por una parte, se encuentran los creadores que ocupan la tecnología de punta como un lenguaje fundamental, sin olvidar los cuerpos de los intérpretes. En



Registro de la obra *Home (Espejo)*, Marco Espinoza, 2007. Fotografía: Anastasia Xydi.

el otro extremo, están los que se oponen al uso de la tecnología, al suponer que este un recurso que aleja al público de la emoción o porque pareciera usarse ante la escasez de soluciones creativas y específicamente escénicas. Y en tercer lugar, se encuentran aquellos que utilizan la tecnología moderna, pero no de punta. Me limitaré a abordar el primer segmento de creadores, puesto que es el que ofrece perspectivas más concretas en torno a los mecanismos relacionales entre acontecimiento performativo y medialidades. Debido al uso discursivo de los recursos transmediales utilizados, es posible dividir a los creados entre aquellos que pretenden restaurar el concepto de la representación y aquellos que lo deslimitan y desbordan. Obviamente la performance y el teatro performativo se situarían en este último grupo. Éstos entienden que el acto performativo es un fenómeno que debe exponer la hibridez y mostrar el carácter rizomático de la obra al público, cuestionando los conceptos de ilusión, teatralidad, realidad y ficción, comprendiendo al espectador como un coautor del espectáculo, puesto que éste completa la pieza en su imaginario.

Desde otro punto de vista, las propuestas tecnológicas en la escena nacional, particularmente las audiovisuales, se pueden relacionar de variadas formas con el hecho performativo, sin embargo, siempre operarán dentro de los márgenes que instala la postproducción, que como bien se sabe, es un término técnico que se utiliza en el mundo de la radio, cine, video y televisión y consiste en realizar procesos sobre material previamente grabado, tales como la mezcla, el subtítulo, la voz en off, los efectos especiales, etc. Muchas obras de arte actuales, a pesar de ser muy diferentes entre sí, tienen en común el hecho de recurrir a otras obras o formas anteriormente producidas. La pregunta que este tipo de artista se realiza es “¿Qué puedo hacer con...?” y no la ya tradicional pregunta “¿Qué es lo nuevo que puedo hacer?” Tal cual como lo plantea Ludwig Wittgenstein en la célebre frase “Don’t look for the meaning, look for the use” (No buscar el significado, sino buscar el uso).⁴ Según Nicolás Bourriaud⁵, Duchamp plantea al artista como un postproductor, a través del Ready Made, por el cual traslada a un objeto de uso cotidiano a la esfera del arte, entendiendo que el consumo también es una forma de producción artística. Por su parte, la publicación del libro *La*

⁴Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Gredos, 2009.

⁵Bourriaud, Nicolás. *Postproducción*. Argentina: Adriana Hidalgo editora, 2004, págs. 21-22.

*sociedad del espectáculo*⁶ de Guy Debord, expuso el concepto de “desvío”⁷ artístico, el que se entiende como el acto de reutilizar elementos disponibles en la cultura, lo que influirá fuertemente en el imaginario ideológico del situacionismo. Desde otro punto de vista, Lyotard proponía en su texto *La condición posmoderna*⁸, la posibilidad de mezclar, en un mismo plano, todos los motivos, desde los realistas tales como el neo o el hiperrealismo y también los motivos abstractos y conceptuales, puesto que todo el material que existe en la cultura es bueno para consumir. Es con estas premisas que Nicolás Bourriaud plantea una tipología de la postproducción⁹ en relación a las artes visuales, en cinco aspectos, tres de los cuales podrían ser una manera de comprender las posibles relaciones entre el acto performativo y los nuevos medios, fundamentalmente audiovisuales.

En primer lugar, él plantea reprogramar obras existentes¹⁰, lo que considera la posibilidad de tomar otras creaciones artísticas ya realizadas y disponerlas en un espacio y/o tiempo diferente al original, resignificándolas. En términos escénicos, aquello sucede desde la plástica y visualidad de la obra, incluídos los medialidades, hasta la elección, creación o pretexto del texto dramático, pasando por todos los antecedentes y referentes en el proceso de creación del espectáculo.

En segundo lugar, Bourriaud propone hacer uso de las imágenes¹¹. Este recurso guarda directa relación con el uso de las imágenes cinematográficas en las artes contemporáneas, sin embargo, la traslación escénica de este punto, amplía su espectro hacia otro tipo de imágenes más allá que las provenientes del cine en sus aspectos mediales. Cualquier imagen gráfica es susceptible de ser apropiada para la visualidad de la puesta en escena o el acontecimiento, tanto como escenografía, espacio instalativo o performativo. Es pertinente señalar aquí que los cuerpos en el espacio siempre tienden a evocar imágenes y crear a partir de ellas, desde la imitación hasta el fotograma, pasando por el jereoglífico y el arquetipo.

Finalmente, Bourriaud plantea que una estrategia relacional es invertir la moda, los medios masivos¹², ya que la actividad artística se puede desarrollar

⁶Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

⁷Habitualmente se traduce *détournement* como desvío en su sentido más general, pero no hay que olvidar sus otras acepciones como malversación, desfalco, secuestro, corrupción o rapto.

⁸Lyotard, Jean Francois. *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 2008.

⁹Bourriaud, Op. cit., pág.9.

¹⁰Ibíd., pág 9.

¹¹Ibíd., pág 11.

¹²Ibíd., pág 12.

con elementos y recursos provenientes de espacios que tradicionalmente han sido rechazados por los propios creadores. Es así, como el acontecimiento performativo, entendido como obra de arte, puede estar inspirado, reconocer como referencia e incluso representarse a través de los aspectos menos “espirituales” del arte, por medio de aquellas disciplinas y medios que son masivos y generalmente no son considerados artísticos, por poseer un carácter formal, popular y en algunas ocasiones sensacionalistas, tales como la moda, la prensa, la televisión, etc.

Aparte de estos aspectos, existen otros recursos que se pueden detectar como soporte de la relación entre el acontecimiento y las medialidades, tales como el uso de material grabado, el reciclaje, el uso de objetos que ya están circulando en el mercado cultural, la reorganización de la producción del pasado, el reprocesamiento, el recorte, a través de sus posibilidades como



el trasplante, el injerto y la descontextualización, el desvío y el zapping, entre otros. Sin embargo, dada la especificidad de este seminario y debido a la manifestación constante de estos elementos en la escena nacional contemporánea, creo que se hace necesario ahondar sobre otros cuatro recursos: el scratch, el sampler, mejorar el original y la deriva.

El scratch es una técnica ampliamente conocida en la pintura o la ilustración, que hoy se ha ampliado al mundo de la música a través de la presencia del DJ y corresponde a un anglicismo que significa rayar o arañar según el contexto. En relación al acto performativo el scratching puede ser utilizado no sólo por medio del uso de los medios sonoros, sino también desde el imaginario visual de la obra, hasta el trabajo del actor o performer con el texto y las acciones físicas.

Por otro lado, el sampler corresponde a un recurso que consiste en tomar moléculas significantes de un objeto artístico, medial o no y recontextualizarlas, en otro orden, superpuestas o situadas de manera tal, que permitan cambiarles su significado. En cualquier caso, la nueva teatralidad será un nuevo conjunto de moléculas significantes posible de volver a samplear.

Mejorar el original, es un recurso que evidencia que una obra posee múltiples nombres de autor o que tiende a la abolición del concepto y que está relacionado directamente con el sampler. Si bien es cierto que el autor material del referente posee un nombre, no es menos cierto que a nadie le importa saber realmente quién es, puesto que ante las múltiples mezclas, intervenciones y deformaciones de la obra original, se obtiene una nueva obra de carácter autónoma y autotélica. Este fenómeno podría ser catalogado como creación colectiva, tal como lo plantea Simon Reynolds en el prólogo del libro “Loops: una historia de la música electrónica”. Reynolds señala que “En su mayoría, las ideas emergen de anónimos procesos de creatividad colectiva.”¹³ El fenómeno de la creación colectiva es bastante recurrente no sólo en la música electrónica, sino también en amplios espectros de la cibercultura. Un ejemplo de ello es el Net Art, que permite intervenir,

¹³ Reynolds, Simon. *Prólogo*. En *Loops. Una historia de la música electrónica*. Blánquez, Javier y Morera, Omar, coordinadores. Barcelona: Mondadori, 2002, pág.26.

mejorar y reestructurar una obra de arte expuesta en la red, evidenciando un proceso colectivo, que niega la autoría, en el cual no existen artistas mejores que otros, sino que juntos conforman un todo autoral anónimo. A diferencia de los conceptos de creación colectiva del teatro tradicional, esta nueva creación colectiva del acto performativo, se encuentra ligada a la globalización y el uso de los nuevos medios, por lo tanto, el colectivo es todo el material disponible al alcance de los creadores y no queda reducido a sólo los miembros de una compañía particular en un momento histórico y espacio geográfico determinado, como se tiende a comprender hasta ahora la creación colectiva.

Quizás sea la deriva el recurso que entregue mayores posibilidades relacionales entre medialidad y acontecimiento performativo. La deriva es un concepto y práctica propuesta el situacionismo, que se opone a todas las



nociones clásicas de viaje o de paseo. Consiste en que una persona o un grupo de ellas, se abandonan a la deriva en un viaje en un tiempo determinado, reconociendo de cualquier lugar sus características psicogeográficas tales como el clima, las adversidades geográficas y las culturas locales. La deriva se manifiesta en el núcleo compuesto por dejarse llevar y su contradicción en la imposibilidad del dominio de las variables psicogeográficas. El azar es fundamental en esta actividad. A menor observación y conocimiento previo de la psicogeografía del lugar, mayor es la presencia del azar. En términos performativos, la deriva no sólo debería operar como posibilidad de concreción espacial de cualquier montaje, sino también como concepto último de la presentación en la performance y sus recursos mediales, dejando en el azar la posibilidad de encuentro entre acto y medio.

3. “Home”: *esculturas vivientes transmediales*.

El análisis de la obra “Home”¹⁴ merece desarrollarse más en extenso, sin embargo, en este acercamiento sólo se pretenderá enmarcar su estudio a la luz de los conceptos vertidos en los párrafos anteriores.

“HOME” es un espectáculo escénico híbrido que mezcla el teatro performativo con la proyección de un cortometraje también llamado “HOME”, este último realizado a la manera de una road movie. Este espectáculo, indaga sobre la idea de hogar y pretende instalar preguntas e intentos de respuestas desde el lugar íntimo y personal de las creadoras, en torno a dicho concepto, proyectadas en un público que participa activamente de todo el proceso, a través de un diálogo directo o de acciones físicas concretas. Si bien es cierto, el espectáculo posee ciertos hitos dentro de su desarrollo, no es menos cierto que es imposible reducirlo a una síntesis argumental, ya que la propuesta es más bien cercana a la definición de teatro postdramático de Hans Thies Lehmann, que tiende a cuestionar las tradicionales formas de representación.

¹⁴ laura&marta. “HOME”, la performance: Paula Aros y Trinidad Piriz. Texto surgido a partir de improvisaciones de las actrices y de las colaboraciones de personas que respondieron algunas preguntas publicadas en el blog del espectáculo. Performers: Paula Aros y Trinidad Piriz. “HOME”, the road movie: Creación, ejecución y edición: Paula Aros y Trinidad Piriz. Cámara: Anastasia Xydi. Esta performance se estrenó en septiembre de 2007 en el Dartington College of Arts, Devon, Inglaterra y entre el 3 y el 13 de enero en la azotea de Lastarria 90 en Santiago de Chile.

Mientras entra el público, Paula Aros canta “Blackbird” de los Beatles, sobre el tema original. Posteriormente dan la bienvenida y dan las gracias por venir, al espacio y tiempo reales, ya que se refieren directamente a la azotea de la sala de teatro de Lastarria 90, en donde “el crepúsculo se manifiesta”, según la actriz/performer Aros. En este momento, se contextualiza el espectáculo en donde las creadoras hablan de lo que el público verá durante los próximos minutos: “la pregunta acerca del hogar”. Asimismo plantean que “...nosotras vamos a ser nosotras mismas todo el tiempo, no vamos a fingir absolutamente nada, seremos honestas...”. Van aún más allá, cuando ya pasados los 7 minutos de presentación, la performer Piriz manifiesta que “...la gente que crea que esto no le va a gustar, puede irse ahora y nosotros le devolvemos el dinero de la entrada...”, incluso llega a decir que el público en realidad puede irse cuando quiera durante la presentación. También explican que no habrá desarrollo lineal, ni desarrollo de personajes, ni final feliz, ni clímax, sino que el público sólo las verá trabajar. Finalmente instalan la idea fuerza del espectáculo: hogar es un presente. Todo durante la presentación sucede en tiempo real y las acciones físicas que realiza el público, tales como tomar té, rellenar encuestas o participar de una escena surgen espontáneas y verdaderas. En algunas ocasiones el lenguaje es bilingüe, mientras una actriz/performer habla en inglés, la otra traduce al castellano y viceversa. “HOME” es sin lugar a dudas, una mutación escénica dentro del concierto escénico nacional contemporáneo.

En primer lugar, este espectáculo se adscribe al desarrollo de la mediamorfosis puesto que existe un uso conciente del lenguaje digital en la grabación y proyección de la road movie. Más aún, se evidencia el desarrollo de sus posibilidades en tanto como objeto separado del concepto escénico y al mismo tiempo circunscrito a él, transformándose en un agente fundamental y protagónico a la hora de ser proyectada en la obra, ya que incluso las actrices/performers operan como espectadoras y detienen su acción escénica en virtud de su protagonismo. Afortunadamente, la imagen de la road movie no opera superficialmente como un decorado, por tanto la mediamorfosis en este espectáculo no viene a ser un resultado estándar de la masificación, sino más bien cumple un objetivo dramático y performativo.

Respecto de la transmedialidad escénica, el concepto de la hibridez se manifiesta en cada momento del acontecimiento, no sólo por el intento de hacer un espectáculo unitario a partir de la mezcla entre teatro performativo y cortometraje, sino también, porque esta mutación escénica tiende a vincular y exponer la Otredad como un espacio ajeno, pero al mismo tiempo se apropia de aquello para configurar un todo, ya que todo los cruces y conexiones de “HOME” se comprenden de manera transversal.

Ahora bien, en relación a la autoreferencialidad teatral, podría decirse que “HOME” reflexiona constantemente sobre sus límites e intenta continuamente reconocer las posibilidades de la teatralidad, rompiendo drásticamente la cuarta pared, invitando al público a actuar o mejor aún, trabajando con la tecnología desde la escena, proyectando imágenes,



videos y sonidos, deslimitando el fenómeno teatral del espacio escénico y proyectándolo en todas las teatralidades posibles, a través de lo que se ve y se oye, incluso lleva la escena hacia el lugar de la performance.

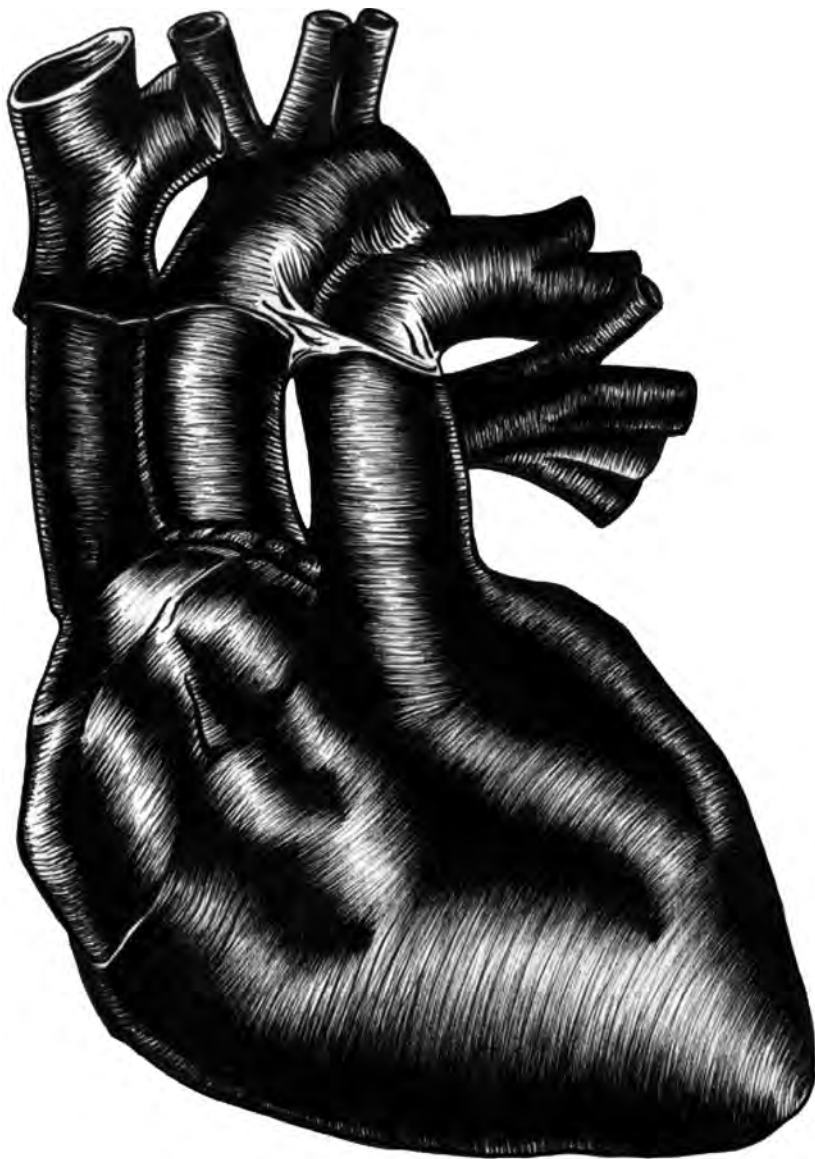
Por otra parte, el origen del acontecimiento escénico ya no es el texto dramático, sino que pasa por la improvisación, las respuestas de los lectores en el blog de la agrupación y la biografía de las creadoras. Es por esto que el discurso de “HOME” está absolutamente ligado a lo transdisciplinario, puesto que indaga desde otras miradas el fenómeno de la escena, tales como el ya mencionado origen del texto, también el uso y creación de la proyección y la musicalización que hace referencia a la mirada del hogar desde otra disciplina².

Respecto del fenómeno de los medios, “HOME” trabaja directamente con el uso y manejo de la proyección de video, por tanto, la evidencia del concepto de transmedialidad escénica, se sostiene en los recursos tales como la pantalla de proyección, la creación, grabación, edición y proyección de un cortometraje, la manipulación de las actrices/performers en escena y a la vista de los recursos a través de un computador portátil, etc.

La postproducción escénica, se manifiesta en “HOME” de manera más discreta y menos evidente que la mediamorfosis o la transmedialidad escénica. Sin embargo, su presencia es fundamental para el desarrollo de la estética del espectáculo. Partiendo por el apropiacionismo, la puesta en escena toma elementos artísticos provenientes de otras disciplinas. El concepto de esculturas vivientes, perteneciente a los ingleses Gilbert and George, son un punto de partida para las creadoras, sin embargo, a nadie le importa quién ha creado dicho concepto, puesto que su apropiación por parte de las actrices/performers ha acabado con la imagen del autor, del origen. De esta manera, la creación escénica tiende a abolir la propiedad de las formas, desconociendo el copyright, sin preocuparse qué sucedería si el sello representante de Los Beatles en Chile supiera que la canción “Blackbird” suena en una obra de teatro, abierta a público que paga por verla.

¹⁵ Las creadoras en su página Web, después de cada post en torno al hogar, incluyen el título de una canción con su respectivo intérprete para ser escuchado a la manera de soundtrack, algunas de ellas reflexiones hechas por otros en torno al hogar, tales como Nina Simone con “I’m going back home”.

Dentro de la tipología presentada por Bourriaud, la obra se sitúa con total propiedad dentro de sus cinco formatos. Por una parte, reprograma obras existentes, como por ejemplo al utilizar las canciones anglo al servicio de su recontextualización o también al insertar un cortometraje dentro de un contexto más teatral. Es decir, estamos en presencia de la disposición de obras en un espacio y tiempo diferente al original, provocando su resignificación. Desde otro punto de vista, el uso de audiovisuales en escena es claramente un síntoma de hacer uso de las imágenes, como lo plantea Bourriaud, sin embargo no existe presencia de otras imágenes gráficas, pero sí la actuación tiende a proyectar imágenes, tales como la cantante y bailarina polinésica o el tratamiento para borrar episodios pasados que no son agradables, en donde se trabaja sobre la imagen del hipnotizador, chamán, curandero o mago. Finalmente, “HOME” se reconoce en la capacidad tratar con las formas operacionales de los medios masivos de comunicación. La locura popular que se generó en la década de los noventa por el concepto de reality en la televisión, no era sino una reacción evidente frente a la falta de criterio de realidad por la cual la televisión circulaba y sigue circulando hoy en día, sin embargo, también fue alimentado por el morbo de ver a personas en su real dimensión humana al natural. Este espectáculo opera con leyes diferentes, ajenas al morbo y distintas al concepto de la realidad, pero si pone en tela de juicio dichos conceptos y los desborda, basándose en una exposición cruda de las biografías de las intérpretes, por medio de un zapping constante entre diversas escenas, cuyo vértigo se adhiere más a un formato televisivo que a uno tradicional escénico con presentación, conflicto y desenlace. en su real dimensión humana al natural. Este espectáculo opera con leyes diferentes, ajenas al morbo y distintas al concepto de la realidad, pero si pone en tela de juicio dichos conceptos y los desborda, basándose en una exposición cruda de las biografías de las intérpretes, por medio de un zapping constante entre diversas escenas, cuyo vértigo se adhiere más a un formato televisivo que a uno tradicional escénico con presentación, conflicto y desenlace.



“No puede olvidarse que en el centro mismo de la pintura cristiana está la pasión y muerte de un dios que ofrece a todos comida y bebida, su carne y su sangre sacrificadas”.

H. Nitsch

PERFORMANCE: CONTRA-DISCIPLINA Y REFLEXIÓN.

César Vargas

*Lo primero que constituye la esencia del alma, no es
otra cosa que la idea de un cuerpo que existe en acto.*

Baruch Spinoza

De todas las reflexiones que se pueden ensayar sobre la condición artística del concepto de performance, ninguna puede abrirse realmente camino sin poner de relieve el problema epistémico que conlleva su definición. Efectivamente, cada performance -de alguna u otra manera- trae en su desarrollo escénico una definición de sí misma; sea esto, por la incorporación de nuevos elementos significantes, o porque sencillamente se instala desde la exigencia interna de quebrantar los límites que resguardan la condición autónoma o burguesa del arte. Logramos comprender que el problema epistémico al que estamos aludiendo sobre la definición de performance pasa esencialmente por el carácter político de lo que, a partir de ella, es posible ver como una crítica al hegemónico protagonismo de la representación en las artes.

Ahora bien, sabemos que la emergencia histórica de la performance marcó un lugar de inflexión inaudito respecto a la definición conservadora y esteticista del arte; de hecho, el terreno crítico de esa inflexión situó en el *cuerpo* un soporte esencial para emplazar la matriz de la representación y los presupuestos estéticos y políticos que la sostienen. No obstante, la fuerza reflexiva de la inflexión que acabamos de esbozar, sólo adquiere legitimidad histórica y discursiva, si comprendemos que el trabajo crítico del arte -sobre sus propias condiciones de existencia-, es un elemento constitutivo del desarrollo moderno de las artes visuales. Es más, desde una perspectiva histórica “*la emergencia del cuerpo*”, como recurso y soporte del *arte* de performance, señala una posición fundamental del sistema general del *Arte*, a saber: el trabajo autoconsciente sobre la dimensión significante o de los recursos. Consideremos entonces, respecto al

principio interno que modula el sentido histórico del arte, la siguiente hipótesis: “Todo el despliegue histórico del *Arte* centrado en la experiencia del progreso, se desenvuelve hoy en día bajo la función entrópica¹ de la dimensión crítica del significante. En este sentido, el arte no es más que la *forma* histórica de esa autoconciencia del significante”.

Trasladando la hipótesis del paradigma entrópico desde la historia del arte (en sentido general) hacia el terreno específico del arte de performance, podríamos sostener que la condición teleológica propia del desarrollo histórico de esta *autoconciencia* de los recursos representacionales, alcanza en el *cuerpo* del artista o performer el espacio crítico de su última conquista. En este sentido, las líneas de especialización crítica de las nuevas formas de producción artística, sus actuales estrategias y posibilidades, serían imposibles sin la consideración histórica de lo que le sucede al *Arte* con la irrupción del cuerpo en la performance. Por consiguiente, lo realmente determinante para la performance -comprendida al interior del desarrollo histórico del arte moderno y de su despliegue autorreflexivo-, es que no puede ser más que integrada al espacio productivo de la *crisis de la representación*, concepto que encarna para el mundo del Arte, un lugar privilegiado, si es que no, una forma de vida.

¹ La palabra entropía procede del griego ἐντροπία y significa evolución o transformación. En términos científicos la entropía es una cantidad física que mide el nivel de desorden dentro de un sistema. Básicamente se puede tomar como desorden aquella parte de la energía que no se puede transformar en otra energía en un proceso dado. Respecto a esto, la segunda ley de la termodinámica dice que en un sistema aislado que no está en equilibrio tenderá a aumentar su entropía hasta que alcance un máximo equilibrio. Esto se puede ver también en un ejemplo con dos cuerpos, uno caliente (en términos de temperatura, presión, potencial químico, etc.) y uno frío. Si estos cuerpos se encuentran aislados del mundo exterior, la diferencia entre ellos tiende a desaparecer; se iguala “la temperatura” entre ellos...el más caliente comparte su calor con el más frío, es como que el sistema resultara ser intrínsecamente igualitario. Si consideramos sólo estos dos cuerpos en el sistema, que se haya igualado la temperatura entre ellos implica necesariamente que la entropía llegó a su máximo en el sistema, luego se ha llegado a un equilibrio y no puede haber otro cambio salvo que se perturbe desde el exterior (pero como asumimos que el sistema está aislado esto significa, abrir el sistema al exterior). En otras palabras, la entropía es una medida de cómo el equilibrio se llevó a cabo (algo así como la energía que se necesitó para que esto ocurriera).

Como hemos podido ver, el concepto de *entropía* no es tributario del cuerpo conceptual del arte ni la estética, sin embargo, nos sirve aquí para abrir una línea de interpretación susceptible de ser esbozada como instancia crítica, respecto al desarrollo temporal del sistema interno del arte, y al destino autorreflexivo del arte sobre sí mismo. En este sentido, el concepto de “entropía” utilizado para pensar el sistema artístico, implicaría necesariamente la interiorización crítica tanto a nivel material como conceptual del desarrollo histórico del arte. De esta forma, *la entropía sostendría la capacidad del arte de responder al desequilibrio producido por sus propias crisis*. A partir de la definición científica que hemos desarrollado y a la operación de desplazamiento que hemos resuelto; la entropía, comparece como una matriz conceptual o una clave de acceso capaz de ser utilizada como una herramienta de reflexión tanto de la condición histórica del arte como de su destino autocrítico.

Por otra parte, y en correspondencia a lo señalado, la categoría de crisis de la representación vista por el arte de performance y pensada como un elemento estructural del *Arte Contemporáneo*, comparece como un fenómeno capaz de ser integrado en sentido conceptual y disciplinar, sólo a condición de inscribirse en la historia de las rupturas del arte del siglo XX. Así, desde este punto de vista, la historia del arte moderno puede ser leída como la integración disciplinar de las crisis y rupturas producidas al interior mismo del campo artístico. No obstante a ello, la importancia de constatar el poder integrativo del arte respecto a las crisis y rupturas al interior de su campo epistémico, pasa básicamente por administrar el saber reflexivo que se libera en la conciencia del límite y el trabajo que se realiza sobre éste en tanto horizonte de experimentación. Detengámonos un momento en este doble problema del límite-transgresión y la reserva de sentido que comporta para el pensamiento estético.

Desde nuestra perspectiva el *límite* y la *transgresión* de éste, operaría deslizando los parámetros de experimentación, o sea, desestructurando las condiciones aparentemente inmóviles del horizonte presente del arte en un estado histórico determinado. En este sentido, la transgresión del límite en el mundo del arte alejaría de su presente inmediato la clausura disciplinar propia de cualquier posible definición historicista de las prácticas que ponen en cuestión aquel *stato quo* del mundo artístico. De este modo, la función del límite-transgresión opera como una religiosa promesa de futuro, un abrirse hacia las posibilidades de relación de lo que aún no ha ingresado en el espacio de su extensión, a decir verdad: a la *dimensión entrópica* del funcionamiento interno del arte.

Tenemos entonces que, en primera instancia el problema del límite-transgresión reúne en un mismo movimiento una singular forma de conciencia histórica y, en segunda instancia, una fuerza de alteración a menudo contra-artística. No obstante, debemos advertir que esta fuerza de alteración -como poder de relación con la alteridad- no se hace ella misma histórica, sino hasta el momento en que transgrede justamente la condición del límite como un producto histórico del desarrollo artístico. Ahora bien, sabemos que esta paradoja interna del movimiento del arte alcanzó su más radical expresión crítica con el arte de vanguardia. De hecho, fueron las vanguardias de principios del siglo XX quienes, con el principio contra-artístico de su producción, logran desplazar el límite de lo

que hasta ese momento se consideraba legítimo para el mundo del arte. Se abrió de esta forma, el sentido histórico de las contradicciones internas del campo artístico y el lugar autocrítico que ocupará el dispositivo del *significante* en la valoración reflexiva del arte.

No obstante, y frente a la fatalidad que se pueda dejar sentir por el devenir canónico de la vanguardia y su consiguiente academización e integración; el problema del límite/transgresión -como soporte histórico del progreso artístico- sigue siendo un lugar de imponderable lucidez estética; ya sea, por la actitud crítica hacia las nuevas condiciones de la autonomía del arte, o por la actualización de esa voluntad de suprimir la separación entre arte y vida apreciable en algunas prácticas de arte contemporáneo.

Por lo demás y contra toda desilusión improductiva, el arte revolucionario de la vanguardia siendo recuperado por la historiografía del arte, por los museos o por cualquier dispositivo que lo agencie a su corpus referencial, ninguno puede digerir la totalidad del elemento subversivo por el cual se abrió el camino de las posibilidades del arte contemporáneo. Desde la incorporación materialista de la realidad al soporte pictórico en la obra de Kurt Schwitters, hasta las repercusiones del sentido crítico detonadas por la liberación de la represión objetual de la obra (como condición de la experiencia estética) en el urinario de M. Duchamp, la transgresión de los límites en el registro de sus condiciones históricas, en la perspectiva estética de su sentido o en la función reflexiva de la operación artística, es siempre un elemento primordial al funcionamiento del *campo artístico*; entendido éste último, como un *sistema de inmunización* de sus propias heridas simbólicas. En cierta forma, podemos afirmar que si el arte se expande, se expande sólo hacia su interior, hacia la carga inconsciente sedimentada por su propio fondo histórico y cultural.

Volviendo ahora sobre el carácter reflexivo del límite y su función de corte entre lo que se considera arte y lo que sería contra-artístico, la cuestión parece no ser tan clara, sobre todo si consideramos que lo que antes fue contra-artístico hoy es regla, institución o pieza de museo. El dualismo entre el adentro y el afuera del arte se ha vuelto cada vez más confuso y ambiguo. No obstante, la función del corte y el problema de la legitimación institucional siguen siendo una operación discursiva de poder y un negocio entre agentes culturales.

Ahora bien, en vista a la hipótesis preliminar de la naturaleza del arte como interiorización de sus heridas y crisis -o sencillamente *tesis de la inmunización*-, hemos de considerar que el principio dialéctico del límite entre arte y no-arte y la paradoja temporal que encierra esa relación, constituye el motor interno por el cual el movimiento histórico del arte toma posición. Lo que toma sustancia para este modo de reflexión, es que en el concepto de límite estaría la forma de un dispositivo contra-histórico a través del cual se podría concebir el flujo del obrar artístico, como una potencia deseante por realizar las posibilidades de su propio *cuerpo*. En este sentido, el límite es la cifra en tensión de la relación dialéctica entre arte y *no-arte*, un doble juego de fuerzas que con la operación de transgresión afirma la condición del *arte* como acción crítica sobre su pasado inmediato, y con el carácter contra-artístico del *no-arte*² expande el sentido, las posibilidades y procedimientos del *cuerpo* artístico.

El pensamiento estético del límite no opera como una barrera clausurante que nos protege de lo que sería exterior al límite, sino como una forma precisamente de entrar en relación con lo otro, con el afuera. Es en el límite donde se ejerce el poder de transgresión, pues transgresión no es anular o suprimir el límite, sino vivirlo en la esencia de su expresión. Esta tesis del límite, permite dilucidar que el exceso del pensamiento respecto a los límites físicos del mundo es una forma estética del mismo. En este sentido, el pensamiento es siempre estético, pues hace de la distancia una condición de posibilidad, una forma de la experiencia de sí. Podríamos sostener, extremando el argumento, que la subjetividad reviste siempre una *forma estética*, pero no como un mero añadido temático u objeto de estudio, sino como un elemento inherente a ella e imposible de ahorrárselo respecto a la constitución misma del sujeto.

En consecuencia, la *distancia*, que es la subjetividad para sí misma, y que es en cierta forma el sujeto, puede ser leída además en un registro estético en la medida que la operación autorreflexiva territorializada en la obra de arte, exhibe para la subjetividad la singularidad de ser un acontecimiento simultáneamente histórico

² Cabe destacar que cuando referimos al *no-arte* como potencia interna del *Arte*, estamos sosteniendo que el principio crítico del *no-arte* funciona como el revés negativo de la potencia misma del *Arte*. En este sentido, la relación entre ambos es dialéctica y sólo sirve en tanto se opone la una a la otra. Por lo demás, la fuerza del *no-arte* como espacio contra-artístico opera sólo dentro del concepto *Arte* sobre el que se monta en resistencia, y por ello mismo en dependencia. Dentro de esta escena, podemos ubicar la operación que implica el ready-made, vale decir, el agujero o herida simbólica que ésta obra le imprime al cuerpo narcisista del arte y a la figura soberana del artista. El gesto conceptual del ready-made, y la herida simbólica que significa su inscripción, nos sirve para constatar el sentido radical de la inmunización y carácter dialéctico de esa fuerza que sería el *no-arte* para el *Arte*.

y suprasensible. Bajo esta óptica, el arte (como objeto del pensamiento) es un fenómeno de inagotable reflexión, ya que ofrece a la conciencia del sujeto la experiencia de la construcción del sentido, sus límites y el poder de subvertirlos.

No obstante y conforme a lo expuesto aquí, debemos declarar que el diagrama conceptual al que nos dirigimos ha de ser pensado como un espacio profundamente ideológico. Espacio en el cual el cuerpo del arte está siempre movilizado por un proceso de fuerzas históricas y culturales. Fuerzas que a partir de un largo recorrido y en un momento determinado del desarrollo de sus posibilidades han llegado a posicionar al cuerpo del artista o performer, como un soporte visible y legítimo de experimentación; soporte que de alguna u otra manera siempre estuvo allí, pero que gracias a las fuerzas del progreso artístico moderno se ha hecho posible su emergencia histórica. Así, en una segunda coordenada de valoración, la historia del arte puede ser leída bajo una cifra corporal de intelección, en la medida que todo el despliegue autocrítico del arte puede ser traducido como un *traspaso o desfondamiento del cuerpo de la obra hacia la fuerza o cuerpo del artista*.

Volviendo sobre el argumento central de nuestra exposición, es necesario considerar que, a partir de la valoración de las posibilidades como potencia de alteración del presente artístico, la filosofía del arte puede alcanzar su real distinción y poder de actualización. En esta perspectiva, el giro estético de la filosofía, tiene sentido en la medida, que su dirección hacia el problema de la experiencia del límite es más significativo que el trabajo de archivo histórico de las obras o del registro posicional de las mismas. Sin embargo, bajo ninguna circunstancia podemos desestimar la perspectiva histórica de las obras, pues la historia misma del arte (en tanto disciplina) ha devenido un cuerpo conceptual o recurso significativo.

En este sentido, es oportuno reconocer que el espesor filosófico de la reflexión estética sólo existe tramada por la fuerza ideológica de las definiciones; razón por la cual, la estética, como tecnología de análisis de las obras, no puede vivir al margen del desenvolvimiento material de los procedimientos críticos que le dan sentido. Así, el sentido histórico y filosófico del *Arte* fluyen a una misma matriz de interrogación, a un mismo espacio de reflexión: el trabajo sobre sus *posibilidades de definición histórica* y sus nuevas herramientas filosóficas de sentido.

Hemos señalado hasta el momento que el “*Cuerpo del Arte*”³ como sistema en permanente expansión y experimentación, y la “*irrupción del cuerpo*” en la performance -bajo el signo de una ruptura con los soportes-, son dos fenómenos de un mismo proceso de integración. En este sentido, la discusión sobre el disciplinamiento discursivo del concepto de performance y su progresiva integración al campo de las artes visuales es un tema a lo menos complejo. De hecho, cualquier tentativa de registrar la potencia puesta en obra por el arte de performance, nos compromete con una definición político-estética del sujeto y de su inherente base material, es decir, *el cuerpo*.

El asunto del cuerpo, cualquiera sea la matriz crítica en las que ingrese su análisis, ha de tener, en el registro materialista de sus condiciones, un aspecto esencial para el diagnóstico político de su inscripción. De este modo, la inherente base material a la que nos remite el cuerpo (como objeto de estudio), corresponde al espacio físico en que el dispositivo estético y el análisis político activan el sentido reflexivo del sujeto.

Recién entrando a la emergencia del cuerpo como un acontecimiento visual y visible a partir del arte de performance, podemos abrir el espacio de una reflexión política del cuerpo en el arte. Tenemos que reconocer entonces, que la complejidad discursiva en la que está envuelto el concepto de performance es, en primera y última instancia, un problema esencial a su rendimiento conceptual.

³ En el curso general de esta exposición, se ha reiterado el uso del concepto “*Cuerpo del Arte*” e “*irrupción del cuerpo*”, respecto a ello debemos aclarar el sentido y la diferencia que se expresan en cada una de estas dos claves de reflexión. Cuando hacemos mención al concepto “*Cuerpo del Arte*”, estamos pensando primero que nada en la estructura interna del Arte y, por ello, en una visión orgánica de su sistema. Ya hemos señalado anteriormente que el “*Cuerpo del Arte*” podía ser definido básicamente a partir del principio entrópico de su funcionamiento. En este sentido, el concepto subsume toda manifestación artística al principio autocrítico que implica el trabajo con los recursos de producción y representación. Ahora y en vistas a lo expuesto, podemos ver que la “*irrupción del cuerpo*” obedece exclusivamente al sentido abierto por la performance. No obstante, la performance misma es un producto del horizonte reflexivo y expansivo del “*Cuerpo del Arte*”. Se entiende, entonces, que la emergencia del cuerpo en la performance, es una de las expresiones reflexivas contenidas en las posibilidades del concepto matriz: “*Cuerpo del Arte*”. Así, y parafraseando a W. Benjamin, podemos sostener que el arte en la época del “*Cuerpo del Arte*” se emancipa del contenido y se entrega al devenir exhibitivo de los recursos significantes; valor exhibitivo que con la “*irrupción del cuerpo*” -posibilitada por la performance- sería una de las formas fundamentales que asume el principio activo de la politización del arte. Ahora, el problema sintetizado en el concepto “*Cuerpo del Arte*” no pasa tanto por la figura de un cuerpo en específico como podría representarlo el arte de performance (o cualquier otra disciplina artística), sino más bien por una actitud autoconsciente de lo que significa el *Cuerpo* como estructura significativa y condición de posibilidad del Arte. De esta manera, el concepto con el que hemos trabajado no es representado por un cuerpo, órgano o disciplina en especial de las artes visuales, pero sí por una corporalidad respecto al sentido material de la actividad artística.

Por consiguiente, la imposibilidad de una definición acabada sobre el concepto de performance es parte fundamental de la naturaleza del problema. Es más, juzgamos que una definición clausurante y definitiva resulta contraproducente a la orgánica misma del arte de performance. Por tanto, y según creo, el énfasis de esta práctica pasa por la reflexión político-estética respecto a la configuración histórica de las relaciones de poder y el lugar fundamental que ocupa el cuerpo en esas relaciones. Pensado así, el trabajo sobre la definición de la performance siempre será susceptible de ser examinada bajo el horizonte político de las nuevas formas que asuman tales economías de poder. Sólo a partir de esto, podemos explicar el énfasis al que se dirige nuestro examen teórico.

I

En las condiciones actuales de la producción capitalista, la dimensión del cuerpo humano se ha transformado en un gran territorio de la acción económica. De alguna u otra forma, el cuerpo se presenta como el soporte y objeto privilegiado de las redes del mercado. Considerado así, el cuerpo es objeto de un doble y simultaneo desgarramiento: por una parte es el núcleo social, vale decir, la fuerza de trabajo del sistema económico de producción, y por otra, la cifra individual, sin la cual no es posible pensar los niveles y alcances del sistema general de sujeción. Ambas coordenadas (por lo demás inseparables la una de la otra) constituyen el complejo sistema de relaciones por las cuales el *cuerpo social* sólo existe en la medida que reproduce sus condiciones materiales de producción. Siguiendo y alterando la tópica marxista, podríamos sostener que el cuerpo constituiría el producto político de la relación entre la infra y la superestructura de la sociedad.

El cuerpo es la máquina de producción por excelencia, y por ello mismo, el lugar de politización más significativo en el orden actual del (bio)poder. De hecho, puede ser leído como el registro o soporte dérmico del control, el territorio más sensible de las actuales formas de sujeción, técnicas éstas impensables sin los diversos dispositivos que ponen en línea el *sometimiento productivo del cuerpo*.

Abierto el sentido parcial de nuestro énfasis teórico, hemos de considerar que

bajo esta dirección analítica y en vistas a la actual sobreexposición estética del cuerpo, la hipótesis de lectura sobre el problema de la performance pasará por una recuperación del coeficiente político del cuerpo, en tanto, lugar de resistencia a la estetización y representación. Estos últimos, factores indispensables para el desarrollo material de lo que hemos denominado el *sometimiento productivo del cuerpo*.

Para los intereses que se propone este análisis es de primera necesidad examinar desde el concepto de *negatividad*, el espesor crítico que puede asumir el cuerpo en la performance. En este sentido, el coeficiente político del cuerpo en el registro de su negatividad puede ser leído como una resistencia activa a las modulaciones somáticas de sujeción e igualmente, o al mismo tiempo, como la condición reflexiva del *descentramiento procesual de los soportes del arte moderno*.

Desde esta última perspectiva, la condición de negatividad de la performance respecto a las artes, tiene que ver con la emergencia del cuerpo como soporte pulsional, es decir, como energía, fuerza o materia viva de la experiencia del arte, y como espacio autocrítico del mismo. En síntesis, el cuerpo de la performance, sea desde la analítica de la negatividad o desde el descentramiento crítico de la definición moderna de soporte, no puede constituirse reflexivamente sino a partir de la consideración dialéctica de esos dos momentos de la objetivación del problema.

La performance opera sobre un corte de sentido respecto al desarrollo disciplinar del concepto de soporte artístico, la transgresión del soporte, o mejor dicho, la destitución de todo soporte no-vivo, revolucionó la dimensión histórica de lo que hasta ese momento era considerado la base material de la contemplación estética. Concebido así, el principio revolucionario del cuerpo como *soporte-vivo* (puesto en escena por el arte de performance) permitiría ver que las condiciones de posibilidad de la estética del desinterés -sobre la que se levanta el edificio de la subjetividad burguesa trascendental-, eran sólo posibles por la suspensión y anestesia del cuerpo como potencia.

El enfoque crítico de la performance -entendido desde la negatividad- nos ofrece abrir el espacio interno de una *praxis* determinada históricamente por su actitud crítica hacia las condiciones estéticas de la representación. En este

sentido, el arte de performance es siempre la puesta en acto de una reflexión política sobre y desde el cuerpo. Por consiguiente, todo lo que pueda referir a un examen estético de ella ha de llevar el desarrollo de una matriz de análisis capaz de exponer abiertamente las condiciones políticas que animan su lugar de posición. Este reconocimiento estético-político del fundamento interno del arte de performance, tiene que ver con el lugar radical que ocupa el problema del cuerpo en las configuraciones actuales del capitalismo.

No hay dudas de que el cuerpo en el *campo expandido* del capitalismo ha devenido un dispositivo privilegiado, sin el cual, no es posible analizar la singularidad y profundidad de muchos mecanismos de sujeción y sometimiento. A favor de esto, la dimensión corporal en consideración a la matriz sensible que comporta como espacio político, hace de la constitución de subjetividad un momento elemental de las relaciones de poder. En este sentido, el desenvolvimiento de nuevos agenciamientos de subjetivación -que tienen en el cuerpo un campo de batalla simbólico y material- han logrado extender la reflexión política más allá de las fronteras modernas del análisis de la subjetividad; problemas como la cuestión de género, la sexualidad, las comunidades estéticas etc., han transformado los límites analíticos del examen crítico de la categoría de sujeto.

Acusando recibo de lo anterior, hemos de tener en conciencia, que cuando hablamos del cuerpo ingresamos a un territorio que ha visto en los últimos cincuenta años un despliegue conceptual y material extremadamente especializado; desde los problemas de género a las problemáticas biológicas, químicas, tecnológicas, filosóficas, estéticas y económicas; advertimos en todas ellas, en dependencia o en sus respectivos campos, una transformación que ha situado al cuerpo humano en la fuga de sus propios límites.

Visto desde la matriz de las permanentes transformaciones que implica vivir en el presente, la cuestión de la subjetividad humana se ha derramado en una infinidad de heterogéneas formas de vida, de algún modo pareciera no haber un afuera de las multiplicidades (estéticas, raciales, sexuales, etc.) por las cuales transita la vida cultural y social de los individuos. En cierta forma, la ideología del individuo se ha transformado en una suerte de totalidad universal. En el lugar de la comunidad sólo hay individuos, sofisticación máxima de la ideología: anular las condiciones sociales con la psicopatología individual del yo.

Ahora, y en la señal de lo expuestos en estas últimas líneas, podemos decir que la performance al tener en el cuerpo un objeto de reflexión y, al mismo tiempo, un soporte de experimentación, se instala inevitablemente en el horizonte político de las condiciones materiales de la subjetividad. Desde esta argumentación, y por el peso gravitante que reviste el problema del cuerpo, la performance no puede sino tener una naturaleza inherentemente política. Lo trascendental del problema político de la performance es que independiente de las narrativas sobre el cuerpo (en tanto tema o contenido) el problema desemboca siempre en que el cuerpo como soporte y condición material de la vida humana, es el lugar fundamental de las modulaciones por las cuales se constituye el sujeto. No hay sujeto sin la penetración del poder en el cuerpo, de la misma forma que no hay poder que no considere la vida como espacio técnico de su saber.

Ahora bien, en su registro estrictamente artístico la potencia de la negatividad que para nosotros detenta el arte de performance, pasa por la fuerza de poner en crisis el sistema autónomo de la experiencia estética; fuerza que desde el cuerpo —entendido éste como emergencia del soporte y lugar mismo de la negatividad— instala nuevas líneas de penetración estética y redefine nuevos márgenes de lucidez a la hora de pensar la modulación autocrítica del arte. Despejado el interés político de nuestro análisis, la propuesta conceptual que ponemos en obra, pasa por señalar en la performance un espacio de comprensión derivado de su *negatividad* a la representación como matriz única de producción. Cabe mencionar entonces, que el factor de negatividad que le atribuimos a la performance comparece como el poder de resistencia del cuerpo al disciplinamiento de éste en la representación. Ahora, y sobreaviso de la *negatividad* como clave de intelección del cuerpo en la performance, la primera de nuestras hipótesis reza así:

La Performance como operación artística y como lugar de reflexión estética, es la forma consciente de una negatividad que impugna cualquier tipo de arte que se precie de viva, por el sólo hecho de participar del código histórico de la representación.

Todo el sentido de la performance, como coeficiente de resistencia a las modulaciones del cuerpo en el orden de “lo real” y la representación, pasa por

comprender que el factor que estructura y dispone a los cuerpos es la condición política de la relación entre fuerzas, fuerzas que constituye a todo cuerpo en una potencia corporal. En este sentido, el carácter de los afectos del cuerpo, su condición anímica, o sea la lucha entre las pasiones dominadas y dominantes, es siempre un registro político de la fuerza. Es decir, que todos los afectos que aumentan o disminuyen la preeminencia anímica del sujeto operan ya desde un sentido político de la sensibilidad; de modo que cualquiera sea el énfasis o singularidad de la performance, siempre pasará por el sentido político de los afectos o fuerzas que traman al cuerpo. Bajo esta coordenada de lectura, el ejercicio que pone en obra la performance ha de ser pensado en el sentido micropolítico del poder, o sea, en la consideración de que el cuerpo como territorio político de las fuerzas está siempre en una disputa infratecnológica por la conducta del sujeto. Razón por la cual, cualquier posibilidad de pensar la acción performática por fuera de la preeminencia política del cuerpo y la sensibilidad, estará ocultando tanto las condiciones ideológicas de su reflexión como las de su voluntad “escénica”.

Comprendemos entonces, que el fundamento teórico de la negatividad puede ser factor de resistencia al poder de la representación, en la medida que considera el cuerpo como un espacio de relaciones de fuerza, vale decir, un espacio en el que la lucha de los afectos es inmediatamente la lucha política por la dirección de las conductas. Pensado así, la performance implicaría una suerte de régimen de los procedimientos, por los cuales se apela a una recuperación afirmativa del cuerpo en tanto *proceso de fuerzas*, y a una crítica del cuerpo-sometido, en tanto, producto de las modulaciones disciplinares de la representación y de las instituciones que lo resguardan. En este sentido, las fuerzas activas del cuerpo no pueden ser activadas más que por la crítica a la representación y su poder disciplinante. Desde esta perspectiva, *la negatividad* sería una fuerza de valoración en la medida que deposita su sentido en el carácter activo del cuerpo, o sea, en la voluntad de no dejarse integrar por los mecanismos anestésicos del control, y por erguirse a partir de la cifra de resistencia que opera en toda relación de poder.

Bajo el hilo conductor del carácter visual y espacial del arte de acción y, a partir del cuerpo como una experiencia relacional de la sensibilidad, la performance (como lugar escénico de reflexión estética) pone en funcionamiento un

coeficiente de exhibición que se instala sin más distancia, que la que existe entre el cuerpo del performer y los cuerpos que se reúnen como espectadores. Del mismo modo, cada performance es portadora de una conciencia radical sobre la escena, el tiempo y las fuerzas escópicas que esperan la puesta en movimiento del acontecimiento. Es más, sucede en cada performance que una vez ingresados al espacio soberano del performer, una atmósfera de tiempo grávido nos instala en el esquema ritual de la reunión, una especie de “*desbordamiento pasional, una horrorosa transferencia de fuerzas del cuerpo al cuerpo*”, como sostenía Artaud.

Independiente de las valoraciones de la condición escénica y ritualista, temporal y espacial, un aspecto transversal a la acción de performance, es que no hay performance sin la voluntad corporal de resistir a la representación como fenómeno estético en sí. Respecto a ello, la experiencia en vivo de la acción performática es insustituible, *el aquí y ahora* de su duración suspende el curso ordinario del tiempo y, a través de una técnica de los procedimientos sobre el cuerpo, abre el sentido político de la sensibilidad humana.

Volviendo sobre el argumento, la obra de performance y su inherente gramática gestual, puede ser inscrita dentro de las posibilidades de pensar una experiencia del cuerpo por fuera del poder disciplinar de la representación, en la medida que reconozcamos que el dispositivo de la representación trabaja siempre desde una puesta en fuga del cuerpo, mientras que la performance opera desde una recuperación del cuerpo como soporte y, al mismo tiempo, como objeto de experimentación.

Ahora bien, si vemos que el dispositivo de la representación consiste en hacer desaparecer la *mediación* en el *medio*, y que este fenómeno es co-extensivo a todo el sistema de comunicación y control social; juzgamos que la puesta en fuga del cuerpo no es un dato aislado del sistema general de la tecnología y la representación, sino un producto esencial a su funcionamiento. Detengámonos un momento en el problema que hay entre cuerpo y representación, entre tecnología y soporte.

Desde nuestro análisis, el despliegue técnico de la representación trabaja en dos sentidos, primero en una permanente *desmaterialización del cuerpo*, y segundo –pero en un eje inversamente proporcional al primero– en la exhibición espectacular de la imagen-cuerpo. Imagen, a su vez, derramada por todo el espacio

publicitario de la vida actual. Llevando a un extremo verosímil está operación, podemos decir que todo espacio de vida ha sido fagocitado por la inmanencia de la publicidad; haciendo de la presencia un accesorio publicitario del cuerpo, y de la vida entera un producto de diseño tecnológico inservible sin la asistencia de la imagen.

A la luz descriptiva de este argumento, pensamos que todos los dispositivos ortopédicos de sensibilidad por los cuales la vida humana es codificada y sometida a la re-producción material de sus condiciones de existencia, se encuentran ensamblados por una estructura de funcionamiento *infratecnológico*; estructura que tiene por función: la *descorporalización del sujeto*. Desde la condición de dispositivo tecnológico de la fotografía, el cine, la televisión, el mp3, facebook y todas las posibilidades albergadas en la red de Internet; todas pasan con mayor o menor intensidad por una economía de la descorporalización del sujeto. Una economía de los cuerpos que trabaja con la descorporalización de la vida lleva el cuerpo a una presencia paradójica; pues, cada vez más presente pero cada vez más fagocitado por los regímenes ortopédicos de sensibilidad.

La forma radical de reflexionar el concepto de la *descorporalización del sujeto*, es entonces, pensando en esa descorporalización como una técnica de poder capaz de separar al cuerpo de su potencia de actuar. En este sentido, la descorporalización del sujeto es también una forma biopolítica de la integración, un cuerpo integrado es un cuerpo que ya no resiste al control político que lo modela y disciplina. Así, la descorporalización del sujeto como procedimiento inherente al estatuto económico actual, tiene como objeto principal la producción de subjetividad integrada, es decir, supresión de *la potencia de actuar* y maximización de la *potencia de padecer*.

Quizás no ha quedado en evidencia que las consideraciones desarrolladas bajo el último postulado de la descorporalización del sujeto, están desarrolladas bajo el argumento de que el cuerpo y los mecanismos tecnológicos *no* se excluyen, más bien, se acoplan y no existen históricamente más que el uno activado por el otro. La relación productiva del cuerpo con toda la ortopedia tecnológica de la sensibilidad, se puede anotar como una condición de posibilidad histórica de la ciencia, o sea, como una posibilidad constitutiva del desarrollo material de la vida humana. En este sentido, el cuerpo como soporte de la vida y condición



Registro de la obra performática *El Cría Cuervos*, Gonzalo Rabanal, Santiago, 1999.

inherente de ésta, es un producto históricamente determinado y por ello, su análisis nos restituye continuamente al examen crítico de las fuerzas político-reactivas que lo someten y a la configuración estratégica de las fuerzas activas que lo posicionan en resistencia. Bajo este análisis reflexivo de la representación y su trabajo de descorporalización, estamos en condiciones de configurar nuestra segunda hipótesis de lectura sobre el rendimiento político de la performance:

Podemos sostener que en el escenario económico actual, el cuerpo es desgarrado por una doble fuerza en tensión; primero por la manipulación espectacular de su imagen, y segundo, por la ortopedia descorporalizante de los mecanismos asistenciales de relación social. Bajo esta paradójica situación, toda performance tiene por desafío la recuperación del cuerpo como resistencia a las fuerzas que lo someten, ya sea en su visibilidad espectacular o en la condición inmaterial del control.

Ahora bien, el coeficiente crítico de resistencia del cuerpo pasará con mayor o menor lucidez, en la medida que el procedimiento de performance se reconozca en la estrategia autoconsciente de la desnaturalización crítica de los mecanismos que someten y dan forma al cuerpo.

Antes de seguir con la tercera hipótesis, vale una observación y consideración respecto a lo recién enunciado.

En éste doble registro de los mecanismos de manipulación corporal, visibles en distintos ámbitos de la vida, pero siempre bajo el código de la tensión de fuerzas en pugna, hemos considerado a la performance como una estrategia autoconsciente, o sea, como un procedimiento que trabaja con la negatividad, en el sentido que la única forma de construir una crítica a la representación es exponiendo los mecanismo por los cuales opera y los registros por los cuales se inscribe. Un elemento fundamental desde éste punto de vista, pasa por la conciencia interna de la operación performática, pues, de un modo u otro, su condición de existencia política apunta a no subestimar el rol de la representación en la formación subjetiva y corporal de los sujetos. A este respecto, los espacios sociales son siempre espacios tejidos por diversas formas corporales de configuración, así dependiendo de los requerimientos productivos de las distintas formas económicas los cuerpos son inscritos y modulados en el espacio social.

Una economía es siempre una economía con y sobre el cuerpo, desde la economía de los signos afectivos hasta la economía de los flujos capitalistas de producción. De este modo, podemos indicar que no es que existan los espacios de producción, de representación y todo el despliegue económico que los vincula, y luego los cuerpos que habitan dichos espacios. La cuestión es mucho más compleja, ya que, sólo podemos reconocer una organización y formación del cuerpo, desde el análisis de las relaciones de poder que las condiciones de producción traman al interior del espacio social en el que se registran los sujetos en tanto cuerpos. Podemos así afirmar, que no hay cuerpo al margen de las prácticas que lo producen, organizan y distribuyen.

En sintonía al enfoque materialista de esta última observación; creo, ha de posicionarse el rendimiento político de la performance como *desnaturalización crítica* de los mecanismos de sometimiento. Puesto que el orden de lo establecido disuelve su condición de proceso histórico en la inmediatez de lo real, la operación de desnaturalización consistirá en instalar una distancia reflexiva entre la representación y las fuerzas que la sostienen. Así, la desnaturalización opera en el nivel de las prácticas por las cuales se gobiernan el desarrollo material de los sujetos, ello implica una conciencia del sujeto como un procedimiento de sentido, vale decir, que desnaturalizar la relación entre el sujeto y las prácticas que lo constituyen, es comprender la condición procesual, política e histórica de las fuerzas que articulan el sentido práctico de éste. A este respecto, el trabajo u operación de desnaturalización de los códigos representacionales opera con el desandamiento crítico de los mecanismos que instituye la inmediatez de lo real.

Sólo gracias a una analítica de los procedimientos de la industria disciplinar, puede un cuerpo ser consciente de su importancia como territorio de las prácticas de subjetivación. En este sentido, el arte de performance puede ser leído en clave materialista, pues trabaja con lo más cercano a cualquier sujeto, es decir, su cuerpo y, por tanto, las fuerzas que le dan forma histórica a su existencia material.

Acusando conciencia de que el cuerpo no preexiste a las relaciones de poder que lo constituyen, podemos, en este momento, enunciar nuestra tercera hipótesis de lectura sobre la performance:

Si consideramos que el ejercicio de desnaturalización de las prácticas sobre el cuerpo, es una condición interna de la operación de performance, comprendemos que la orgánica de su trabajo es hacer emerger el cuerpo mismo como un proceso de sentido: económico, histórico y político. Así, la performance desde su autoconciencia o conciencia negativa, pone en obra una reflexión materialista sobre las fuerzas políticas que articulan el régimen cultural e histórico del cuerpo. En este sentido, toda performance en una “micropolítica del cuerpo social”.

II

Al interior del argumento expuesto hasta el momento, hemos considerado el cuerpo como un lugar de reflexión crítica en la medida que resiste al trabajo disciplinar de la representación. Sin embargo, no hemos ahondado en qué significa precisamente esta condición crítica del cuerpo respecto al trabajo de la subjetividad en *la representación de su autonomía*. Para poder adentrarnos a esta problemática, debemos nuevamente rescatar el estatuto moderno de la filosofía y abrir en su cuerpo una analítica del problema del sujeto como lugar de la pregunta por la autonomía de la representación.

Como sabemos, el motor del proyecto filosófico moderno se levanta sobre la conquista de la condición autónoma del sujeto. Cuestión que implica entender el concepto de autonomía como parte del proceso emancipador de la propia subjetividad. Ese proceso inaugurado con Descartes y madurado en la filosofía de Kant, consolida la autonomía del sujeto precisamente como sujeto separado de sus condiciones materiales de existencia. Es decir, toda la filosofía que se levanta sobre la construcción y desarrollo progresivo de la estructura categorial del sujeto, se constituye necesariamente sobre la borradura de sus condiciones materiales de existencia. En otros términos, sobre la supresión del cuerpo en tanto soporte material de la subjetividad.

Tenemos entonces, que la autonomía del sujeto nombra nuevamente el lugar de una separación, de hecho, su propio desarrollo pasa por la conquista de esa separación. Así, la condición representacional del sujeto, o sea, la conciencia de saberse autor de la mediación que lo hace posible, se transforma en la única forma en la cual el sujeto se relaciona y existe para un mundo. Un mundo subjetivo,

que precisamente es conquistado a partir de la separación entre las condiciones materiales de existencia y la representación de la autonomía.

Ahora bien, esa separación y distancia del sujeto para con su cuerpo, es el producto histórico del progresivo desarrollo de la autonomía; autonomía que no significa otra cosa más que la condición de posibilidad del sometimiento productivo del cuerpo.

La subordinación de la subjetividad al fuero interno de su autonomía, no tiene por qué conllevar a que comprendamos el cuerpo como un espacio de negación sin más. El problema es aún más complejo, pues la valoración de autonomía que trae el desarrollo progresivo de la subjetividad, implica una negación del cuerpo, pero dicha negación no puede ser juzgada como un simple “*ir a pérdida*” del cuerpo; pues, el cuerpo no desempeña un papel pasivo en la relegación de la que es parte en el proceso de la autonomía. Es más, podríamos decir que el primer poder de la subjetividad es el poder sobre el cuerpo, el poder de separarse de él y poder apreciarlo en la distancia, como su condición de existencia material. En este sentido, la separación entre el cuerpo (como representante de las condiciones materiales de existencia) y la autonomía de la subjetividad, se presenta como una separación interna ejercida sobre la propia subjetividad; pues sólo a partir de ella, o sea, de la autonomía de la separación, el problema de sus condiciones materiales de existencia cobran el carácter de un problema político. Digámoslo de una vez: el primer trabajo de la ideología es *la separación*. Y difícilmente hay otro ejemplo más importante para la historia de la subjetividad o la historia de los modos de subjetivación, que el de la separación entre cuerpo y alma.

Toda la tradición moderna de la filosófica, o sea, la inaugurada por la supremacía del *cogito* cartesiano; se inicia con una separación fundamental, por una parte la sabia dirección del alma y, por otra, el adecuado padecimiento del cuerpo. Pensar la emergencia del sujeto desde la supremacía irrestricta de la razón en el alma, es asumirlo en calidad de soberano. Soberanía de una subjetividad que centra todo su poder, en el poder fundante de la separación del alma respecto al cuerpo. De tal forma, el sujeto como soberano de sí, sólo es posible a partir de la *separación* de su cuerpo como potencia, es decir, como capacidad deseante de afectar y ser afectado. Desde la separación de su potencia corporal, la subjetividad moderna vive como soberana del alma, la conciencia, el espíritu o cualquiera sea el nombre

que asuma éste concepto en la historia metafísica de la filosofía occidental. No podemos olvidar entonces, que la separación fundamental a la que aludimos como filosofía del sujeto, es también la base de la reflexión estética moderna. En este sentido, la subjetividad separada de lo que puede el cuerpo como potencia es el sostén de toda la reflexión trascendental de la estética. Estética burguesa, que es por lo demás, la única que tiene el mérito histórico de ser auténticamente una disciplina moderna.

La condición de posibilidad del sujeto *cartesiano* resumida en el *cogito ergo sum*, sólo comprende la relación del *cogito* con el cuerpo o potencia, a partir, de la autonomía de éste respecto al cuerpo. Frente a ello, y en la perspectiva crítica que hemos asumido, no podemos sino revisar la antípoda filosófica que significa el pensamiento de B. Spinoza para la filosofía moderna.

Si la autoridad de la conciencia -realizada por Descartes- opera en la separación del cuerpo e intelecto, el sujeto nace desde el principio como el resultado de una valoración del pensamiento por sobre el cuerpo. Así, la subjetividad cartesiana -protagonista de la modernidad- se levanta sólo bajo la condición del “*ir a pérdida*” del cuerpo que la sostiene. Ahora bien, la anestesia corporal o la separación que puede significar la operación del *cogito*, no es en ningún modo la ausencia de relación con el cuerpo, sino la forma histórica de entrar en relación con él, vale decir, que la *separación* pueda ser pensada como el dispositivo hegemónico para entender la relación histórica entre el cuerpo y el alma.

Es contra la función y sentido de la separación en la configuración de la subjetividad que, el autorreconocido heredero crítico de la filosofía cartesiana B. Spinoza, establece la posibilidad de pensar un *paralelismo*⁴ entre cuerpo y alma, una opción reflexiva diferente, nacida temporalmente bajo la continuidad de Descartes pero que, filosófica y conceptualmente, guarda una diferencia radical respecto a la forma de comprender el problema del sujeto.

Para Spinoza el diferimiento o la separación entre cuerpo y alma (fundamento del *cogito* cartesiano), es tan sólo la proyección de una ilusión anestesiada de la potencia de un cuerpo. Ahora, el método que introducirá Spinoza en el examen

⁴Dice G. Deleuze respecto a la filosofía de Spinoza: “... una de las tesis teóricas más importantes de Spinoza se la conoce por el nombre de paralelismo; no consiste solamente en negar cualquier relación de causalidad real entre el espíritu y el cuerpo, sino que prohíbe toda primacía de uno de ellos sobre el otro. Si Spinoza rechaza cualquier superioridad del alma sobre el cuerpo, no es para instaurar una superioridad del cuerpo sobre el alma, que tampoco sería inteligible”.

Deleuze, Gilles. *Spinoza: Filosofía práctica*. Pág. 28. editorial Tusquets.

crítico del cartesianismo es, como decíamos anteriormente, el *paralelismo* del cuerpo y el alma, paralelismo que puede ser leído como una suerte de subjetividad horizontal.

Este método tiene en el concepto de *conatus* una categoría elemental a todo el sistema filosófico de Spinoza, tal categoría la define así: “*es la potencia con la que cada cosa se esfuerza en perseverar en su ser*”. La teoría de la potencia pasa por la consideración de que, lo que es pasión o afecto en el alma ha de ser también pasión o afecto en el cuerpo, de la misma manera de lo que es acción en el alma es a la vez acción en el cuerpo. De esta manera, la conciencia de un cuerpo separado del alma es la proyección de una ilusión propia del trabajo de la subjetividad sobre sí misma. En este sentido, la conciencia es por naturaleza el lugar de una ilusión, ilusión que sólo en el registro de su inscripción puede obrar como conciencia de una separación. En consecuencia, este efecto de separación opera desde la borradura de las huellas mismas que la han producido como tal y, sólo por ello, puede plantearse una autonomía de la subjetividad.

Ahora bien, si lo que se registra es la separación de la conciencia tomando distancia del cuerpo y de las prácticas que lo constituyen, tal separación se presentará como originaria precisamente a consecuencia de borrar el sentido mismo de su función. Bajo el poder de la separación como praxis técnica de la razón, la tradición filosófica ha pretendido creer que el alma puede determinar el obrar absoluto del cuerpo y ascender al gobierno de los ideales sin considerar el espesor material de las prácticas objetivas que traman al cuerpo. A este respecto, la lucidez de Spinoza es violentamente intempestiva y celosa de no omitir la importancia del cuerpo y el sentido político del paralelismo: “*lo primero que constituye la esencia de nuestra alma, es la idea de un cuerpo que existe en acto, lo primero y principal del conatus de nuestra alma es afirmar la existencia de nuestro cuerpo*”⁵. Entonces, la ilusión de que el alma pueda ser soberana del cuerpo, es el efecto de la inscripción, de una falsa separación originaria. Como ya sostuvimos, la separación es una operación que al borrar su condición de proceso se presenta como originaria, cuando en realidad es siempre a posteriori, por ello hablábamos del registro de una inscripción. Ahora, el *registro* como esencia del dispositivo de la representación, comparece como un mecanismo subjetivo al delimitar su

⁵ Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden Geométrico*. Pág. 131. Ed. Trotta.

propia distancia respecto del cuerpo. Es en el registro de la separación y luego en su inscripción, en lo que consiste el trabajo de la subjetividad en la representación de su autonomía. La autonomía de la conciencia es el producto de una ilusión de separación del cuerpo respecto al alma, del mismo modo que la autonomía del sujeto es una ilusión respecto a las condiciones materiales de su existencia. En el problema del sujeto y la representación, opera una separación ideológica y una ideología de la separación.

Lo que aquí se resume es antes que nada el proceso de configuración de la conciencia autónoma. Tal configuración depende de la previa inscripción de la separación, lo que implica necesariamente un problema político. Encontramos, entonces, que la *separación* como forma de la relación cuerpo-alma, es la condición histórica del cogito cartesiano (como protagonista moderno de la filosofía), y además, fruto constitutivo de la producción de subjetividad en el trabajo de representación de su autonomía.

Spinoza, que comprende que la separación misma cuerpo-alma es un efecto a posteriori a nivel del alma, y que, sin embargo, se presenta como originario, sabe que *no* existe algo así como la potencia del alma por una parte y, por otra, la potencia del cuerpo. Su filosofía comparece como un lugar de reflexión del cuerpo como potencia inmanente a la potencia del alma, por ello, el *conatus* puede ser incorporado como la inauguración moderna de un pensamiento de la *inmanencia*, mientras que el cogito estrena la tradición de un pensamiento de la *trascendencia*.

Rescatando el planteamiento crítico de la filosofía de Spinoza como la emergencia del cuerpo en el problema del sujeto y, entendiendo por sobre todo el cuerpo como potencia de relación de los afectos, podemos precisar nuestra cuarta propuesta de hipótesis sobre el sujeto en tanto potencia y el arte de performance:

La autonomía del sujeto es el poder efectivo de la representación -en tanto trabajo de la separación-, sin embargo, en el cuerpo el poder no se representa sólo se ejerce. En este sentido, la acción de performance opera en la disolución del sujeto como producto disciplinar de la representación, es más, la performance es la duración misma de ese proceso de disolución del sujeto. Resulta entonces, que el sujeto es un dispositivo del cuerpo y también el cuerpo es un dispositivo para el sujeto. En esta coordenada de relaciones, la performance abre la estructura del

cuerpo como la composición de sus relaciones de fuerza. Acerca de esto, todo lo que define a un cuerpo es el sentido y valor de las fuerzas por las cuales deviene y funciona como sujeto. En este sentido, el carácter político de la performance es la “puesta en escena” de la deconstrucción del sujeto hacia las fuerzas que lo traman.

III

Los desplazamientos que hemos desarrollado a partir de la reflexión del cuerpo en la performance y, luego, en la representación y el problema de la autonomía del sujeto moderno, están encaminados a una estrategia de reflexión política que tiene por centro de gravedad, una analítica de la producción subjetiva basada en el cuerpo como lugar de las prácticas de control somático y afectivo de la sensibilidad humana. En el esfuerzo teórico de los elementos concatenados en esta proposición de lectura, se ha hecho sentir el valor de un modelo reflexivo centrado en la performance como un territorio capaz de administrar una lucidez estética basada en la conciencia inherentemente política de la sensibilidad humana, de sus modulaciones disciplinares, y de sus posibilidades de destitución crítica.

En afinidad a este punto y como ya habíamos esbozado, la performance representa para nosotros una práctica artística que puede ser leída en clave materialista, en el sentido que instala al cuerpo como lugar para pensar la repercusión de los dispositivos que animan y dan sentido a la vida de los sujetos. Así, los planos que atraviesan desde el cuerpo como negatividad a la descorporalización, hasta el problema de la conciencia autónoma y la separación cuerpo-alma, han configurado la matriz crítica sobre la que se levanta una perspectiva materialista del cuerpo en el procedimiento de performance.

La analítica materialista a la que me refiero pasa por considerar una inversión fundamental, a saber, que no podemos llegar al problema del sujeto sólo por la consideración metafísica de su estructura en sí. En el orden trascendente del sujeto opera -como hemos visto- una práctica de separación que despliega el problema por sobre la consideración y función de tal separación; de forma, que se ubica en un primer plano algo que es totalmente producido por la acción de separación, a saber, la conciencia, espíritu, alma o cualquiera sea el nombre que

ocupe el lugar de la trascendencia. En este desarrollo, por decirlo de algún modo, el sujeto siempre ocupa el lugar de la pregunta mientras la respuesta o, lugar de llegada, pasa siempre por la omisión de sus condiciones materiales de existencia. En este sentido, la inversión a la que referimos pasa por considerar el sujeto como el producto político de las condiciones materiales de existencia.

Son las prácticas levantadas sobre la separación entre la conciencia y el cuerpo las que realmente modulan la vida concreta de los individuos. Por ello, apostamos por una analítica materialista, pues sólo con ella podemos comprender al sujeto como el producto ideológico y material de las condiciones económicas de existencia. El sujeto no preexiste a las condiciones materiales de su existencia, es más, es el producto concreto de esas condiciones materiales. Entonces, la analítica materialista del procedimiento de performance, tiene por objeto de reflexión las prácticas y modulaciones por la cuales se deviene sujeto. Bajo esta regla de dirección, llegamos al sujeto no por el discurso sobre la metafísica de la subjetividad, sino por las prácticas de subjetivación.

Un aspecto que no podemos dejar de mencionar en el desarrollo teórico de esta propuesta de análisis es, sin duda, la consideración política del concepto de disciplina en la que está envuelto el procedimiento de performance. A este respecto, la performance -como disciplina artística- ocupa el espacio autocrítico del concepto mismo por el cual se inscribe como una praxis legítima en el mundo del arte. Expliquemos en qué consiste esta relación autocrítica de la performance en tanto disciplina.

Por una parte, la performance como disciplina es una práctica artística integrada al mundo del arte; sin embargo, desde un modelo autocrítico puede ser considerada como una praxis que problematiza precisamente el poder político del concepto de disciplina. Claramente nos referimos en este segundo momento al concepto de disciplina como un procedimiento de poder sobre los cuerpos. Este poder disciplinar es una tecnología política sobre el cuerpo, y funciona administrando sus fuerzas y controlando sus niveles de resistencia. Entonces, y en estricto rigor, lo que problematiza la performance no es tanto la disciplina, sino más bien el poder disciplinar. Sin embargo, no hay disciplina sin un ejercicio de poder y una administración técnica de saber. Incluso la disciplina como corpus de conocimiento implica un sustrato técnico y espacial en la vida de los sujetos,

es más, las disciplinas comprenden tanto las formas por las que se instituye el conocimiento como las condiciones materiales por las cuales se produce el sujeto de dichos conocimientos.

El problema de la disciplina opera siempre en un registro de poder-saber y en un registro anatomopolítico. Ahora bien, la performance constituye una reflexión autocrítica de la matriz disciplinar, en la medida que presenta el funcionamiento interno de la disciplina, es decir, la operación de poder mediante la cual se pone en movimiento el cuerpo dentro de un dispositivo de producción de conducta y conocimiento. Toda institución, incluida la académica, es impensable sin la administración y reproducción del poder-saber que la sostiene. A este respecto, es recurrente la definición foucaultiana de disciplina, pues en ella se describe un elemento común a todo el orden económico de las relaciones de poder, la cita dice así: *“Digamos que la disciplina es el procedimiento técnico unitario por el cual la fuerza del cuerpo está con el menor gasto reducido como fuerza “política”, y maximizada como fuerza útil”*⁶. En este sentido, la reflexión autocrítica del concepto de disciplina que comporta el arte de performance pasa precisamente por hacer emerger el soporte corporal de toda matriz de poder, incluso el amparado en el saber académico.

Siguiendo con nuestra operación conceptual, nuestra quinta hipótesis de lectura sobre el problema de la performance, sería la siguiente:

“Dentro del progresivo desarrollo de las condiciones internas de la producción artística, y en el registro de la integración crítica de sus procedimientos, la performance sería la territorialización autocrítica de los mecanismos por los cuales opera la disciplina y el poder disciplinar. En este sentido, la performance puede ser leída bajo el código reflexivo de una contradisciplina en la medida que haría emerger las técnicas de saber-poder que animan a las distintas economías de inscripción corporal”.

Comprendemos, en vista a lo señalado, que la performance en tanto contradisciplina es un procedimiento crítico del poder disciplinar contenido en toda disciplina. Ahora podríamos sostener, sin abusar del desplazamiento, que el objeto de la performance más que el cuerpo en sí, es el procedimiento técnico

⁶Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Pág. 224. Editorial, Siglo Veintiuno.

por el cual se puede reconocer la acción concreta de los dispositivos, es decir, de los mecanismos que le dan una forma histórica y política a la vida de los sujetos. Así, en el ingreso al problema de la subjetividad desde el cuerpo nos ubica en un registro de corte materialista. Respecto a ello, ha sido necesario reconocer el carácter abiertamente político que reconocemos en la operación de performance pues, a partir de ella, hemos podido sostener que el cuerpo no preexiste a las modulaciones disciplinares que lo producen.

Ingresando al último momento del desarrollo teórico y en sintonía al análisis político que hemos desarrollado a partir del problema de la performance, es necesario recalcar en las últimas consideraciones sobre el carácter estético-político que detenta el registro estrictamente artístico del arte de performance. En este sentido, una de las tesis que podría resumir la reflexión que hemos puesto en obra, podría quedar sintetizada así: en su registro estrictamente político, el arte de performance es la puesta ejercicio de un “*materialismo relacional del cuerpo*”.

Ahora bien, el cuerpo es, por así decirlo, el dispositivo privilegiado de la experiencia estética, el *soporte* por antonomasia; por ello, su emergencia implica siempre la posibilidad de una clausura de la representación. En el arte de performance se prefigura la liberación de toda relación representacional, en ello reside su poder, y su astucia no es otra más que volver a sentir la inmanencia como un coeficiente de resistencia a la representación. Valga recordar, en este instante, aquel texto de J. Derrida sobre el “Teatro de la Crueldad” de A. Artaud, en cuyo final se lee lo siguiente: “*Pensar la clausura de la representación es pensar lo trágico: no como representación del destino sino como destino de la representación, su necesidad gratuita y sin fondo. Y porque en su clausura es fatal que la representación continúe*”⁷.

De algún modo todo el problema desemboca en la representación y la condición de separación que en ella se oculta como natural; de esta forma, la paradoja interna de nuestro objeto de estudio, pasa en que todo el poder de la performance fluye de su resistencia a la representación y por lo mismo de su dependencia. Por consiguiente, prefigurar la liberación de todo orden representacional, no es sino el exceso constitutivo que detentan las artes nacidas bajo el signo de la crisis de la representación.

⁷ Derrida, Jacques. En el libro “Dos ensayos” Cuadernos Anagrama. Pág. 74. Capítulo: “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”.

Recogiendo el sentido general del conjunto de nuestras hipótesis y pensando el cuerpo como un dispositivo privilegiado de la experiencia estética, nos preguntamos: ¿Cuál es el sentido estético de una performance en una época que ha puesto al cuerpo en la máxima potencia de su visibilidad? ¿Cuál es el sentido crítico de la performance en la época de la imagen publicitaria? En la demarcación crítica de éstas propuestas de preguntas, nuestra hipótesis de lectura cobra el sentido político bajo el cual han sido pensadas y para el cual han de servir. El trabajo de la performance es, entonces, la recuperación del cuerpo precisamente ahí donde ha sido reducido a imagen, donde paradójicamente ha desaparecido en su máxima exposición o ha sido sometido a la más astuta despolitización. En los niveles (estético, económico e histórico) de todos los dispositivos que ponen en movimiento el cuerpo, podemos reconocer un procedimiento de despolitización de éste, una especie de neutralidad cínica que pretende presentar el orden político como algo totalmente desvinculado del registro corporal de los sujetos.



Proyecto performático *Padre e hijo*, Gonzalo Rabanal, Chile, 2007.

Ahora bien, el problema de la representación, como estructura de relación, es que siempre ofrece un registro en sentido estético o un procedimiento de afección sensible, por ello hablamos de una estética-política de la representación. En efecto, el coeficiente estético de la representación, sea en el estadio de la imagen publicitaria, sea el de la imagen pictórica, fotográfica, etc., siempre opera desde una tecnología de los procedimientos de identificación sensible. Conjurar esa estetización de la política que opera con y en los cuerpos, es el trabajo microfísico de la performance.

La performance, en su registro estrictamente artístico, es un procedimiento de sentido que contiene siempre un doble vínculo. Primero, y por su inherente puesta en ejercicio, toda performance es antes que nada la emergencia del cuerpo en un procedimiento de sentido, o sea, una operación en la que el procedimiento de trabajo es la articulación misma del sentido; segundo, y en una clave cada vez más fundamental, emerge el problema del registro técnico de la obra. Detengámonos un pequeño instante, en este fundamental acontecimiento de la inscripción de obra en los soportes técnicos de registro.

Sabemos que las acciones de performance son producidas para un espacio-tiempo específico, sin embargo, muchas de estas acciones tienen en el dispositivo técnico del registro un material fundamental de la experiencia, un material que a veces incluso comparece como un espacio autónomo de intervención, o sea, un soporte estético considerado más allá de la acción propia de testimoniar la experiencia de la performance. No obstante, en ambos casos atendemos a la experiencia de una acción y al diferimiento de ésta; en el primero al proceso puesto en obra por el sujeto-artista de la acción bajo el espacio- tiempo único de su acontecer y, en el segundo, al registro mnemotécnico de la acción llevada a cabo por el equipo que acompaña técnicamente al performer.

Independiente a la valoración y las operaciones que ofrece la matriz técnica de los distintos tipos de registro, la performance es siempre un procedimiento de sentido, un arte de los procedimientos sobre el cuerpo, un trabajo sobre la deconstrucción política del sentido. En la performance lo fundamental es el proceso, una *episteme* de la experiencia y una técnica del significante corporal. Rescatemos respecto a esto último la siguiente cita de Josette Féral, dice así:

⁸Féral Josette. “La performance y los Media: la utilización de la imagen”. Pág. 209-210. En: “Estudios sobre Performance”, Centro Andaluz de Teatro. Productora Andaluza de Programas. Sevilla, 1993.

“Lo esencial de la performance no es en absoluto lo que se representa en ella, sino el mecanismo que ella pone en marcha y que autoriza. En este sentido, es posible decir que la performance no tiene ningún referente exterior, más allá del proceso que ella misma engendra y graba. Es, antes que nada, operación, mecanismo, proceso puesto en avanzadilla por el sujeto para lograr su propia disolución en la alteridad de la materia, de la máquina, del sonido o de la imagen. Cuando la experiencia ha triunfado, las fronteras del sujeto se hacen permeables, porosas, permitiendo una experiencia de los límites”⁸

El arte de producir una experiencia alcanza en la performance un núcleo no sólo de intelección, sino un espacio de recuperación vital para la matriz sensible del sujeto. En este sentido, la performance es una crítica a la separación de la experiencia naturalizada por el dispositivo hegemónico de la representación. Ahora bien, si la performance trabaja sobre el límite lo hace desde la condición corporal inherente a todo sujeto. Por consiguiente, el arte de performance puede ser considerado como el soporte dérmico del arte: una gramática de las fuerzas y los órganos. Respecto a ello, la performance como tecnología de los procedimientos opera siempre con la fuerza de trabajo: condición de existencia de todo cuerpo posible. Extremando el argumento, podríamos sostener que la performance puede ser ubicada en el centro de la producción artística, sólo si comprendemos que la condición de posibilidad de toda forma de arte pasa por un cuerpo que la produce, un gasto de fuerza que se coagula en la obra.

No obstante ello, la operación de la performance pasa por resistir al coágulo que se cristaliza en la obra de arte. Es más, el carácter de la performance como arte de acción no es tan sólo la deconstrucción del sujeto, sino también la deconstrucción de la obra hacia su condición de proceso. Cabe destacar a modo de crítica, que por el hecho de que la performance tenga al cuerpo como un objeto fundamental de su trabajo, hace mucho que ya no es garantía de que ello sea por sí mismo subversivo. A este respecto, el coeficiente subversivo que pudiese portar la performance, no sería otro que su tendencia crítica hacia la disolución del sujeto en la experiencia de la obra. Entonces, como hemos considerado al cuerpo como el territorio fundamental del agenciamiento político de las fuerzas, podemos sostener que cada performance replica de algún modo la pregunta de Spinoza: *¿qué es lo que puede un cuerpo?*

II. Relatos desde la Acción



Registro de Performance *Sagrada Familia*, de Gonzalo Rabanal,
Tercera Bienal Internacional de Performance Deformes 2010,
Galpón Diario la Nación. Fotografía: Elisa Domínguez.

LA CARNE EN DISPUTA

Gonzalo Rabanal

1. La carne en disputa: Dos puntos y una herida.

Para contextualizar mi participación en esta mesa, me quiero situar en el lugar de un observador respecto a las expectativas que tiene y genera dicha convocatoria “Performance en Chile: 30 años”. Desde esta posición como exponente, traigo y hago saber mis interrogantes después de muchos años de omisión y clausura por parte de “la escena de arte local” hacia la performance en Chile dejando fuera de circulación por mas de 25 años a una de las prácticas mas rica y compleja del arte contemporáneo.

Hecho mi descargo, propongo distinguir algunas diferencias que se han mantenido producto de la ausencia de trama que se ha vivido en torno al trabajo del cuerpo. Para esto sacaré a discusión una antigua disputa entre las artes escénicas y el lenguaje performativo. Hago la observación para detenerme en un punto, que de ningún modo se ha discutido formalmente en torno al acto *representacional* y *el presentacional*, siendo una piedra de tope (por mucho que algunos la den por superada). Es un viejo tema dejado como candado por Marcel Duchamp contra la representación en el arte, abriendo paradojas y descontextualizaciones a partir de sus ready-made.

Este nudo complejo se extiende a todo el campo del arte, ya en los años 60 con Fluxus, el Pop Art, la escuela de Viena, J. Beuys, entre otros instalan esta dicotomía mediante objetos encontrados y modificados para dar con obras y cruces ligados al arte y la vida. A partir de este momento el cuerpo adquiere un valor y una densidad en tanto soporte y medialidad, con esto la representación corporal entra en crisis sumando a ella la lección Artoniana dejada en “El cuerpo y su doble” como báculo insuperado para el teatro. Desde estos puntos problemáticos planteo hacer lectura al trabajo de la performance diferenciando lo actoral y lo performativo para dar con una proximidad parental, permitiéndonos

gozar de un cuerpo desprovisto de acartonamientos, clausuras gimnásticas, tautológicas textuales, y consabidos diálogos al servicio del drama en este mapa del cuerpo que muchas veces solo busca alterar la anatomía de lo que se ve.

En la jerga teatral, presencia apunta a las contingencias expresivas del representante a partir de su propia instauración, desde la escenografía, el texto, el perfil de personaje, la dirección y a la puesta en escena. La presencia del actor es desvelo de algo que va mas allá del término, es algo turbador donde el



Obra Performática *El conquistador conquistado*, Paulina Ellahueñe Espinoza, Estatua de Pedro de Valdivia, Plaza de Armas. Fotografía: Gustavo Solar.

rol traspasa al actor. Un actor, nunca asiste al llamado para el encuentro con el cuerpo, mas bien, siempre saca el cuerpo, para evitar al cuerpo. El actor a través del dominio del texto, del silencio, llega a la consternación e invoca. Es otro mediante el papel.

Estar presente en el acto es muy distinto que la presencia dramática. Estar presente y sin embargo no representar nada, es para un actor una indudable paradoja. En la representación el actor personifica su propia distancia con la presentación. Presentarse y emerger de la presencia es un asunto en disputa. La representación, es un artificio castrador, es un estar ausente en el tiempo de la presencia, hay en esto un simulacro, una separación, un finiquito al cuerpo.

En la performance la presencia, se hace testigo de sus propios límites, mediante la corporalidad en tanto territorio de autonomías propias, pero en ningún momento una independencia absoluta. Se trata de una autonomía a partir de una forma para concebir la presencia del cuerpo mediante su participación, implicando también su pertenecer en la temporalidad y espacialidad como cuerpo presente (en un *aquí* y un *ahora*), como también en otras dinámicas de intercambios corporales albergadas en la audiencia que muchas veces son “arte y parte” de la acción.

La performance es algo que muchas veces no se sabe, siendo el resultado de la intención donde nada puede suceder sin que haya sido fruto de un nombramiento anterior. El performer es su propio accidente en un encuentro impensado entre cadenas de eventos concluyentes que son independientes entre si, pero también consecuencias probables e improbables. A partir de esto surge la necesidad de ir habitando el cuerpo en acción como una forma de reconocer los destinos accidentales e imprevistos que determinan la realidad del performer. Contrario a esto Hegel, formuló que la reflexión filosófica no tiene otro objeto más que el deshacerse de lo accidental.

La realidad accidental de la performance siempre convoca potencialidades, simultaneidades múltiples, superficies desiguales, contrastes paradójales, diferenciación, lo otro, la emancipación, lo heterogéneo. El presente esta compuesto de accidentes siendo el pasado su registro, su memoria, lo que nos obliga a reconocernos en un destino siempre inseguro, arriesgado, peligroso, resbaladizo y por ultimo parodiando a Guillermo Machuca: pornográfico.¹

¹ “Remeciendo al Papa”. Guillermo Machuca. Página 66.

En el marco de esta divergencia se puede reflexionar el cuerpo presente como una vía entre el cuerpo orgánico y vivo, a su vez, sus actos correspondidos como un organismo dirigente de rendimientos. De esta forma el gesto intensifica y sobrecarga el cuerpo para potenciar el hecho, proporcionando su repercusión en el desempeño y su fuerza, lo que permite ir, tanto a la materialidad (órgano-carne), como también a su lenguaje (kinésico-proxémico) y dar lugar al signo, la marca, la huella, los indicios. Guiños que permiten a la acción performativa establecer y mostrar inmediatamente el cuerpo, en el campo de lo explícito que tienen los procesos de acción en un tiempo no domestico, lineal, único. Se trata de una temporalidad multiforme que incluye ritmos diversos y evoluciones complejas de acontecimientos que aceptan, el error, la falla, las transformaciones, el accidente, la coparticipación, el ensamblaje, lo interminable.

Hay un cuerpo que existe en si, y este es inalterable capaz de sobre llevar el fracaso o el traspie en el desplazamiento de sus acciones.

El asunto de la performance, consiste en construir un tiempo y espacio, mediante un trabajo que opera con un plan que muchas veces se logra de



manera impredecible, espontánea, desafortunada y abrupta, para concatenar una finalidad respecto de la idea que se tiene como parte de esos procedimientos marcados por la energía potencial. Su característica es que por medio de su acontecer no reproduce, sino que resiste, es decir, con este principio el gesto se introduce en la esfera propia del sujeto. La performance trabaja con el hacer de un suceder que es muy distinto al del hacer mismo.

El desenvolvimiento en el actor sólo puede llevar a cabo un actuar bien, que es en si mismo el fin o el objetivo de ese hacer.

En la performance, el cuerpo se presenta al destinatario en la esfera no de un fin en si, sino de una medialidad pura a través del cuerpo único y colectivo, de esta forma el performer se desplaza y evoluciona en un tiempo que tiene lugar cuando surge el hecho, de esta forma se da lugar a una situación que todavía no era, para concluir con una realidad que si existía.

Dentro de este proceso o movimiento el cuerpo cambia sin ser transformado en personaje. El performer luego del cambio en la acción comporta otro carácter en su forma, en su hacer, materializando el acontecimiento como un



Registro de performance *Ser Indio*, Colectivo Deformes,
Cerro Santa Lucía, Fotografía: Gonzalo Rabanal.

orden determinante, que anticipa la potencia, la eficacia y la intensidad de un suceder de los cuerpos dentro de los hechos (posibles e imposibles) entregando las capacidades de experiencia que permiten el llegar a ser lo que se puede ser, cuando aún no se es, o sea, es pasar de la potencia al acto para poner en acción una resistencia como cuerpo en exposición y riesgo.

Valga también esta aproximación para mostrar las arquitecturas del cuerpo y dar cuenta de las políticas de la carne con las que trabaja la performance, capacidades que van por otros caminos trazados y, muy por fuera de aquellos dominios impuestos por la trascendencia, tanto en el conocimiento como en las instituciones, la civilización o la cultura, que solo busca imponer el carácter de finalidad que ha de cumplirse como “lo más importante”, “lo esencial”, y



Registro de la performance de Irene Loughlin (Canadá),
Primera Bial Internacional de Performance Deformes
2006, Museo de Arte Contemporáneo MAC Quinta Normal,
Fotografía: Jorge Aceituno.

convertir todo el sentido de lo que se hace en el fundamento de la acción como puro destello glorificado.

La dominación de la trascendencia contiene también la idea de pura ganancia (como superación) o superioridad. En la práctica filosófica occidental, la trascendencia admite un «más allá» como punto de referencia. Trascender representa una actividad, que da paso desde un «dentro» a un «fuera», con el objeto de superar lo palpable, lo real.

Frente a este dominio ideológico la performance proyecta el cuerpo trasladando un conjunto de informaciones bajo la contingencia de resistencias inmanentes. Desde este campo, la inmanencia es la presencia y experiencia personal de un cuerpo. La **inmanencia** es aquella reflexión que no se permite actuar más allá, ni traducir, ni retener. Es un acto urgente de una existencia que no permanece, no espera, porque que no ha sido sospechada. Es una potencia siempre por comparecer, es un entorno que urge en su deseo, en su sentido. Inmanencia es la mutación de la presencia que procede sin dios, sin auxilio, sin defensa, sin prohibición, autorización, credenciales o aprobaciones, porque los actos del performance se sitúan en el flujo del acontecer. Su constructo es la presentación de una procedencia directa, principio que encarna la imaginación posible para una naturaleza in presentia referenciado a Saussure. Es una elaboración de un atisbo aún no deliberado, es una iniciativa de una contigüidad y un trayecto en acción.

Si las trascendencias expresan atributos, las inmanencias dicen resistencias, que participan de lo que se alcanzará en un ir y un venir, para precisar lo que todavía no es.

La inmanencia se une con lo no permitido. La trascendencia se adueña de todo lo que alcanza.

Los acontecimientos inmanentes de la performance se preocupan de su imaginar, para acontecer en potencia. Intensidades que se hacen escuchar porque insisten en el tiempo y el espacio, el aquí y el ahora, para persistir e irrumpir en el cuerpos y los cuerpos. La inmanencia desafía lo que es el universo, posee y afronta el momento, el mundo, lo real, lo que vivimos en la experiencia, dejando atrás lo eminente, ese asunto, sobre si hay algo más allá de la cosa.

2. El cuerpo combatido.

Mis argumentos los expongo acá para espesar más nuestro campo de verdades: el arte no ha quedado ajeno en este juego. Habrá que preguntar entonces, donde duele y oprime el zapato? (No los de Leppe por supuesto).

Las ideologías de los estados socialistas, no se terminaron simultáneamente con las clases como lo anunció Marx, estos se apagaron bajo su propia inoperancia de formación social, para retornar a la pocilga capitalista. El “estado de bienestar” ha sido tragado por el neoliberalismo. Numerosas aseveraciones marxistas han sido presunciones portentosas que accedieron a una especulación de las relaciones, entre teoría y praxis, producción y capital, arte y propaganda, entre muchas mas, especialmente sus ideas apuntaron al capitalismo europeo decimonónico, a partir una mirada totalmente revolucionaria que entregó una dimensión de vanguardia al pensamiento socio político y cultural.

Desde este escenario la *avanzada en el arte*, ha sido la especulación de la izquierda esclarecida para reinventar el mal situado señorío del saber; aquel que plantea un futuro administrado por los que han logrado “la inteligencia”, los que han proveído la exactitud, aquellos sujetos no sujetos/ sujetados a las sombras de la caverna. Esta es la mirada paradójica de una izquierda que sostiene la ficción de los superhombres distinguidos, por sobre los encadenados, extraviados y sometidos. Suena a resentimiento, y si lo es, veré como productivizarlo para no devenir en sintomatología.

Sin embargo, lo que digo se conecta muy bien con nuestra “historia”, ella, aquella, la zorra, la mañosa, la hábil para mostrar los dientes al cuerpo, y en ultima instancia ocultarlo y hacerlo desaparecer.

Son treinta años de performance y más, con todas las omisiones a su haber.

Acá los acontecimientos juegan muy en contra del cuerpo, ya que no ha gozado de buena salud en el territorio de las artes visuales en Chile.

El tema tiene que ver con esos negocios y secreteos de los muchos artistas de estado que han visto en el cuerpo un lugar para silenciar.

Ni las artes visuales, ni el teatro, ni la literatura, entre otras, han concedido espacio para reflexionar y dar lugar al cuerpo en estos últimos 30 años. Los discurso de derecha y el concertacionista se encargaron de excluir el cuerpo



Registro de performance *Sagrada Familia*, Samuel Ibarra (Chile),
Tercera Bienal Internacional de Performance Deformes 2010,
Galpón Diario la Nación. Fotografía: Elisa Domínguez.

junto a una de las prácticas más complejas del arte contemporáneo, dando por cancelado el tema y por descarte anteponiendo la ideología privatizadora y mercantil en la educación de arte junto a todos los fetiches neoconceptuales.

Que se ha dicho en las escuelas y los espacios de arte, sobre la performance en este largo tiempo donde ha reinado la complicidad del mutis y la omisión?.

Desde este reclamo no nos reconocemos en aquellas instancias excluyentes; hemos trabajado como grupo DEFORMES² con las inmanencias del cuerpo para dar lugar y hacer un lugar al cuerpo desde la inclusión. Un trabajo de obra en filiación grupal, como porfía molecular contra la desestimación que ha llevado a cabo el pensamiento absoluto y dogmático, que aún cree en la vorágine darwiniana.

Pensamos que las historias deben ser permanentemente interrogadas, no para obtener un resultado clausurado sino para evitar la reductibilidad y la jibarización que desencadena el pensamiento reaccionario trascendentalista, ese que descalifica desde la acriticidad, y propone su programa de sabotaje y obliteración a la diferencia. Ha de entenderse también que considerar “lo otro”, lo que esta ajeno a nuestros intereses y que se nos presenta ineludible por su peso y consistencia, viene a ser un acto de ética que devuelve los enunciados de la historia en presencia de la historia. Sostengo, que en estos últimos años se han producido obras de performance en un espacio lateral, lo que nos ha permitido tener una capacidad crítica para mantener las discrepancias entre unos y otros y poder dar cuenta de sus procesos y continuidades en la historia, aquella que se hereda, la que se hurta, la ficcionada, la distorsionada, la imaginada, la real.

Hemos trabajado desde la “laterlidad” para crear un proyecto que se ha propuesto desplegar lo plegado (las arrugas siempre están wen la superficie). Más que clausurar espacios, queremos pensar en recuperar los espacios perdidos a partir de la performance haciendo y creando, como única forma de edificar otros contornos en el hacer.

Nos reconocemos desde la persistencia y la resistencia, como gesto que ha posibilitado un verosímil de construcción de relatos y nuevas arquitectura de todas aquellas narraciones dispersas que logran configurar visible los lenguajes laterales, movidos por las fuerzas de causa y efecto.

Lo que queremos es comprender el pasado para anticipar un futuro en

² DEFORMES: Organización independiente de performance en Chile.



Fragmento de performance de Gustavo Solar,
Centro Cultural Caja Fuerte, 2009.
Fotografía: Paulina Ellahueñe.

correspondencia con sus relatos, capaz de devolver nuestros contrastes y paradojas sin ánimo de conspirar para destruir. Somos oponentes en nuestra escena local y lo que hemos hecho ha sido revitalizar un área declinada y reducida dentro de las artes visuales en Chile.

Desde este planteamiento surgen las siguientes preguntas:

¿Por qué tanta aversión contra el cuerpo y su accionar en el arte? mi respuesta esta fundada en aquellos intereses pecuniarios de transacción y exportabilidad, que vinieron de la mano con las políticas neoliberales en el arte chileno, el cuerpo como algo que no tenía nada mas que decir, algo visto como una existencia extrema, riesgosa, que tenia que ser excluida, desaparecida. Razones miserables que han justificado el negocio de algunos, para mantener su pequeño botín.

El escenario en el campo del arte no es nada fácil. Exceptuado apreciados y voluntaristas representantes, tan sólo espontáneos murmuradores llenos de buenos y/o malos propósitos, artistas ocasionales, investigadores contertulios.

Algunos aprovechándose del abandono y el vacío de escena, se han apoyado en declinadas recetas esteticistas abrazando la permisiva naturaleza neoliberal del posmodernismo, confundiendo su carácter antidogmático con la ausencia de ideología, apuntando a la performance para reducir su gesto y accionar.

Reafirmo entonces que mas allá del acomodo exitoso, se requieren artistas de performance, capaces de sobreponerse a la destrucción y la omisión con obras eficientes para su recepción. Apura el nacimiento de un corpus de trabajo y de una producción que avale, cuestione o cuando menos endulce esta furiosa disputa por las inexistentes fantasías que trae consigo el cuerpo, lo que nos lleva al síncope en medio de esta vorágine que reclama propiedad y dominio.

La performance es algo más que un listado de planes, y porque el pensamiento, y no la casualidad, sigue fundando la plataforma de la creación. Toda acción, gesto, acto, comportamiento, rendimiento; nace como una idea en la cabeza, ante de deslizarse armónicamente por el brazo, el tórax, el cuello, el nervio y llegar a expresarse a través de la mano en un gesto que devendrá en acción, en potencia, en guiño, en error, en tiempo/espacio, en accidente. Este maravilloso componente de la performance tiene que tener un espacio para su circulación y

recepción en el circuito, sea cual sea.

Quién sabe si esta presencia del cuerpo se debe sostener a partir de una labor correspondiente a unos pocos performistas o exclusivamente de los muchos artistas que hoy ven en ella desde la música, el video, la danza, el teatro, las artes visuales, un lugar para asociar más que desmembrar, sumar más que restar. Quién sabe qué nacimiento y desarrollo tendrá. Sin duda deberá diferenciarse del rancio debate de turno.

Se perfila la performance sin excesiva especialización, sin ámbito único, interceptada, individual y social a la vez.

Viene, el cuerpo viene político, radical, nuevo como es la nueva dinámica de la performance capaz de hablar con todos y con ninguno a la vez, poderosa y singular.

Pienso seriamente que la performance es algo sumamente compleja, y después de muchas cosas más: un goce, una pasión, una seducción, una cultura, una resistencia política, una sensación, un tipo de arte que se siempre se prolonga para dar forma a la presencia del cuerpo y convocar la mirada y el acto.

Viene, el cuerpo viene político, radical, nuevo como es la nueva dinámica de la performance capaz de hablar con todos y con ninguno a la vez, poderosa y singular.

Pienso seriamente que la performance es algo sumamente compleja, y después de muchas cosas más: un goce, una pasión, una seducción, una cultura, una resistencia política, una sensación, un tipo de arte que se siempre se prolonga para dar forma a la presencia del cuerpo y convocar la mirada y el acto.



Huerto jardín, Marcela Rosen e Yto Aranda, Arte de acción, Intervención urbana para el día de la Tierra, para SOS Tierra, 2005. Fotografía: Ricardo Castro.

REFLEXIONES SOBRE EL ARTE DE ACCIONAR

Marcela Rosen

Una obra de arte jamás es bella, por decreto, objetivamente, para todos. La crítica es por lo tanto inútil, no existe más que subjetivamente, para cada uno, y sin el menor carácter de generalidad. ¿O acaso se ha hallado la base psíquica común a toda la humanidad?

del manifiesto Dada de Tristan Tzara ¹

Ante la cuestión que motiva este escrito, ser parte de la mesa No4 que tiene la misión de escribir sobre: “Performance: disciplina o desplazamiento.” Comienzo por buscar las definiciones de estos conceptos, en el momento de hacer definiciones podemos re-pensar todas las definiciones en las que nos basamos y ver que ya están caducas o que ya no son tan efectivas porque el hacer humano es cambiante y las definiciones permanecen, creo que es el momento de cambios en estos aspectos y para eso debemos pensar y repensar nuestras propias definiciones de los conceptos que usamos, como arte, disciplina del arte o desplazamiento que son los términos que me invitan a comentar en esta ponencia, yo siempre me cuestiono las definiciones, es decir reviso los significados de las palabras como una costumbre que tengo desde mi infancia, y generalmente encuentro que se usan palabras en forma poco acertada con su definición, entonces ahí hay que ver quien y de donde viene esa definición porque también hay un trasfondo político o religioso o económico, es decir, tendencioso en los diccionarios o en las fuentes de información, afortunadamente el internet en su amplitud nos puede dar las diferentes acepciones de una palabra, desde diferentes orígenes de pensamiento. Para que podamos usar las palabras precisas, que tengan el sentido que queremos darle al texto.

Disciplina: viene de “discere”, que significa aprender, implica a un discípulo y por lo tanto a un profesor, entonces es lo que se enseña y como se enseña. Y disciplina artística será una expresión de arte con límites definidos y claros, conceptos por todos conocidos, encasillados y empaquetados.

¹ TRISTAN TZARA. Siete Manifiestos DADA, traducido por Huberto Halter, editado por Jean Jacques Panvert Editeur , 1963, Capítulo Manifiesto Dada 1918, p. 8.

El arte de acción y de performance al ser disciplina se enmarcaría en su definición y es preferible que no tenga los límites marcados, que no sea disciplina para que sea libre y pueda redefinirse eternamente.

Las disciplinas del arte son la música, la poesía, el teatro, la danza, la pintura, la escultura y otras, el arte de acción podría estar en esta lista como una disciplina artística, pero mejor sería una transdisciplina, como una posibilidad de estudio para muchos alumnos de cualquier carrera de toda la universidad, porque es una forma de expresión posible a todas las disciplinas universitarias. El arte de acción cruza transversalmente las diferentes ramas del conocimiento, podemos encontrar que artistas de variadas disciplinas y no artistas se expresan a través del arte de acción y de performance. Los artistas de acción chilenos que conozco vienen de la poesía, del periodismo, de la danza, de las artes visuales, de la antropología y del teatro.

El problema que hay en nuestro país en el ámbito educativo es que este arte no se estudia, no se piensa, ni se enseña. Este seminario es un comienzo valioso, su valor está en que reúne a muy diferentes exponentes en una misma publicación.

Dentro de las definiciones quiero dejar claro que la obra de arte tradicional como una pintura o una escultura no pierden su vigencia en absoluto en el panorama del arte actual aunque algunos teóricos lo planteen así, lo que ha pasado es que para algunos artistas el objeto de arte tiene menos importancia y adquieren más importancia las personas, la persona del artista y la otra persona. Yo y el otro estamos al centro y somos la obra de arte, en la relación entre el arte y la vida que es muy estrecha. Las artes no convencionales como el arte de acción se desarrolla en paralelo con el arte tradicional y en los espacios de exposición menos conservadores se puede apreciar la unión en que conviven todas las artes en el presente.

La época en que un arte reemplazaba a otro es de principios del siglo pasado la llamada época de los “ismos” en que el realismo fue dejado de lado por el impresionismo y éste por el expresionismo, y el cubismo, etc. Este dejar de lado es de aquella época, hoy es diferente, hoy conviven todas las artes todas son importantes y valiosas, incluso hay un interesante renacer de algunos de los “ismos”.

Hay novedades en Chile que no son nada nuevo en el resto del mundo, el papel de los y las curadoras de arte ha cambiado y es muy común la no curatoria en festivales y encuentros, creo que esto comenzó con el arte correo que tiene como una de sus reglas la no selección de las obras, es decir que se debe exponer todo lo que llega a la convocatoria realizada. La relación entre las personas ha cambiado y el sistema conservador de un ente superior que discrimina y decide que es arte y que no, o que obra es mejor que otra, esto es lo que está cambiando para transformarse en una relación al mismo nivel, el encargado que convoca o el curador deja su trono y baja al lugar de los artistas para, en una relación de persona a persona, recibir las obras y exponerlas sin evaluarlas, o en algunos casos el curador elige a un grupo de artistas que conoce y en los que confía y los deja hacer, de esta forma puede desarrollarse el arte experimental en los museos o galerías, sin obligar al artista a “hacer como que es” arte experimental pero ya está revisado y aprobado, porque así se pierde su esencia.



Pic nic, Marcela Rosen, Arte de acción, SOS Tierra, Buenos Aires, 2008. Fotografía: Nelda Ramos.

Los parámetros de lo bueno y lo malo en este arte no existen y me parece que no existen en ningún arte, la apreciación de una obra es personal y puedo decir que una acción me gusta o no, o me sorprende o no a mí, en particular, sin tener que generalizar.

Los conceptos, el conocimiento y la verdad están siendo manejados por muchos, por los científicos que trabajan para una empresa farmacéutica, por los políticos que quieren perpetuarse en el poder, por los medios de comunicación masivos que ocultan, tergiversan y leen las noticias según la línea editorial del dueño, por los profesores que enseñan teorías como si fueran verdades, por los historiadores que nublados por su mundo, no han visto más allá o no han querido ver, de la historia apenas podemos confiar en las fechas. Convoco a las y los creadores a leer entre líneas, a dudar de lo que leen y escuchan y a encontrar su propia verdad, a dudar de esto mismo que están leyendo que también es sólo una teoría. Invito a los jóvenes a usar sus propias palabras y no las de sus maestros, porque el discurso vacío propio del arte de estos tiempos llega a los alumnos y como un virus los infecta y ya no se les entiende lo que dicen y esto puede afectarlos en su pensamiento y en la creación.

Esto de la verdad falseada o transformada a conveniencia de algunos, no es sólo una idea mía también lo dice Foucault, pero ya al leer a Foucault tengo un problema porque no le creo a los traductores, como dice el dicho: “traduttore traditore”, es posible que en la traducción se cambie el sentido del texto traducido y hay que tener cuidado con las palabras que usan los traductores porque ponen estas palabras en boca de alguien que no las usó, para manejar esto hay que confrontar el texto original con la traducción constantemente.

El arte de acción se diferencia de las otras artes en que el artista no necesita ser aceptado (ni siquiera necesita ser artista) o hacer una obra bella, los parámetros de evaluación no existen, entonces los motivos del artista de acción y de performance son diferentes, para algunos puede ser interesante provocar un escándalo y otro puede querer mimetizarse y que casi nadie perciba lo que hace. En esta amplitud de motivos la ética pasa a tener un papel fundamental, el profesor y artista Bartolomé Ferrando escribe: “se puede afirmar que una actividad es ética, cuando existe una correspondencia o correlación entre conocimiento y acción, mediatizada por el otro, no individual. Y además, cuando dicha correlación o correspondencia es auténtica, es decir, está en relación con lo que uno realmente vive y quiere o desea



Ronda en Arte Acción Plaza III, Arte de acción de Marcela Rosen, Cogestión del Tercer Encuentro de Arte Urbano Simultáneo en Plazas de Todo el Mundo, 2007. Fotografía: Ricardo Castro



Beso público, La poética en un recorrido por el centro de Santiago, Arte de acción, Grupo Re-unidos: Marcela Rosen y Ricardo Castro, Festival DEFORMES II, 2004. Fotografía: Yto Aranda.

hacer. Pero esa correlación no es fija. Está más bien en continuo cambio, como todo conocimiento o saber. Y así toda actividad ética, estará también en continuo cambio...”² Entonces es muy importante que los artistas se conozcan a si mismos para que lo que deseen hacer en el arte sea una actividad ética y auténtica.

Como artista de acción organizo o coorganizo encuentros de artistas, en los encuentros que organizo siempre hay celebración, reunión, acciones felices, alegres, el arte de acción en Chile lo veo un tanto dramático, hay pocos artistas que tengan una postura lúdica y uno de los motivos por lo que me atrajo tanto este arte es por lo divertido que a veces es, yo personalmente soy un poco seria, así que me atrae el juego, que es uno de los motivos de muchos autores como el español Bartolomé Ferrando o el venezolano (adorador de Frak Zappa) Carlos Zerpa. La primera acción de arte que vi me gustó mucho, en el casino de la escuela de arte a la hora de almuerzo el año 1984 entró por una puerta Elias Freifeld pintado de azul completamente, sobre su ropa y cuerpo se notaba la pintura fresca, y por la puerta opuesta entró Jacqueline Fresard pintada toda de amarillo, sobre su vestido y cuerpo, empezaron un juego de acercamientos, la gente que conversaba enmudeció y todos miraban, las tías de la cocina también, ellos jugando se rozaban e iban quedando con manchas verdes pues se combinaban los colores, al final se arrastraban uno sobre otra y quedaron ambos absolutamente verdes y se fueron, fue una lección de pintura, de la teoría del color que no se me ha olvidado, después supe que esto ya se había hecho hace años en otro lugar.

El arte de acción en Chile y posteriormente el arte de performance, lo conocí de artistas plásticos y le llamaron en esa época acción de arte como le decía el grupo CADA Colectivo de Acciones De Arte en los 80's. Lo primero que vi fue lo de Elias Freifeld y le llamaba “accion de arte”. En los 90's llegó el término performance el primero que lo usó o al que se lo oí fue a Vicente Ruiz, que venía del teatro y de la danza. Cuando comencé a hacer “arte de acción” fue con mi marido Ricardo Castro él lo bautizó así y fue aquí en esta escuela de arte de la Universidad de Chile justo en este lugar en que se realizó este Simposio, que antes no era un edificio, si no, una estructura metálica abandonada, que nos fue muy útil para realizar una serie de acciones una tarde de invierno de 1992, junto

² Bartolomé Ferrando. Sobre la ética en el arte de acción <http://performancelogia.blogspot.com/2007/11/sobre-la-tica-en-el-arte-de-accin.html>

a varios amigos y compañeros de pintura. Fue una gran fiesta de viernes, hicimos un ritual para sanar a un amigo en común que estaba en una clínica para dejar sus adicciones, por eso todos los artistas que participaron lo hicieron con tanto ánimo, al final después de varios meses nuestro compañero de escuela, Carlitos, se recuperó. Así comencé en el arte de acción junto a Ricardo Castro.

Mi labor en el arte de acción se inicia con una idea fundamental que se transforma en una situación real, es fundamental porque me es importante y la quiero expresar y a veces después de un tiempo de escribirla o pensarla necesito expresarla. Después o antes, la idea se trata de una relación entre personas o seres vivos, es una idea de una relación o interacción, de comunicar y de compartir y esta es una situación real. El inicio entonces es la idea fundamental, de relacion con otros y necesaria para mi y que será la realidad cuando la haga. A diferencia del teatro o performance siempre incluyo a los asistentes.

Puede ser preparar una comida e invitar a los amigos a compartirla o plantar un árbol o ir por la calle regalando flores y hablando con personas desconocidas.

El lugar es muy importante, puede ser la misma idea en otro lugar y el resultado es muy distinto. La idea y la acción de plantar, muchas veces la he vuelto a hacer, es una de mis ideas más importantes, es una forma de cooperar con la Tierra, regalar una planta medicinal a alguien es darle una medicina, porque le pido que la cuide y eso, el trabajar con la tierra, regar, provoca un bienestar al que lo hace, además de poder preparar una agüita cuando lo necesite su cuerpo. Hace poco en abril hice un huerto en una casa ocupa en okupalamakina, no sé si lo han regado, Ricardo les llevó de regalo una manguera para regar. Los huertos siempre quedan al cuidado de alguien y depende de ella o él si el huerto vive o no.

El sábado 20 de junio de 2009 organizamos un encuentro de artistas ³ en que celebramos el año nuevo del hemisferio sur en nuestra casa, tuve una certeza en cuanto a lo importante que es volver a juntarse en un ambiente reducido, el espacio es muy importante, nos reunimos en torno a nuestra mesa y almorzamos, mientras preparábamos el almuerzo cada artista se presentó por turnos y no sé porque, pero fue diferente a las presentaciones de siempre, empezaron a contar su vida desde su niñez y como habían llegado al arte y al arte de acción para alguno y para la mayoría de performance, mostraron lo que estaban haciendo ahora,

³ HACIA UN ARTE DEL ENCUENTRO (DOS) / VULNERANDO FRONTERAS en SANTIAGO de CHILE, revista Escáner Cultural año 11, N° 117, julio 2009, Columna Al Documentar de Marcela Rosen. <http://revista.escaner.cl/node/1389>

esto fue largo después del almuerzo siguieron las presentaciones y llegaron más amigos, al final de la noche Marre Wacques y Carolina su compañera pusieron diarios en la mesa y todos estaban haciendo trenzas con greda, se logró una buena unión hubo momentos emocionantes. Esto va más allá del arte de acción y fue gracias a la convocatoria que me llegó desde Argentina, los videos los enviaré para que se muestren en Buenos Aires en “Hacia un arte del encuentro (dos)” el 12 de julio. El arte del encuentro es el futuro. Comprendo que hacer un encuentro es hacer una gran acción de arte, lo comprendo como un todo lleno de partes, las partes son de responsabilidad de los invitados, pero el todo es mi creación y me gusta que todo funcione, que haya buen ánimo, buenas relaciones, siempre una comida para los participantes para que nos sintamos bien y se formen momentos de verdadera comunicación.

El origen de la palabra arte es “algo que une” y nos ha servido para unir, en junio nos juntamos en mi casa para hacer un arte del encuentro como una forma de hacer nexos reales y acercar a los artistas muchas veces desunidos por la forma del mundo actual en que la comunicación es principalmente por internet o por teléfono, lo que propicia el aislamiento y la falta de contacto real y fraterno.

Encuentro mi origen y me reconozco como mestiza de múltiples mezclas, sé que una parte de mí es indígena, mi bisabuela era, dice mi madre, chola peruana, intuyo que gran parte de la sabiduría femenina que me llega de mi madre viene de su abuela, la buena mano para la tierra y el gusto por trabajarla. Este es el motivo de gran parte de mis acciones y de mis intereses.

La mirada hacia los pueblos aborígenes y el descubrimiento de su sabiduría, de su cosmovisión son un camino del arte actual, es lo mejor que tenemos como comprensión del mundo y están tan cerca, además en este tiempo ellos, los mapuche están en un período de apertura que antes no había, hay que aprovechar esto en el tiempo actual, pues su forma de ver el mundo, su medicina, sus conocimientos acerca de la naturaleza nos son necesarios, ahora que vemos los grandes defectos en la antigua maravilla que era la ciencia y que sustenta con sus ideas este sistema de vida de sobre explotación de los recursos naturales y vemos como nos está llevando al colapso, que sólo ha sido aceptado por las Naciones Unidas después que los científicos llamaron la atención sobre el

cambio climático, aunque la gente común ya lo había notado hace muchos años.

La mirada y el acercamiento a los pueblos originarios de todos los lugares del mundo, la estamos haciendo los artistas con los pueblos que tenemos más cerca. Conozco a un viejo y vanguardista poeta de Estados Unidos, Jerome Rothenberg que está creando usando las voces de sus pueblos originarios, hace etnopoesía y “reconoce en la poética indígena una analogía con la experiencia Dada”, y lo reúne en su poemario “That Dada Strain”.⁴

El arte de acción es parte del arte experimental, el arte experimental engloba a muchas artes que usan el experimento como método, es el arte que se desarrolla en la experimentación, sin ensayo, con un plan, pero abierto a lo que pueda pasar, es arte efímero en muchos casos. El arte experimental encierra al arte de acción, al arte de performance, al arte correo, a la poesía visual, al arte sonoro, la instalación, el arte digital, el net art, todos estos en tanto sean experimentales.

El arte experimental casi no tiene cabida en las universidades, galerías y museos, esta misma suerte la tiene el arte correo, tan poco conocido en nuestro país, afortunadamente en este último tiempo está más difundido pero no en esta escuela de arte, he podido ver que aparecen más chilenos y chilenas en las listas de participantes, hay nombres nuevos. El arte correo es ya viejo y es una de las disciplinas de las que ni se habla. Otra disciplina acallada es la poesía visual.

Las posibles definiciones:

Nel Amaro artista de acción y de performance de Turón, Asturias, España, creador de la fundación perruno situacionista Laszlo Kovacs escribió: “Entendemos por acción algo simple, en tan to que por performance entendemos algo más rebuscado, con hilo conductor y una cantidad de elementos distintos.

...Quizá, de entre las muchísimas y posibles definiciones válidas para “acción”, la más idónea ahora mismo sea la que dio a un periodista (que le preguntó “una acción puede ser...”) el histórico fundador del grupo ZAJ Juan Hidalgo: “salir, ponerse delante del público, estar veinte minutos sin decir una palabra y al final exclamar: “¡Olé!” ”. ...El grupo Zaj (1960 hasta 96) se dedicó sobre todo al desarrollo de las músicas de acción. “⁵

⁴ Jerome Rothenberg. Poeta Multicultural. <http://epc.buffalo.edu/authors/rothenberg/esp/>

⁵ CONFERENCIA - TALLER DE NEL AMARO Y 50 ACCIONES COTIDIANAS PARA REALIZAR revista Escáner Cultural año 9 N° 92, abril 2007, Columna Al Documentar de Marcela Rosen. <http://revista.escaner.cl/node/87>

La acción es una presentación y no una representación como en el teatro, eso es lo que siempre se repite en las muchas definiciones de arte de acción o performance, no es una representación porque ésta es la copia de algo o la reproducción de algo ya conocido previamente. En este aspecto tan importante y que marca la diferencia con el teatro, es necesario aclarar que al tener una idea preconcebida y realizarla sería un tipo de representación de todas maneras, pero con grandes espacios de espontaneidad, sobre todo si es en la calle, no está claro el resultado final. Las acciones que yo hago son arte real, arte vida, no me pongo en un papel de... o hago como que..., si no que soy, soy yo y hago lo que me es necesario, hacer un huerto, reunir a los amigos en torno a una comida, comer una manzana o limpiar lentejas. Llevo el acto artístico a la vida, a situaciones cotidianas, como ya lo hicieron otros muchos: Fluxus, los futuristas, los daditas y más, esta conexión entre el hecho artístico y la vida, significa una cierta desvalorización de lo artístico y una revalorización del hecho común, y un modo diferente de presentar el arte, de llevarlo a un nivel más cercano a la gente y de bajar también mi jerarquía como artista, para ser una más entre la gente, teniendo así una relación más directa y próxima con quienes están a mi alrededor, que ya no son público o espectadores pues son también participantes. El arte de acción es el único arte que provoca esta unión entre artista y público que genera un no artista y a un no público.

Es un arte efímero y del momento, vivencial, si no estás ahí te lo pierdes y el registro en fotografías y videos es sólo una referencia lejana. Hay acciones con olores y sabores que no pueden quedar registrados. Además el vivir la experiencia puede ser sorprendente o emocionante.

Definiciones hay muchas y varias coinciden en algunos puntos, creo que hay que tener cuidado con las definiciones para que no se transformen en una máxima que cierre posibilidades a la experimentación, para mí el arte de acción es un arte experimental, libre, que no necesita una galería, una escuela de arte, el artista se basta a sí mismo, tampoco necesita objetos y como espacio de acción tiene la calle que es de todos aún.

Algunos autores afirman que teatro y performance se parecen en que son artes escénicas, ambas pueden usar un escenario, tienen público y actores o performers (o performanceros a lo mexicano), pero no siempre la performance es escénica

a mi parecer, porque cuando estas en la calle en el espacio de todos, no es un escenario como lo conocemos, y cuando te relacionas con la gente ellos ya no son el público y tú ya no eres sólo el artista que está “performando” (hablando en “performancés”). Aquí se produce la unión y confusión afortunada entre el arte y la vida. También hay que considerar a las performances sin público, ocultas, secretas de las que sólo queda el registro, también existen, y... serán escénicas?.

Para el profesor titular de performance y arte intermedia de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, el artista Bartolomé Ferrando, que es el único profesor “titular” que enseña performance en una universidad, enseña que existen 5 conceptos en el arte de acción: conceptos de espacio y de tiempo, el alejamiento de la noción de representación, la necesaria presencia del cuerpo del performer y la exigencia de la idea; yo le añado la relación con los demás que dejan de ser público o espectadores y son participantes de la acción. Para Ferrando esto era parte del happening, pero para mí la diferencia es que no es un espectáculo como eran los happenings, si no, que es una vivencia.⁶

También dice en relación a una posible definición: “aunque en ocasiones una acción se muestre o manifieste más próxima al teatro, a la música, a la poesía, a la instalación, al video o a la danza, deberá a mi parecer, para definirse como performance, incluir puntos de conexión y enlace con otra u otras prácticas específicas distintas, de tal manera que, como resultado de ese cruce, se produzca un modo de hacer intermedia, divergente del rasgo que se advertía como fundamental o más característico de la acción misma; y así que ese modo de hacer sea propio de una práctica situada a medio camino entre dos o más especificidades artísticas.”⁷

La enciclopedia popular Wikipedia dice: “Se denomina arte de acción (action art o life art) a un grupo variado de técnicas o estilos artísticos que hacen énfasis en el acto creador del artista, en la acción. El término fue creado por Allan Kaprow, que señaló la interrelación entre el artista y el espectador en el momento de creación artística.” ...”entre las múltiples formas de expresión del arte de acción figuran el happening, la performance, el environment y la instalación.”⁸

Creo muy posible que en el futuro se separe en diferentes corrientes y se desarrolle como lo ha hecho la pintura pasando por múltiples movimientos.

⁶ Bartolomé Ferrando. La performance. Su creación. Elementos. 2003, p. 1.
<http://www.bferrando.net/bitacora/index.php?p=6&more=1&page=1>

⁷ Ídem

⁸ Wikipedia, Arte de acción http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_de_acción

No quiero dejar pasar esta ocasión para referirme al concepto “cuerpo” tan usado en este seminario. Usado con múltiples apellidos cuerpo político por ejemplo, y que es eso?

Se usa esta palabra para reemplazar la palabra artista o para reemplazar el concepto de la presencia del artista o creador, que es mucho más que cuerpo, entonces es una forma de minimizar el gran avance que significa la revolución del arte desde el objeto (pintura, escultura) al creador en persona como obra, porque al llamarle “cuerpo” al creador lo retrae a la calidad de objeto, que afortunadamente aún no tiene. También se usa esta palabra para reemplazar la desnudez, a modo de simplificar y también cosificar al creador desnudo en cuerpo presente llamándole sólo “el cuerpo”.

Como artistas de acción el cuerpo es nuestra herramienta pero es más que eso, somos nosotros, soy yo y no mi cuerpo solamente el que realiza la acción.

Qué pasa con el lenguaje cosificador de artistas, qué llama tan fácil a alguien cuerpo si es artista de acción o de performance y en cambio si se refiere al cuerpo de un enfermo le llama paciente, para el crítico o teórico del arte somos cuerpos, para los doctores, quienes realmente están directamente relacionados con el cuerpo de las personas, para ellos somos pacientes o enfermos, nunca seríamos cuerpos, en este caso sería peyorativo llamarle cuerpo a un enfermo, pero en el caso de los artistas de acción, hasta ellos mismos se llaman cuerpo sin comprender la estrechez del concepto.

He buscado el origen del “cuerpo” como concepto metáfora de “persona” y creo que está en Nietzsche, el materialismo filosófico actual está influenciado por las palabras del profeta Zaratustra⁹, si Nietzsche quería olvidar el espíritu es por que los evangélicos protestantes que lo rodeaban lo tenían atosigado con lo del espíritu y por esto, él hace surgir al cuerpo como un yo, pero esto es un tema pasado, a mi no me interesa el espíritu, no tengo nada contra él, si es que existe, pero lo que sí sé, es que soy más que un cuerpo.

Afortunadamente ahora hay otros filósofos, influenciados por el maestro Nietzsche, pero no tanto. Ahora están todos leyendo al filósofo alemán Sloterdijk.

⁹Friedrich Nietzsche, Así habló Zaratustra, libro digital de dominio público: <http://www.planetalibro.net/>



Grabando con raíces de matriz, Arte de acción, Marcela Rosen, Plaza Echaurren, Encuentro Minas, Valparaíso, 2008. Fotografía: Gabriel Castro.

El arte acción es un arte multidisciplinario en el que conviven varias disciplinas artísticas que se cruzan, por ejemplo una de mis acciones es “una acción de grabado” en la que preparo una mesita en un lugar público donde despliego los materiales para grabar, pinturas (témpera) vidrios, rodillos, espátulas, papeles y las matrices que son papas talladas con diferentes figuras, que pueden ser letras, figuras geométricas que funcionan como módulos, cuando está todo listo invito a la gente que me rodea a acercarse y les enseño el sistema de grabado y les doy papeles para que hagan sus grabados, como a veces las matrices tienen letras se puede escribir o hacer una poesía visual. En esta acción el grabado (que llamo papografía) parecido a la xilografía se cruza con la acción, el acto social, la poesía visual (tal vez) y la intervención urbana si es en una calle o plaza.

Lo último para responder a la convocatoria de esta mesa No 4, a cerca del desplazamiento:

No uso el término desplazamiento; es raro, en física significa el traslado de un lugar a otro, en castellano significa desalojo y en arte que significa? el traslado de un arte a otro? no creo que el arte de performance sea eso, es un arte en si mismo y no un traslado. Busco desplazamiento en internet y no aparece en relación al arte en ningún lugar. Es un término de aquellos que no es necesario repetir. Tal vez cruce sea mejor, desplazamiento indica el dejar de ser para ser otra cosa, el cruce es más exacto por que conlleva lo que era antes con lo que es ahora.^{10 11}

Arte de Acción y de performance en internet

El internet y google son una fuente de información en constante expansión, claro que como es tanta la información, a veces es difícil encontrar lo que buscamos, sobretodo cuando no buscamos algo específico, si no que sólo queremos saber más. Hay varias páginas en castellano que son fundamentales en el arte actual, estas son:

Escáner Cultural,¹² la revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias de la que soy subdirectora, es un excelente medio de información de arte actual experimental y de las nuevas tecnologías aplicadas al arte, del arte correo y del arte de acción y de performance, escriben en este medio varios

¹⁰ Diccionario: <http://www.wordreference.com/sinonimos/desplazamiento>

¹¹ Diccionario filosófico: <http://www.filosofia.org/filomat/df652.htm>

¹² Escáner Cultural la revista virtual de arte contemporáneos y nuevas tendencias: www.escaner.cl y <http://revista.escaner.cl>

amigos que son maestros en sus países, viejos cracks del arte como el uruguayo Clemente Padín, el mexicano César Espinosa y su esposa Araceli Zúñiga, la argentina Gabriela Alonso y por supuesto les recomiendo mi columna Al Documentar que escribo desde enero de 2003 y ya llevo 72 artículos escritos sobre arte de acción y de performance en los que aparecen muchos festivales y encuentros desarrollados en Chile y en otros países de habla hispana, aparecen también grupos y colectivos y muchos artistas, los destacados y los desconocidos, todos tienen cabida en este espacio virtual. La dirección es www.escaner.cl donde aparece la portada y la lista de los artículos del mes y a un costado las secciones de utilidad como “convocatorias” donde pueden encontrar concursos de arte, de poesía, invitaciones de arte correo y de festivales y encuentros de arte acción. Y la agenda que se llama Que se teje. Esta revista está hecha en la plataforma Drupal que es un sitio dinámico donde se pueden dejar comentarios al final de cada artículo.

En mi columna Al Documentar he hecho un índice en el que aparecen todos los artículos publicados, con un breve texto de cada uno, que puede ser útil al que necesite información.¹³

Performancelogía:¹⁴ proyecto dedicado a la Recopilación, Publicación, Difusión e Intercambio de Documentación sobre Arte de Performance y Performancistas, de los artistas venezolanos Ignacio Pérez y Aidana Rico.

Les agradezco a estos amigos pues su gran biblioteca virtual me ha sido muy útil:

geiFC:¹⁵ página web española del grupo de estudio e investigación de los fenómenos contemporáneos, formado por el psicólogo y escritor de arte Alberto Caballero, columnista de la revista Escáner Cultural. Contiene un boletín llamado: action.art Magazine sobre la acción: performance, participación, fragmentación.

La boek861:¹⁶ la página más completa del arte correo, mail art, poesía visual y arte experimental. Tiene una sección de convocatorias que recibe todas las convocatorias del mundo hispano y no hispano, pues es realizada por los lectores. Gestionada en España por el artista César Reglero.

¹³ Columna Al Documentar índice: <http://revista.escaner.cl/node/275>

¹⁴ Performancelogía: <http://performancelogia.blogspot.com>

¹⁵ geiFC, <http://www.geifco.org/>

¹⁶ Boek861: <http://boek861.com>



Registro de la obra *La Hora Porvenir*, Alberto Kurapel, Balmaceda 1215, Santiago, 2001. Fotografía: Mario Vivado.

TEATRO-PERFORMANCE: CREACIÓN EN EL ABISMO DE LA PRESENTACIÓN / REPRESENTACIÓN

Alberto Kurapel

Ante la interrogante planteada en este coloquio ¿Por qué esta emergencia de la performance como práctica artística?, debo señalar que en mi caso, nuestro Teatro-Performance nació de la profunda necesidad de replantear en exilio el concepto de representación y el cosmos escénico, desde la situación de artista excluido, marginado, en la que me encontraba. La experiencia brutal genera por ende en mí, para poder vivir, la urgencia de repensar la representación del mundo dentro del lenguaje artificial que es el de la escena. El desastre del golpe de estado de 1973, la permanencia de la dictadura militar que institucionaliza en Chile, como prácticas de Estado, la tortura, los secuestros, los asesinatos y la desaparición de opositores al régimen, hacían imprescindible para mí, encontrar nuevos modos de expresión escénicas, en los que “el creador a través de su cuerpo, su gestualidad, su palabra, fuese sujeto y objeto de la representación, capaz de transmitir el horror de la realidad, sin tratar de imitar dicha realidad”.

Debo precisar, que en aquellos momentos, el teatro aún conservaba una concepción recargada de jerarquías, purismos y conceptos rígidos en sus formas de representación, la cual con el paso del tiempo se ha ido parcialmente transformando dando paso a otro tipo de jerarquía que corresponde a la rentabilidad de un producto comercial. Las condiciones impuestas en los años 70, hacían casi imposible la posibilidad de incorporarnos plenamente a un medio teatral canadiense. Por otra parte, nuestra necesidad de romper el silencio desde la escena nos impulsaba a crear desde los márgenes de la historia personal y socio-política, llevándonos a elaborar un discurso escénico alternativo al del teatro hegemónico, plasmando la hibridez en el espacio escénico, con sus disímiles prácticas y formas como el mestizaje, tanto textual como disciplinario, restándole importancia al texto como fundamento del

devenir escénico lo que obviamente significaba convertirse artísticamente en un cuerpo socio-político excluido estigmatizado.

En nuestro Primer Manifiesto, en Canadá en 1983, dijimos:

“Creemos que es la PERFORMANCE, la acción que corresponde más exactamente a nuestras realidades. La PERFORMANCE se vincula a la problemática del Post-modernismo, a la tecnología, al rito. Nosotros le inyectamos características sociales que penetran en los huesos de la vida que - de una u otra forma - hemos ayudado a construir.

Existe un “proceso” que queremos mostrar y situar frente a los que quieren Ver. Un “proceso” que se desarrolle en el tiempo y en un ESPACIO que transformamos continuamente; donde juegue el AZAR, el COLLAGE, la MÚSICA ELECTRO-ACÚSTICA, el CINE, el VIDEO, la CANCIÓN, y el CONFLICTO DE OBJETIVOS OPUESTOS.”

Los edificios de espectáculos o son caducos, o inducen a la repetición de gestos falsos.

Nuestras Performances son puestas en acción en basurales, en la calle, en edificios en ruinas, en bodegas, en galerías de arte, en establos.”¹

Mi propuesta estética surge desde una situación de exilio, en donde el creador busca sobrevivir y expresarse artísticamente al interior de una cultura que no es la de sus orígenes, creando desde los márgenes, para desde allí descubrir los modos de expresarse escénicamente, rompiendo las barreras impuestas al extranjero: *cuerpo social* omitido, afrentado.

La imperiosa necesidad de traspasar el silencio y las fronteras culturales me hizo fundar en Canadá La Compagnie des Arts Exilio (1981), primera compañía de Teatro-Performance latinoamericana, cuyo objetivo fue crear obras al interior de un planteamiento estético/ético que llamé “Teatro de Exilio” y que eligió crear en el cruce de culturas diferentes, manteniendo

¹ Primer Manifiesto de La Compagnie des Arts Exilio. « 3 Performances Teatrales de Alberto Kurapel”. Ediciones Humanitas. Canadá- 1987.

los cimientos de nuestras variadas identidades, condición social y desarraigo, como fundamento de nuestra visión de la *presentación/representación*.

Quería investigar hasta lo más profundo las condiciones actuales en las que como creadores escénicos nos encontrábamos. Demás está decir que esas condiciones, que obviamente serían desde un principio adversas, influirían no solo en nuestra conducta sino en la forma de mirar el mundo. El logos nos estaba abriendo otro tipo de trascendencia a la que no nos podríamos negar, siempre que estuviéramos dispuestos a desarticular el topos de nuestro pensamiento, de nuestra corporalidad. Se comenzaría por la consciencia de la exclusión que nos abriría los sentidos hacia una estructura diversa de análisis que correspondería a la marginación surgida por una confrontación de culturas, lo que nos llevaría a otra razón, o para decirlo de diferente manera la razón de la Otredad que nos descubriría la antinomia al interior de nosotros mismos. El teatro **en** exilio correspondía a la inercia pedestre de un costumbrismo o parroquialismo desplazado de tiempo y lugar, en busca de ciudadanía, lo que me parecía completamente anacrónico.

Me interesaba la expresión artística que tendría que aflorar en un mundo hostil con el que tendríamos que convivir sin conocer sus códigos de aceptación o rechazo. Comencé entonces a ir a diversos puntos donde los exiliados se concentraban, y a observar sus comportamientos cuando se encontraban juntos y cuando tenían que estar solos enfrentados cotidianamente a una sociedad que no habían elegido, sino a la que habían sido arrojados de un día para otro. Pude observar múltiples características que unían a los exiliados, en el Bronx, en Harlem, en Lyon, en Montreal, en Gibraltar, desde la gestual a la colocación de la voz, utilizando resonadores que no habrían sospechado que existían cuando vivían en su tierra natal hablando el idioma materno. Después de estudiar esto varios años constaté en ellos, en mí, una obligación de “ser” en la fractura de sí en tierra ajena, en el nomadismo de la corporalidad. Comencé entonces a estudiar el lugar escénico como el espejo destrozado sobre el que teníamos que encadenar los “yo” fracturados, redefiniendo totalmente el cosmos que nos albergó un día en otro espacio, en la ceguera de las imágenes que trataríamos de proyectar. El enlace entre la ceguera, el espejo roto y la fractura que teníamos que crear

hic et nunc, lo denominé *teatro de exilio*; es decir la ausencia de la sombra dejada atrás, en la expulsión, se transformaba en una nueva identificación del vértigo de realidades insospechadas que en el dolor y con el destierro, totalmente revelado, teníamos que hacerlas *performativamente escénicas*. “Teatro **de** Exilio”, es decir carencia de la sombra primigenia reemplazada por la absorción y engendramiento de imágenes aprehendidas en el extravío de la búsqueda de un lenguaje textual, gestual y corporal que nos hiciera re-existir siendo el rostro del extranjero que teníamos enfrente y que éramos nosotros. “Teatro **de** Exilio”, es decir la *representación y presentación* de la alteridad sufrida en la opacidad de nuestra nueva soledad.

Me referiré a algunos de los aspectos primordiales de nuestra Performance-Teatral, por los que creo poder asegurar que los cimientos esenciales de nuestras obras son su hibridez, su transculturalidad y transdisciplinaridad.

Para nosotros el Teatro-Performace significa antes que nada mostrar el **proceso** (*presentación*), incorporando diferentes culturas, etnias, historias, géneros convocando en un todo, signos lingüísticos verbales (bilingüismo, multilingüismo) y no verbales, reuniendo lenguajes artísticos diversos donde además de la **actuación** (*representación*), intervengan el canto, danza, cine, video, diapositivas, en espacios teatrales no convencionales, dentro de un *hic et nunc*.

Teatro-Performance significaba crear a partir de nuestras singularidades sociales e históricas, desde los *márgenes* -traspasando los hegemónicos componentes espectaculares: texto, autor, director, actor, más la obligada condición del destierro, el carácter nómada del extranjero- para desde allí construir y resignificar una estética de la *presentación /representación*.

El Teatro-Performance abría así el espacio escénico a una expresión ritual, múltiple, abierta, holística, en donde el riesgo impulsaba al nacimiento de una expresión Otra que correspondía artísticamente a nuestro mundo contemporáneo.

Al referirme al rito, lo hago tomando las características más preponderantes que lo caracterizan, como son las acciones repetitivas sobre la base de reglas desplegadas por una tradición que ha tenido siempre una autoridad, cuya función es de cuidar que las normas se mantengan invariables a través de

los tiempos. Esta aparente contradicción con nuestro Teatro-Performance de exilio, se erigía como una hermenéutica cuyas autoridades de nuestra época eran el receptáculo de un orden político-social polisémico que estaba inserto en un mundo interrelacionado. El rito al que nosotros mirábamos era aquel que tenía su Mito Fundador en el “ordenamiento del quehacer” del perverso castigo del Exilio, rito que como todos implica salvación dentro de una religiosidad popular que obedece a un poder que se proclama sagrado, salvador. El rito lo analizamos en su anverso, es decir desde el punto de vista de los excluidos de las víctimas de aquel “otro” rito y que son la carne del banquete oficial o las ofrendas a los dioses que veían perturbado “el ordenamiento de su quehacer”. Todo rito se compone de víctimas y victimarios. Nosotros sobrevivientes lo investigamos y lo aplicamos desde el punto de vista de los derrotados. En el distanciamiento tratamos de introducirnos en el inconsciente de nuestros recuerdos y deseos, logrando afirmar que toda conducta humana al tratar de alcanzar sus objetivos guiados por los “automatismos culturales” y no lograrlo, acude a alguna solemnidad reglamentada que facilite el camino para acceder a sus propósitos. A nosotros nos había tocado la derrota y nuestro rito consistiría en hacer ver esa derrota para que aquellos que nacieran cuando nosotros hubiésemos muerto, pudiesen ver nuestros errores para que no los cometiesen; nuestro rito tendría más una función social o mejor dicho pondría énfasis en una función artística. Nuestro rito sería el de los vencidos, para salvarnos del tirano y de nosotros mismos. La gran comunidad sería en este específico caso el microcosmos de la Compagnie des Arts Exilio y la tradición sería el estudio, los ensayos y la constante insatisfacción. Toda justicia tiene desde inmemoriales tiempos las piernas amputadas, por eso le cuesta muchísimo llegar.

“Durante 866 años, bajo 34 Emperadores, la dinastía Tcheo había gobernado el Imperio.

Cuando el Emperador Ou-Wang, inaugurando la dinastía asumió el Poder Supremo, los hijos del Señor de Kou-Tchou, I e Tsi, no queriendo reconocer el nuevo gobierno que juzgaran ilegal, se retiraron a las montañas. Sus consciencias dicen

los Textos no les permitían comer los cereales de Tcheou, se procuraron entonces hierbas y frutas salvajes. Un día, una mujer que los encontró en el campo les dijo:”Ustedes no quieren comer los cereales de Tcheou pero esas hierbas y esas frutas pertenecen también a Tcheou. Entonces se dejaron morir de hambre. Nadie se opuso más a la Eterna Dinastía y los siglos de los Ritos Inmutables reglamentaban el día y la noche, la conducta de los hombres en todos sus detalles. Eran condenados a muerte aquellos que propagaban noticias falsas como aquellos que trataban de introducir proposiciones nuevas en las doctrinas u originalidades en las utensilios o la técnica, aquellos que modifican los caracteres de la escritura como aquellos que pretendían reformar en cualquier grado las prescripciones concernientes al peinado, el vestuario, la comida, el dormir, la procreación”²

La noción de proceso era necesaria como una perspectiva indispensable de la consciencia creadora. Este proceso era el desnudamiento de la naturaleza artificial de nuestro Teatro-Performance bajo diversas circunstancias y materialidad. En Estación Artificial digo: “*La Compagnie ha desarrollado ejercicios para encontrar el <equilibrio estable> de la función interna del performer, pero este desequilibrio jamás debe autocontenerse sino que ser el receptor/emisor de otros signos escénicos*”.³ Esto lo relaciono directamente con la demostración del proceso (camino, vía) donde el performer debe hacer lo imposible por “llegar” sabiendo que no llegará. La búsqueda es infinitamente más rica que el descubrimiento siempre que no tenga en su interior ninguna pretensión didáctica. El proceso se transforma en trayecto revelador de aquello que podría ser terminado pero que nunca se logrará. ”La magia no consiste en esconder sino en mostrar.”⁴

Es en la *puesta en acción* del Teatro-Performance, donde nosotros, creadores marginales, recobrábamos un lenguaje escénico esclerotizado para re-poblar, re-escribir nuestra historia y geografía íntimas, y así bordar la propuesta estética de una teatralidad de la Alteridad acorde a nuestra condición.

² Roger Caillois. Le mythe et l'homme. Ediciones Gallimard. Francia 1972. p. 124. Traducción libre del autor.

³ Alberto Kurapel. Estación Artificial. Humanitas / Nouvelle Optique. Canadá . 1993. p. 37.

⁴ Alberto Kurapel. Pasarelas. Ediciones du Trottoir. Montreal. Canadá. 1991. p.26.

«Performance, porque lo que realizábamos era un fenómeno ritual ligado al quehacer, al proceso y nunca al resultado. En nuestras investigaciones/prácticas cuestionábamos el lenguaje literario, sintiendo la imperiosa necesidad de integrar otras disciplinas, que provenían de este mundo en el que nos había correspondido habitar. Además debíamos, como en los comienzos de la Performance, romper la jerarquía entre Productor-Institución-Ganancia-Autor-Director-Actor. De Teatro, nuestras expresiones sí poseían una teatralidad, con esto quiero decir, una valoración esencial de la encarnación de un personaje que se hallaba fuera de nuestras características personales.» (Kurapel :1993 : 26-27).⁵

El agente re-codificador y unificador ha sido y será siempre el *actor-performer* «extranjero de la escena», forjando con su cuerpo-gestual, gestus, el camino de una enunciación espectacular significativa, él es el centro de una representación desconstruida y desterritorializada, a la que debe colmar de sentidos. El actor-performer debe ser cuerpo escénico capaz de expresar y proyectar -con sus técnicas, su preparación, su cosmos- el lenguaje escénico del Otro, emergiendo de las múltiples vivencias escondidas, inconscientes, que surgen a través de la piel, los gestos y las voces que lo proclaman y re-componen desde su condición de minoría social.

“El actor dentro de este universo se vuelve cada vez más oprimido, debiendo profundizar más que nunca el principio de la Alteridad, es decir enfrentar al extraño, al diferente, al lejano que existe fuera y dentro de él.

*Dejando ya el antiguo siglo y entrando en el nuevo, estamos en un **no-man's time** que denominaría estado actoral; nosotros actores cargamos con las felicidades y las tristezas, los logros y fracasos que nos ha tocado fabricar, vivir, ser cómplices, testigos y esto quiérase o no, se ve al presenciar aquellos grandes creadores escénicos.⁶ En ellos, en cada movimiento, respiración, emisión de*

⁵Ibidem 3, p. 26-27.

⁶Interpretando ya sea al Rey Lear, a Bruscon en *Le Faiseur du Théâtre* de Thomas Bernhard, a Femisa en *La Discreta Enamorada* de Lope de Vega, a Austin en *Verdadero Oeste* de Sam Sheppard, a Rita en *El Éxtasis* de George Ryga o iluminando, dirigiendo, realizando la escenografía o componiendo la música para obras como *La Madre* de I. Witkiewicz, *El Fabricante de Fantasma*s de Roberto Arlt, *La charge de l'original epimorfable* de Claude Gauvreau, *La Canción Rota* de Antonio Acevedo Hernández o *Landscape* de Harold Pinter.

voz se encuentra el timbre, la altura, el color y los estertores del mundo que hemos vivido y que hemos ignorado tantas veces por variadas razones pero:

<a través de cualquier época, cada signo escénico ha estado constituido por una suprema carga político-social. Mis signos escénicos están allí, han traspasado y continúan traspasando un presente cargado de pasados futuros. En escena se muestran heridos, muertos, fragmentados, resucitados en medio de la “limpieza étnica” que se efectúa desde hace ya dos años en la República de Bosnia-Herzegovina, en la invasión o no invasión a Haití, en los muertos y muertas de SIDA, en la crisis de Oka, en las transfusiones de sangre contaminada, en los alzamientos de Chiapas, en la caída del imperio soviético, en la prepotente y descarada dominación del imperio estadounidense, en los millones de muertos de hambre en América Latina, África, Indonesia, etcétera, etcétera, etcétera, y en los grupúsculos de saciados que gobiernan América Latina, África, Indonesia, etcétera, etcétera, etcétera>”.^{7 8}

La función *performance* se mostró ante mí, flexible, urgente, perentoria entre los años 74 al 80 cuando recorría Québec cantando y exponiendo la situación de Chile, bajo la dictadura. Un día, me encontré, en un sindicato:

“El lugar es una amplia sala de reuniones, de cemento y madera de pino, en el cielo raso se encuentran adosados tubos de luces de neón blancas. El piso está cubierto por una moqueta gris. Hay muchas mesas rectangulares con sillas de madera y fierro forjado.

Después de la presentación, hecha por Raymond, al tomar la guitarra y sentarme en la silla dispuesta, me sentí incómodo. Me disculpé, fui al fondo de la sala y tomé unas sillas que comencé a amontonar en el sitio donde iba a cantar, tomé además una decena de bandejas de plástico y las dispersé entre el cúmulo de sillas. Pedí tres linternas de las que usaban los leñadores en sus faena;, atentos me las pasaron. Solicité a tres personas para que cada uno

⁷ Notas de Puesta en Acción. *La Bruta Interférence*. Alberto Kurapel. Humanitas. Montreal. Canadá. p. XXVIII. 1995.

⁸ **Alberto Kurapel.** *Estética de la Insatisfacción en el teatro-Performance*. Editorial Cuarto Propio. Santiago. Chile. 2006. p.20-121.

sostuviese una linterna, que dos dirigieran la luz hacia mí y la otra hacia las sillas amontonadas un metro detrás de mí. Se apagaron las luces del salón y comencé a cantar”.⁹

Fue allí donde comenzó a germinar este fenómeno que después denominé *Teatro-Performance*, partiendo de la intuición profunda de cuestionar las formas de representación establecidas, combinando sin transición *Presentación* y *Representación*, para resignificar desde la proyección escénica algunas de las infinitas realidades que nos da vida.

“A fines de los años setenta, me dediqué a presenciar performances canadienses, noruegas, estadounidenses, francesas, alemanas, polacas, belgas, danesas, inglesas. Era lo más cercano a lo que inconscientemente yo estaba realizando, pero observaba en estas performances una gran carencia: no existía la presencia, la fortaleza, la fuerza ni la proyección del individuo que ocupaba un espacio determinado presentándose ante un público o cámara de video, para transmitir, entregar, jugar o hacer funcionar una estrategia en un momento único de la posesión de un “yo escénico”.

Si se quiere tener comunicación escénica con un público, es imprescindible dominar la Artificialidad de esta expresión, sea ésta teatral, performativa, cantada o dancística, independiente que la escena sea un teatro, una sala de museo, un matadero, un desván o una galería de arte. En escena las zonas de iluminación, el o los focos de atención, los movimientos, la voz son artificiales. Para que estos signos tengan credibilidad escénica se requiere obviamente una técnica -tekne- actoral acabada; no basta solo el manejo de la voz, del movimiento, una vasta cultura, para investir de metáforas el universo escénico y traspasarlas como una fuerza trascendente a un público sensible, que dialécticamente se enfrente a la denegación, no olvidemos que el actor debe situarse en una

⁹Texto inédito, extracto del libro en preparación: “El Actor-Performer”, a publicarse en 2010, por Editorial Cuarto Propio.

zona de luz para ser iluminado, que el público debe ver al actor/ personaje, que éste debe hablar con una ajustada dicción para que se le entienda y comprenda, y que la persona que está en el fondo de la sala pueda escucharlo tan nítidamente como aquella que está en primera fila. Para esto, repito se necesita una técnica vocal. Existe una planta de movimiento que debe ser planificada, ensayada y respetada; las entradas y salidas también están programadas, no olvidemos el vestuario, la utilería, la música, etc. Los sentimientos, las emociones deben proyectarse integralmente. Todo lo planteado es artificial.”¹⁰

Debo hacer una digresión; este germen de inquietud ya se había manifestado antes en mí. Fue en la época de la Unidad Popular en que como actor del DETUCH, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, me angustiaba el hecho que las instituciones culturales no pudiesen realizar el cambio que la situación político-social exigía, continuando la producción de obras que escénicamente no correspondían a los tiempos que vivíamos. Renuncié por esto a mi puesto estable de actor, solo tres meses antes del golpe, en julio de mil novecientos setenta y tres. Mi carta de renuncia la hice en veintiún décimas populares al estilo del “canto a lo humano”; intentaba buscar otros caminos teatrales, que respondieran artísticamente a ese proceso sobrehumano de la Unidad Popular, sueño interrumpido brutalmente, que desgraciadamente no llegué a concretar a causa del Golpe de Estado. La décima X decía:

“Y mientras crece la vida,
el teatro busca la muerte
y se abandona a la suerte
debajo de treinta heridas
de un cuerpo que no respira.
Objetivo, es la palabra
que por ser tan manoseada
ni recuerdan qué es lo que es.
Pregúntense por una vez
“Por qué” y “Para qué” se ara.»

¹⁰ Íbidem.

La *representación / presentación* para mí ha sido el resultado de la combinación de variados procesos: la desconstrucción del discurso histórico, tomando como base nuestras culturas y memorias fracturadas y como principio unificador la hibridez y el mestizaje artístico. No se trata solamente de plantear en escena una visión mimética de la realidad, sino que re-orientarla constituyendo una ficción compuesta de acciones rotas, signos interrumpidos, fragmentación, lenguajes desintegrados, grietas, contradicciones, ambigüedades, en un contexto de relaciones heterogéneas, no causales; solo así creo, se puede trascender con un discurso escénico *teatral-performativo*, con leyes que correspondan exactamente a la proyección de una escena mental y polisémicas que nos refleje contemporáneamente.

En mi caso, la historia es traumatismo, referencia, punto de partida, indicio, material que me permite hurgar en ella para poder re-interpretarla desde la óptica de la poética, la representación, la presentación y la puesta en acción del desarraigo, con la incorporación escénica de artistas provenientes de otras culturas y disciplinas artísticas. Creo que solo así podremos construir un arte teatral-performativo *contemporáneo, polisémico* y de lenguajes diversos en un mundo tecnológico y tan parcialmente globalizado.

Me refiero a una poética que yo denominaría *de la espiral*:

“Las variaciones progresivas del radio combinadas en el momento periférico transforman al círculo en espiral. Del crecimiento del radio resulta la espiral de vida. El acortamiento del radio merma cada vez más la revolución, y el bello espectáculo retrocede hasta el punto de aniquilamiento. El movimiento ya no es infinito, de manera que la problemática del sentido retoma su importancia. Este decide ya sea una evasión centrífuga hacia una libertad creciente del movimiento, o bien una sumisión creciente hacia un centro que termina por devorarlo todo.

Esto es cuestión de vida o muerte y la decisión depende de la pequeña flecha.”¹¹

¹¹ **Paul Klee.** *Théorie de l' Art Moderne.* Denoël Gonthier. Génova. 1982. p. 127. Traducción libre del autor.

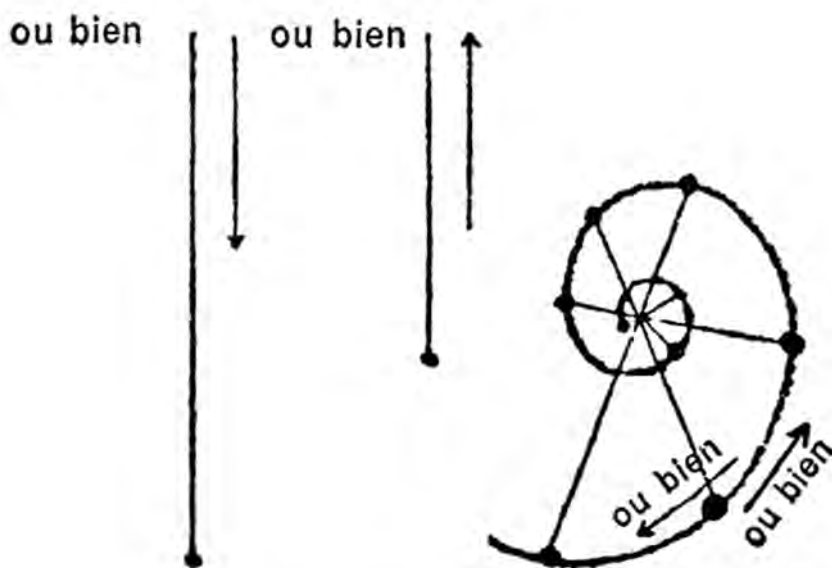


Fig. 67

El Teatro-Performance posee este camino de expresión que se plantea como un radio de curva dramática en crecimiento que en su interior no tiene fin y que su movimiento traza las contradicciones que en sí es su destino hipotipósico, que apela a la más profunda imaginación del espectador, sobre aquello que no se muestra en aras de aquellos elementos incorpóreos del teatro-performance, como son las grietas desbandadas, no recuperadas de la memoria de los personajes-performers. Las relaciones transcurren entre la atracción del centro y la seducción de lo interior, sabiendo que en algún punto desconocido alguno de estos dos estados será estable produciéndose así, en el trayecto del performer y de su interpretación escénica, el desgarró ontológico de la metáfora de la razón que se va construyendo en el espacio plural de nuestro "yo teatral-performativo"; esto incluye todos los signos escénicos y sus modelos actanciales que confluyen en una visión, en una óptica, a la que la rigurosidad del movimiento en espiral, incierto e incesante dará valor expresivo a la dirección de su recorrido y a las circunstancias que pertenecen a lo desconocido.



Alberto Kurapel y Klaudia Attalanta durante la obra *Inesperanzas de* Alberto Kurapel. Teatro-Performance, Bienal de Venecia, Italia, 2003. Fotografía: Marco Olivotto.

“Después que estas reflexiones nos autorizan a dejar caer la distinción propuesta por Wölfflin entre forma y contenido estamos llamados a volver a aquella distinción entre forma y objeto, que no siempre se encuentra desdeñada de la filosofía del arte, esta distinción deja justamente por un lado un concepto de significado expresivo y con el término <forma> designa simplemente el momento estético de aquello que no forma parte del objeto, es decir que no puede ser expresado mediante un concepto experimental objetivo.”¹²

Ejemplificaré estas ideas a través de la obra *«Off-Off-Off ou Sur le toit de Pablo Neruda»*¹³, en donde se funden disímiles visiones: la búsqueda de una prisionera política desaparecida, el reconocimiento de nuestras múltiples y diversas identidades y las interrogantes para un planteamiento contemporáneo del fenómeno de la *representación - presentación*. Resignificación del arte es uno de los propósitos incrustados en un espacio escénico circunscrito por una Instalación de tabloncillos quemados (recuperados desde el sitio de un incendio) donde se entrecruzan intertextos de autores como Pier Paolo Pasolini, H. Marcuse, M. Maguire, U. Eco, etc., con segmentos de cine, video, diapositivas y con una pregunta repetida obsesivamente por el personaje Mario: «¿Dónde Está? Où est? La secuencia de veinte diapositivas mostrando la tortura a una prisionera política desaparecida, con la que comienza la obra, aparece como referente que se articula en la ficción con un tratamiento documental, como signo icónico de la historicidad, permitiéndonos así visitar y repensar la narración performativa al incorporarse como nexo entre ficción y realidad, entre presentación y representación, reflexión de artistas exiliados, marginalizados, en los márgenes de un primer mundo.

¹² **Erwin Panofsky**. La prospectiva “come forma simbólica”. Fertrinelli Editore. Milano 1999. p. 153. Traducción libre del autor.

¹³ Obra creada en Canadá en 1986 con La Compagnie des Arts Exilio.



Alberto Kurapel y Klaudia Attalanta en la obra *Principio de Incertidumbre* de Alberto Kurapel, Teatro-Performance, I^a Bienal Internacional de Performance Deformes, Santiago de Chile, 2006.
Fotografía: Susana Cáceres.

Como resultado del golpe de estado de 1973, en Chile, he vivido y creado en Canadá durante veinte años y hoy de regreso a Chile constato que de este desplazamiento brutal, al convertirme en desterrado, continuo el exilio ahora en la tierra donde nací y de la que fui expulsado. Soy un extranjero de la *representación/presentación*, emplazado en la situación de un ‘marginal del teatro y de la performance’, en la escena misma, en el cultivo incesante a partir de 1981 del Teatro-Performance.

No he querido abundar en ejemplos, sólo he deseado entregar ciertas claves para que estos elementos de diseminación del sentido, que son los componentes de la trama escénica eternamente exiliada, logren ser cabalmente comprendidos/sentidos. Los hitos de nuestro destierro, aparecen insertos en todas mis obras, en distintas esferas de la representación/presentación y categorías significantes. Los intertextos y recursos variados situados en lo denotativo de la denegación espectacular, afirman como artificios la búsqueda al interior de la problemática actual de la *representación*.

Lúcidos estudios teóricos han situado mi obra en las categorías de post-teatro, en la posmodernidad y en el poscolonialismo, lo que agradezco, pues le han otorgado un derecho de ciudadanía (que yo no he encontrado), que el teatro convencional y partidista me ha negado por años.

En el Segundo Manifiesto¹⁴, escrito luego de poder volver a Chile en 1991, gracias a una invitación al Festival organizado por el Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latino americano, representando a Canadá, con el apoyo de la UNESCO, y haber presentado en Santiago la obra “Colmenas en Las Sombras”, que tenía como tema fundamental la tortura y los prisioneros políticos desaparecidos, plantié:

“Nuestro pathos latinoamericano será sobre el lugar escénico performativo:” enunciación abierta y transversal”, en donde los quiebres serán asociaciones sin causalidad para que completen la confianza absoluta en el riesgo de la necesaria contradicción. Unión de lo antiguo y de lo nuevo en la acción de lo impresentable. Fiel visión de la repercusión del mundo en que vivimos y que

¹⁴ Segundo Manifiesto de la Compagnie des Arts Exilio. Pluma y Pincel. Santiago. Chile. Septiembre 1992, p. 38. Véase también “10 Obras Inéditas de Teatro-Performance” de Alberto Kurapel. Humanitas. Santiago. Chile. 1994. p. 467.

*nos modifica con la **artificialidad** que debemos proyectar en nuestras creaciones escénicas. Entre América Latina – muerte - extrañamiento - nacimiento, reconocemos el forado de la creación escénica como una consciencia compuesta por ancestrales injertos: hibridación, mestizaje que insertamos dentro de un ritual irregular, para lanzarlo hacia la descentralización del sentido. (Kurapel: 1994:140, 141, 142.)*

Hoy viviendo en Chile, continúo preguntándome como en nuestro Primer Manifiesto:

“¿Qué tribuna encuentra el creador que denuncia el PRESENTE...?”

Las interrogantes persisten haciéndose más complejas y las respuestas se encontrarán, creando incansablemente desde una escritura escénica transcultural, incorporando nuestros múltiples orígenes y transhistoria que permitan al espectador peregrinar a través del espiral del presente escénico, gracias al emplazamiento de objetivos históricos-sociales y artísticos sin concesiones.

La Jornada

RA SAADE
AN VELVER

MÉXICO, DISTRITO FEDERAL • AÑO

AGREDEN A SILVIO BERLUSCONI



Agresión de Massimo Tartaglia a Silvio Berlusconi, Portada de diario mexicano La Jornada en su edición del 14 de diciembre de 2009.

do en la cara por Massimo Tartaglia, un sujeto de 42 años (en el recuadro) que le lanzó a bocajarro una reproducción
el político salía de un mitin de su partido, Pueblo de la Libertad. Las imágenes de video mostraron su cara empavore
auxiliado y llevado a un vehículo para trasladarlo al hospital. Las primeras versiones señalan que tiene fractura de
Según lo propio, Tartaglia ha estado bajo tratamiento quirúrgico durante 10 días. Foto: Ansa / Reuters

DANZA-PERFORMANCE: UN BAILE SIN MÁSCARAS.

Vicente Ruiz

**“Y si el cuerpo no es el alma,
Qué es el alma?”**

Walt Whitman.¹

**El rostro de la danza de hoy es dibujado con la misma imprecisión que
En el aire gesticula la epilepsia.
El gesto de hoy ya no regresa más.
Los que bailamos juntos, hoy; ya no volveremos a reconocernos.**

El 14 de diciembre del año 2009, un hombre italiano – Massimo Tartaglia- aparentemente perturbado, arrojó a la cabeza del primer ministro de Italia Silvio Berlusconi², un souvenir en miniatura de la Catedral de Milán, hiriéndolo gravemente. Este hecho que ocurre a sólo pasos de donde se encuentra ubicado - en el monasterio de los Dominicos- el famoso fresco “La última Cena” de Leonardo Da Vinci, en la ciudad de Milán, símbolo de la moda y los cuerpos en pasarelas y su catedral, joya arquitectónica del gótico y un ejemplo de ostentación y poder, ha servido como escenario monumental de una agresión simbolizada en esta baratija que se usa para llevar de regalo a los seres queridos cuando se vuelve de viaje y que estuvo a punto de ser un arma mortal.

¿No es éste uno de los principios de la representación: El objeto -falso, por su imagen de representación- y que, sin embargo, está investido de una significación que lo connota a su vez de realidad, ser en sí mismo un souvenir, usado a la vez en una tercera posibilidad de significación, un arma mortal? Todos los elementos se aplican: Un objeto material, en sí mismo, un recuerdo de viaje, que se representa a sí mismo a través de la existencia de otro - una catedral – donde su clasificación como realidad se pierde, sin embargo, se reinserta por medio de una nueva realidad al ser usado como arma.

¹Walt Whitman. Poeta norteamericano (1819-1892).

²Diario La Jornada. México. Lunes 14 de diciembre 2009.

Es falso al **no ser** por sí mismo lo que representa, La catedral de Milán, aunque conlleve una acción o *gestus*, que le son propios; y una precisión histórica, avalada por una audiencia mediática que lo corrobora (el registro), sin límites por el volumen de circulación; y también, por una audiencia presencial, *en vivo*, en un escenario patrimonio de la cultura universal visitado por millones de personas desde todo el mundo.

La búsqueda por vivir nuevas maneras de coreografiar ha llevado al artista de la danza a investigar en la percepción inmediata y automática, que el tiempo real como técnica de la performance, propone: El cuerpo en el presente continuo con toda su energía potencial al servicio de una máxima expresividad creativa, única y original; sin embargo, el que danza, acepta para sí mismo condicionamientos y limitaciones fronterizas que, a veces, el estudio de técnicas, la práctica constante de estilos, el uso acostumbrado de ciertas y muy precisas metodologías, la influencia cultural de lo que se está obligado a bailar para sentirse parte de cierta escena, la antigüedad de los conceptos en las instituciones que subvencionan o financian obras y otras innumerables variables, que impiden renovar la escena de acuerdo a las necesidades de cada creador, como motor de renovación de la danza.

Una auténtica expresión de la contemporaneidad, que hoy, surge de un ser humano mucho más desdibujado, debido a la capacidad de adaptación urgente que se debe vivir para sobrevivir, en un mundo capaz de cambiar, pero que, pide del intérprete una estratificación, estandarización, que lo obliga, limita y encadena, sacrificando no sólo su cuerpo creativo como instrumento vital de poesía, sino también la renovación de la danza, que vemos que se queda mucho más atrás (atrasada), si lo comparamos con los avances de otras expresiones como las artes visuales, por Ej. O en el plano discursivo, la misma performance, que ha sobrepasado sus propios límites, llevando el cuerpo a esfuerzos que cruzan la frontera de lo soportable para entrar en el umbral del sacrificio. Un Cuerpo, un cuerpo que tiene ciertos años y por esa misma edad es en sí mismo un discurso. Cualquier intérprete que ha sobrevivido a una experiencia histórica traumática inscribirá en su cuerpo un símbolo. Lo mismo si se dejó marcar como si quedó impoluto. El artista que ha producido en su cuerpo operaciones textuales como la de Regina José Galindo la artista Guatemalteca que durante la

Bienal de Venecia del 2005 obtuvo el Premio León de Oro a la mejor artista joven, por realizar una performance compuesta por 279 golpes auto infligidos, cada uno por cada una de las mujeres asesinadas en Guatemala Durante el primer semestre de ese año.¹

El acto ya ha llegado a sintetizarse de múltiples maneras, incluso realizar una acción y simplemente registrarla, clasifica como performance, donde no califica la audiencia como variable de existencia. Años de investigación se han concentrado en trabajar directamente con la incertidumbre en el proceso del cuerpo y en la posibilidad que la mente acepte componer un espacio y un discurso en el tiempo de la muestra – sin necesidad que se trate de una improvisación sin antecedentes ni preestudio - que no guarde relación con los lenguajes que se citen para cada obra, buscando unificar una corpus de coherencia que responda a los objetivos dramáticos que la escena exige, negando la dramaturgia, en tanto ficción, estableciendo nuevas guías o coordenadas .

Difícilmente tenemos hoy día bailarines preparados para ser tan libres como la contemporaneidad, significa su emoción; sí , no obstante, cada vez más interdisciplinarios.

La danza está destinada a extinguirse, Debido a su cualidad de arte efímero.

Una relación metafórica la podemos encontrar en la tradición oral de las lenguas que no pasaron el presente siglo a ser escritas y que enfrentan un proceso de extinción inevitable - como recurso de comunicación - no sólo en su actualidad y contingencia, sino también como acervo donde asomarse a aprender, un poco más de otros , un poco más de uno mismo.

Las lenguas de tradición oral, por Ej. el Mapudungún¹ en Chile, no tienen otro soporte de existencia que la persona única que la habla., en exactitud vive como patrimonio lingüístico, pero como herramienta cotidiana ha dejado de existir.²

La danza posee un patrimonio gestual ligado exclusivamente al instrumento que la expresa. Se puede afirmar que si tratara de una lengua de tradición oral,

¹En Deformes, diario de performance y arte de acción. Primavera 2006. Texto de Elizabeth Neira.

¹Mapudungún, lengua nativa de los mapuche. Pueblo indígena de Chile.

²Referido a la implementación masiva del uso cotidiano de una lengua.

se compondría de fonemas en vez de grafemas; sin escritura, se vuelve inasible, en la medida, que se busca a sí misma, arraigada en un fuerte instinto de sobrevivencia no materializado del todo, experimentando nuevas conexiones disciplinarias con el video, la antropología cultural urbana; pero en sí misma la danza en sí no ha sido un espacio de propuestas que irradie a las otras disciplinas o nuevos planos de representación de realidades, metáforas o abstracciones.

La danza como idioma es insuficiente en sí misma.

Sin escritura no hay registro ni acopio, acumulación, instancia de revisión. Sin escritura no hay memoria ni recuerdos. La gestualidad que se establece, hasta al menos el tiempo de supervivencia de cada cuerpo, es una manera de hacer del acto del lenguaje- sin escritura ni lectura- un proceso de extinción constante. La danza tiende a desaparecer en su acto genérico e intrínseco, a desvanecerse, a colapsar, a consumirse en su acción centrípeta, absorbida dentro de un agujero negro de desintegración continua. Esa es su naturaleza y no debiera luchar contra sí misma por ser como es.

¿Leer / escribir son actos extraños a la naturaleza? ¿Cuál es el instrumento que hace que un espectáculo de danza permanezca en la existencia, por sí mismo, sin registro, sino a través de la sola presencia verdad del intérprete?

La mente deja huellas (símbolos), la naturaleza las borra.

Un grito es efímero. Un impulso motor es efímero. Varios gestos constituyen un código, pero aún así, puede cambiar y perderse para siempre. Un circuito de enlaces continuos es efímero. La pulsión es eterna. La suma de expresiones de esa pulsión no lo es. Una lectura de actos corporales, una cadena de pequeños o grandes gestos, pueden existir en un instante, pero nadie podría decir que son los mismos aunque se repitan fiel e incesantemente cada vez.

La danza existe hasta que el cuerpo se detiene. ¿Y el cuerpo inmóvil no es danza también?

Ser el elegido de la vida para mostrar por un instante lo que nadie más volverá a presenciar de la misma forma expresada. Un hecho único, una única vez. Un acto sin reproducción, que sólo mantiene el centro de energía que lo mueve, aunque no su forma. Un cuerpo muere una sola vez en la vida.

La danza puede ser muy inespecífica.

En qué aspectos podemos reconocer la inespecificidad de la danza: Primero, el cuerpo del intérprete, ningún cuerpo es igual a otro, ni siente ni expresa igual, por más uniformidad que se busque. En los grandes antiguos montajes de los ballets clásicos a pesar de los masivos elencos o coros, siempre hubo solistas que por propias condiciones pudieron llegar a ese sitio, en su originalidad o diversidad. Segundo, en la incapacidad humana de ser máquina, de manera que pudiera repetir lo mismo cada vez, incansablemente, por una eternidad. La



Miniatura del Domo de Milán, Objeto con el que fue agredido Berlusconi por Tartaglia en diciembre de 2009.

misma creatividad que exige cada vez nuevas experiencias que son las mismas que dan vida de autor al gesto del bailarín. Tercero, la insatisfacción eterna que obliga a experimentar a investigar, a buscar, a renovarse, a propiciar, a tentar, a arriesgar, incluso a pesar de la incomprensión de los demás o de la época. Cuarto, el lenguaje y su evolución, los tiempos que cambian, las nuevas generaciones que sienten distinto, que trabajan distinto. Quinto, los cambios reales que la sociedad nos obliga a asumir, a volvernó flexibles, a ser capaces de adaptarnos. O la experiencia de la rapidez de las comunicaciones, el sentimiento global que informa y hace parte de una misma experiencia a millones de personas separadas por miles de kilómetros, sin embargo, partícipes de una experiencia común. Sexto, el arte como esencia de inevitabilidad. La poesía como experiencia íntima. La metáfora como certeza. La creación que no se puede postergar en algunos y que ha sido motor de cambios para muchos una vez llegado el futuro que los adapta y mediatiza.

La Danza no le debe tanto a la sociedad

Como a sí misma.

Se debe, el imprimir con fuerza su territorio de búsqueda,

Incesante de originalidad.

Tanta como tantos bailarines existan.

La danza existe desde su desaparición. Hay tanta danza como intérpretes existan. Esa premisa podría permitirnos visualizar un punto de comparación con el teatro. ¿Cambia el teatro según los actores que lo llevan a escena? ¿Cambia el teatro según los dramaturgos? ¿Cambia el teatro según el público al que se le presentan según cada época, imágenes de una cultura universal que a través de obras que fueron escritas hace más de 2000 años aún pueden ser vividas como del presente como una realidad arquetípica contemporánea? ¿Cómo podrá la danza dejar de ser efímera y volverse eterna. Trascendencia que, como en el teatro, a través de la palabra lo permite?

Bertolt Brecht¹ habla de un “Gestus: una actitud física o un gesto que representa la condición del personaje independientemente del texto”. ¿Constituye ese Gestus el acto efímero, la acción extingible, del actor; Esa acción equivalente al Gestus del bailarín, que mata cada vez que baila un algo de su existencia? El tiempo es numérico. ¿Necesariamente para que exista el tiempo debe existir el número? Hay un lugar donde la realidad se abre y no se puede contabilizar, allí donde la dinámica inserta sus propiedades y el impulso se concreta en realidad pura e inicial.

La realidad que es materia imponderable. Toda la potencialidad simultánea expresándose en el tiempo continuo que es tiempo real o continuum de conciencia donde el gesto motor se desplaza desde un soma emisor no necesariamente a un soma receptor. Un lapsus experiencial que hay entre zonas: un trayecto que va desde un soma eléctrico a un soma bioquímico.

Un enlace desplazado, catalizado hacia una dirección en forma de vector múltiple, un umbral de propiciación a cambios infinitos en la conciencia, un puente amplio, una plataforma de impulsos que se disparan – derramados- perfectamente lineal – al verdadero espacio; un cuerpo funcional y un cuerpo simbólico perfectamente distintos y separados. Esa zona intermedia entre zonas simultáneas es sinapsis.

¹ Bertolt Brecht. Dramaturgo y poeta alemán.(1898-1956)” Escritos sobre teatro” Ed. Artes Escénicas.



Afecto, Sergio Valenzuela, Sindicato de Performance, 2009.
Fotografía: José Miguel Carrasco.

DETALLES DE UN EXHIBICIONISMO

Sergio Valenzuela Valdés

“Los hombres no deben exhibirse más que con los propios hombres”
Zërje Wal Lhenzellak. 1909

1. De etiqueta.

La rotulación o la inscripción del hacer artístico lleva a grandes vacíos sobre la libertad de ejecución dentro de distintas disciplinas. En el recorrido de mi creación o accionar, se genera desde una visión del teatro donde el diseño teatral utiliza los espacios en blanco de una puesta en escena para generar una narración paralela comparada a una “narración visual” postulando la “palabra visual” como elemento a operar en una visualidad autoral, que muchas veces aparece desde una visión personal sobre lo que significaba el arte escénico. Como paisajes visuales o pasajes sonoros en resonancia, que el espectador activo y pensante recoge como ecos de preguntas y cuestionamientos sobre el arte y el mundo. Posteriormente en el desarrollo paralelo dentro de la danza contemporánea y la dramaturgia, la creación se desarrolló en intentar mixturar dos lugares en constante roce: *la palabra y el cuerpo*, que como binario *palabra/cuerpo* puede cuestionar los elementos amplificados en diferentes soportes de una visualidad particular y autoral. A partir de esta investigación, el desplazamiento disciplinar condujo la búsqueda a preguntas transversales a las disciplinas, planteadas a equipos de trabajo conformados hasta hoy para encontrar metodologías o estrategias experimentales. Equipos que han sido compuestos por personas de diferentes áreas. En este proceso de mucha intensidad, se han podido desarrollar diferentes reflexiones e investigaciones que tienen como eje la utilización de textos dramáticos o teóricos propios, que posibilitan cuestionamientos sobre las bases del teatro, la danza, el diseño, la dramaturgia, el video, la figura del artista, del director, del coreógrafo, la formación, el producto, al obra, el proceso y al propio creador. En este proceso cada disciplina pasa a ser cuestionada,

ironizada, bombardeada y contrastada, desarticulada y cruzada por lenguajes o experimentos, llegando a obtener resultados transversales, en donde no interesa cual es el elemento mas importante de lo exhibido; si el cuerpo, lo visual, la estrategia comercial, el casting, el público, los artistas convocados, las temáticas abordadas, los espacios utilizados, el tratamiento de cada metodología preparada o que será comprobada ahí mismo frente a una audiencia, sino que todos los elementos puestos en el mismo plano de valor. Se cruzan en su accionar y en su asociación es donde finalmente se toman las desiciones y logra su valoración distanciada. Las estrategias de creación son las que permiten generar la complejidad, no los resultados esperados de lo exhibido. Es por esto que si en “Afecto” (2008) una persona llegaba al Salón Tudor después de 30 minutos en auto, después de haber reservado por la web una entrada de \$15.000, el proyecto cumplía lo esperado, se lograba el efecto buscado: “pagar \$15.000 por afecto”. Ahora lo que veían después de pagarlo es una pueesta en escena, en donde se sometía a un cuerpo masculino a una incomodidad tal que generara su afectación. Logros relacionados con otras creaciones como: si en un minuto de “Callejera Versión” (2006), el ejecutor lograba conectarse con la ciudad y abandonar el personaje e incluso a si mismo. En “La2dapalabra” (2007) el ejecutante lograba olvidar su individualidad y pensaba en una masa movilizada por órdenes o en “Bitácora” (2007) donde la acumulación de acciones que ejecutaba lograba hacer del performer su propio espacio de exhibición. En “El intérprete” (2007) permitir a la cámara capturar libremente, fijada a dos cuerpos desnudos en movimiento. O en “Mujer Instalada” (2008), olvidar la necesidad de contra una historia, inventarla ahí frente a alguien o en “Esto no es un clásico” (2009) instalar acciones con objetivo concreto en un tsunami de ideas paralelas, casi imposible de leer o seguir. Finalmente en “Hombra” (2009) donde participaron diferentes factores y variables (teóricos, performers, invitados sorpresa y la audiencia) en la construcción en vivo de una puesta en escena a partir de obstrucciones diarias. Todos intentos, pero que al parecer, siguen generando mil preguntas a partir de su propia comprobación.

Desde el desconocimiento, falta de interés del medio o por el propio interés de los equipos conformados en borrar los límites disciplinarios, el rotulado de este tipo de prácticas por parte de la prensa o las institucionalidad, ha sido en acuerdo o por propia iniciativa: danza contemporánea, danza teatro, teatro, video

danza, investigación escénica, performance - instalación y performance. A partir de estos propios rotulados, se hace necesario definirlos individualmente.

Danza contemporánea.

Disciplina artística que centra su creación en el uso del cuerpo, existen diferentes técnicas que lo organizan y que son utilizadas o no dentro de los resultados. La danza clásica utiliza la organización del cuerpo en suspensión y en una serie de pasos aprendidos y trabajados físicamente hasta su perfección, en creaciones que desarrollan esta técnica en estilos y que generalmente se representan en teatros y utilizando historias de fácil comprensión como base estructural de espectáculo. La danza moderna se humaniza desde la técnica clásica y busca nuevos procedimientos de organización corporal a partir de los mismos principios de la danza clásica, incluyendo técnicas vocales y corporales del teatro, como de otras áreas, como lo son folklore o bailes indígenas, cruzados



Afecto, Sergio Valenzuela y Nicolás Cottet, Salón Tudor, 2008. Fotografía: Simón Pais.

con elementos cotidianos y uso de espacios alternativos o naturales para su exploración, acercándose a una valoración en la “expresión” y el gesto más que en la historia. A diferencia de las anteriores la danza contemporánea, danza postmoderna o nueva danza, integra elementos de otras disciplinas y organiza nuevos sistemas de formación técnica, basadas en los mismos principios físicos de la danza clásica y por ende en la moderna, poniendo énfasis en la investigación, en nuevas metodologías de creación o en la puesta en escena. En esa integración o cruce de elementos visuales, tecnológicos o interdisciplinarios se abandona la “historia” y concentra su búsqueda en experimentos sobre el cuerpo y su relación con temas, teorías o reflexiones.

Teatro.

Disciplina que en su producción o posproducción dialoga con otras disciplinas. Este cruce disciplinar, sin cuestionar sus bases, lo lleva a ser detectado como teatro físico, infantil, callejero y todas las posibles formas que pueda tener al ensamblarse en su presentación, estilo y técnicas aplicadas. El teatro actual, cuando se acerca a una no actuación e integra elementos de las artes visuales y el performance, lo acerca a un teatro llamado postdramático. En general todo teatro integrador o desintegrador tiene una dramaturgia, desde pequeños fragmentos aislados a extensiones inabarcables, que organiza la entrega a una audiencia. Desde una corporalidad, espacialidad, de la imagen o incluso aquella que intenta no tener un guión formal, como la improvisación. El teatro contemporáneo está intentando llegar a límites que bordean la vida y el real, cercanos a lo que se planteaban los artistas de performance y los happening.

Investigación escénica.

Las artes escénicas, que podríamos llamar a las que se presentan frente a una audiencia en vivo, son sometidas a preguntas que cuestionan elementos de su propia naturaleza escénica, como lo son la interpretación, el límite entre lo real y la ficción, la simulación, la mimesis, la estructura en que se articula el

espectáculo, la interdisciplinareidad, el público y su recepción. Investigando desde los elementos que lo componen como el cuerpo, el lenguaje, la visualidad, la comunicación y la estética.

Danza - Teatro.

Interdisciplina escénica que cruza elementos técnicos del teatro y la danza, para entregar resultados que oscilan entre ambas disciplinas desde su formalidad y que no cuestiona las bases disciplinares de ambas.

Video - Danza.

Cruce disciplinario del video en todos sus posibles formatos de exhibición con elementos de un cuerpo organizado por técnicas de la danza, en la elaboración de sus resultados, cuestiona ambas bases disciplinarias, creando estrategias y sistemas para generar resultados que van más allá de ambas disciplinas madres, y en estos momentos se ha desplazado del formato de exhibición formal del cine a las herramientas que permiten la telemática, el interfaz y el webart.

Performance.

Instrumento, medio, enfoque o lente. Actividad que realizan artistas o pensadores provenientes de diferentes áreas del pensamiento o de una rotulación disciplinar existente con un fin exhibible. Actualmente el performance como disciplina (*performance art*) fue integrado a las actividades humanas, y hoy en su carácter de disciplina artística, sólo es un eco de esa clasificación anterior. Si se determina sus características como una actividad, sus elementos de distinción son “aquí y ahora”, “tiempo real” y “acciones con objetivo”, es recurrente nombrar que algo del procedimiento, producción o posproducción de una práctica artística, tiene elementos del performance o es performativa. Ahora la performatividad de esos resultados, sólo son detectables por quienes ponen su interés en estudiarlos, ya que los propios artistas de “performance” en el hoy, quizás no nombran su

actividad como tal, y si lo nombran de esta manera, es para hablar de una acción o una serie de ellas, en tiempo real frente con una audiencia.

Performance – Instalación.

Entonces este rotulado daría referencias de acciones exhibibles en tiempo real, pero su rastro se instalaría en un espacio que apruebe esta terminología. Quizás aquí que el “performance” se suma a una disciplina del arte que es la “instalación” y por ende podría comprenderse a que se refiere. A pesar de esto, el acto de “instalar” ya es performativo, entonces “performance”, como sumado al género de la instalación, redundante, ya que hacer performance es parte de todas las actividades humanas.

A partir del desperfilamiento disciplinar, creo que mis resultados, han intentado llegar a un inclasificable, donde exista una dificultad en poder nombrar las diferentes entregas de estos últimos años. Su detección sirve como punto de partida para el análisis externo, pero para los equipos de trabajo este lugar “inclasificable”, sólo intenta generar un cruce transversal en las reflexiones abordadas en cada nuevo proyecto acercándose a una clasificación lógica por acumulación de términos: arte, acción y transdisciplina.

Arte, porque los equipos a pesar de involucrar a disciplinas de otras áreas son conformados en su mayoría por personas provenientes de las artes escénicas, exhibidos en espacios como: azoteas, muros en demolición, salas de museos, salas de exposición, salones de conferencias, teatros, una habitación o living una casa y los de soporte virtual, como como blogs, youtube, o su exhibición en festivales de video danza, metro de santiago y bibliotecas públicas. Productos que para cada institución son rotulados para su convocatoria. Al momento de invitar a personas a ver este tipo de arte, les digo: “*vengan a ver mi ultima pieza, obra, exhibición o performance*”, de acuerdo a cada persona utilizo una etiqueta diferente, lo que si queda claro que como artista lo que exhibo es arte.

Acción, ha sido lo más cercano a la actividad que se realiza a momento de describir la entrega. Son acciones con “*objetivo concreto único o móvil*” que pueden ser detectados por una audiencia como movimientos, actuación, danza, instalación o performance. Estas acciones ejecutan el objetivo con ciertas características



Esto no es un clásico, Sergio Valenzuela. Usina das Artes, Porto Alegre, Brasil, 2009. Fotografía: Karla Seemann.

que se nombran más adelante, incluso en los videos, generalmente se ejecutan también acciones, ahora su edición manipula su recepción o percepción.

Dentro del término *Transdisciplina*, adoptado para poder nombrar el cruce disciplinario al que se someten las ideas del equipo convocado existen dos puntos: por un lado existe cierto cuidado con respecto al uso de un término ya que puede sonar pretencioso en el medio local y por otro, una necesidad de incluirlo en el vocabulario del hacer, ya que este cruce transversal que va más allá de las disciplinas, podría ser imposible y sólo tiene valor en la necesidad de abrir espacios a la reflexión en diferentes planos de complejidad. Es un enfoque finalmente. Complejidad que va en progresión entrega tras entrega, pero que ha sido dificultoso ir a un paso más grande para lograr concretar ideas que se superen a si mismas o que puedan contar con equipos de creación mas diversos y libres en su reflexión.

2. Elementos del arte de acción transdisciplinar.

Síntesis.

Desde el punto de vista occidental los artistas no tienen interés por condensar su hacer. El receptor es el menos importante en estos resultados y la síntesis, que caracterizaba al buen artista, al parecer se ha desplazado lentamente sólo a la posibilidad de proyectarse más allá de su propia obra y sus propias obsesiones. Cercano a los animales movidos por el viento de Theo Jansen, su obra, se transforma en proyectiles hacia el futuro, donde ya el ser humano no existe. Desde un lugar oriental, la síntesis se opone a la acción sintética occidental, en donde el movimiento interminable de las cosas es mucho más importante. Es así que el proceso entre el la noche y el amanecer permite visualizar como podria ser la infinitud de las cosas. Es así, que el proceso oriental de la síntesis, es el que se instala lentamente desplazando al occidental.

La no jerarquización.

Es posible nombrarla como “*arquitecturas inestables*”, ya que la no jerarquización, ya sea entre los diferentes materiales disciplinares a trabajar en

una acción transdisciplinaria, que no intentan tener una estructura que organice de manera eficiente la pieza para obtener como resultado una figura y un fondo. La jerarquía es justamente lo que se quiere abandonar en el momento de la exhibición. En la creación los elementos de trabajo son acumulables, es decir, que no se abandona un elemento y se comienza con otro. Se suman por interés y provocación.

Superficial y profundo.

La superficialidad que dejó el pensamiento postmoderno, reacciona actualmente con exageración en la entrega de contenidos simultáneos. Desde este punto de vista, se ponen en la misma balanza asuntos profundos y superficiales, como elementos en contraste. Complejo es el lugar del análisis de los trabajos performativos en el hoy, ya que si el análisis sólo describe la superficie, sería muy fácil rotular las acciones de arte en hoy como “frívolas”, ya que aparecen de una absorción de su contexto como elemento constitutivo del hacer. Desde ahí la revisión y análisis de resultados performativos exhibidos puede quedarse en esa primera imagen, sin hacer el ejercicio de sumar entre ellas y proyectarlas hacia una sociedad de consumo, de arte de consumo y de artistas consumibles. De esta manera la superficialidad es una arma de doble filo, ya lo decía Baudrillard en *Pantalla Total*, que “*el arte performativo que habla de la superficialidad es superficial*”, el análisis de lo superficial sería superficial y entonces ¿El resultado del análisis de lo profundo sería la profundidad?. Cuestionamiento en el que la profundidad de las cosas no está abordada a partir de las temáticas “profundas” del proceder actual, sino que está en las estrategias y su manera de exhibirlas. Es por esto que en las nuevas generaciones no existe una sensación de intentar fisurar nuevamente el arte con su “obra”, ya que esta palabra ha sido desplazada a la detección por parte de la audiencia como tal, pero en la actualidad la tendencia es realizar *procedimientos exhibibles* mas que “obras”.

Exhibicionismos.

La biografía en si misma es ficción y esta ficción no es necesario volverla a encarnar. Las palabras puestas en cada texto utilizado como punto de fuga de cada creación y producción, son parte de una costura diferente, cosidas entre sí

con diferentes hilos matemáticos. En esa costura no hay un fin cuerdo, no existe un objetivo terapeutico o ligado absolutamente con el deseo. El exhibicionismo participaría activamente en una necesidad diaria de distanciarse con la ficción del recuerdo. El “invento” no se vuelve a inventar en escena o en vivo. No se vuelve a inseminar con ideas. Las palabras flotan en la relación tensada entre el ente y el ente exhibicionista. Ahí flotando, es donde quizás logran una coherencia y un sentido final. Lo que si hace sentido, es que en las estrategias de creación y en su posterior exhibición, hay una manipulación sistemática que apela una transversalidad que logre tensar esa relación con la audiencia.

Las metodologías creadas para un proceso de traspaso biográfico a un exhibicionismo son maneras de manipular la percepción. Es así que la única manera de exhibir este traspaso aparece de todas las posibles decisiones en cómo suspender entre el *vouyer activo* y el *exhibicionista* el binario palabra/cuerpo (o cuerpo/palabra), comprendiendo cada uno como algo inseparable del otro. El *inclasificable* resultante entra en conflicto en su exhibición frente al usuario-ente. Para poder desarrollar un *inclasificable* aun mas potente, el binario cuerpo/palabra tiene que someterse a otra matemática, por ejemplo incluir un x. $\text{Cuerpo/palabra} \div X =$ ó $\text{Cuerpo/X} \pm \text{Palabra/X} =$.

El resultado posible de este arte de *acción transdisciplinar* es un *exhibicionismo* en el resultado o proceso exhibido, no en su actividad anterior de planeamiento. A pesar de que la creación sea instantánea y asociativa en el momento en que se exhibe a la audiencia, ya es “pasado” en la imaginación del ejecutor. Es así que su detección como AACT, sólo es posible en su incalculable entrega desde su performatividad.

3. Detalles Aislados.

Resultados encontrados en las investigaciones o metodologías experimentales de creación propia:

-ESTAR: Actividad humana de conciencia y amplificación de los bordes reflexivos con el medio. Ponerse en el futuro de la acción para visualizar el objetivo único o combinatorial (móvil) y concretar su desarrollo exhibible.

-NO AFECTACIÓN: No involucrarse con el posible afecto que puede



Esto no es un clásico, Sergio Valenzuela. Usina das Artes, Porto Alegre, Brasil, 2009. Fotografía: Karla Seemann.

producir la acción en un posible voyeur activo (audiencia). Los elementos expresivos a exhibir son producto de la actividad concreta: frío, calor, risa, estornudo, agotamiento, desconcentración, sudor, cansancio o hiperventilación, por ejemplo.

-NO SIMULACIÓN: La afectación es concreta con la actividad ejecutada, no se simula lo que se vive, el voyeur activo (audiencia) es el que simula una lectura de lo que percibe. No involucrarse emocionalmente con los contenidos de lo que se dice o lo que se ejecuta. Asumir la falla y la frustración como elementos propios del accionar al “estar”.

Es así que este *exhibicionismo*, a través de estos factores, resulta controladamente expresivo, ya que es imposible eliminar todo rastro emotivo en la ejecución de una acción exhibicionista. RESULTADOS DE LAS INVESTIGACIONES: un lugar controlado desde los afectos y simulaciones por parte de los ejecutores logrando así una afectación mayor en la audiencia. Es decir, a menor expresión en los sujetos ejecutantes (exhibicionistas), mayor efecto (afectación) en los entes - usuarios - sujetos- espectadores - voyeuristas.

Componer asociativamente en tiempo real.

Accionar componiendo de manera instantánea, en donde las acciones ejecutadas desarrollan ideas que se asocian con lo que sucedido/acontecido, lo que sucede/acontece y lo que va a suceder/acontecer. De alguna manera, el “aquí y ahora” que ya pertenece a casi todas las actividades humanas, en el *exhibicionismo* podría ser un “*al tiro*”. Medición chilena que no se sabe en qué momento exacto ocurrirá, pero que sí sucederá.

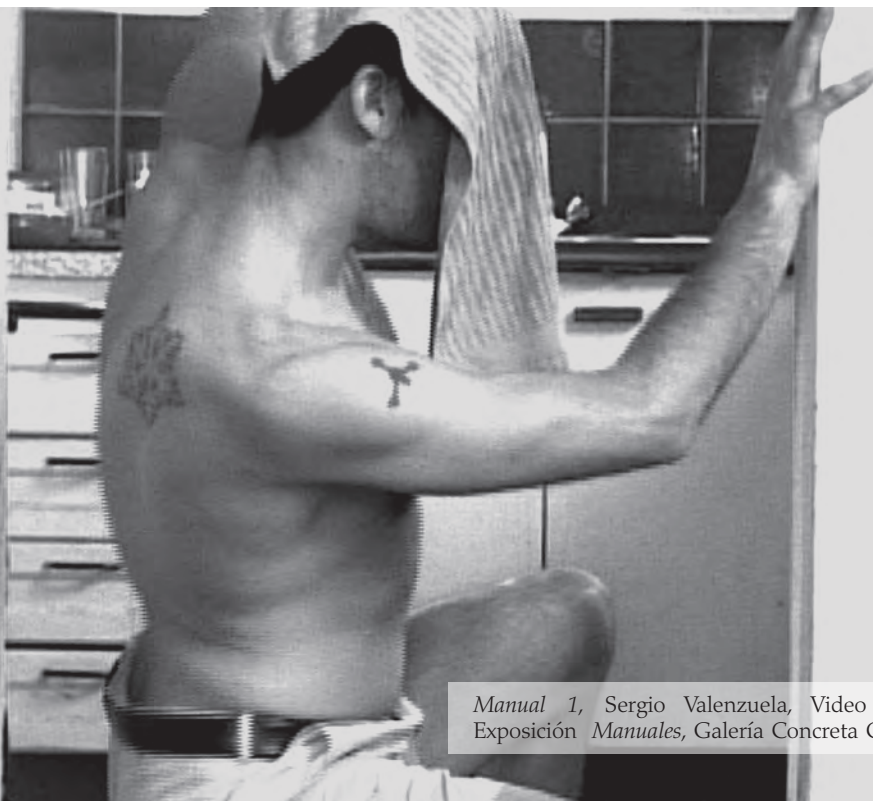
Violencia exhibicionista.

La violencia del recorrido del trabajo radica en la utilización biográfica. Es así que los textos y los trabajos apelan a lugares personales que amplificados en la exhibición se tornan *exhibicionistas*. Es aquí que el material de investigación y creación, se torna violento; en los cuerpos y sus acciones, las palabras y su suspensión. Desde este lugar exhibicionista, su recepción se enmarca en el

comercio de un arte de investigación, que exhibe cuerpo/palabras que supone a un público adicto a fragmentos de historias inconclusas, a un entretéjido de restos: De restos biográficos, de restos de composición, de restos corporales, de matemáticas inconclusas. Creo que el sujeto que adhiere a este tipo de trabajo, se relaciona con una adicción actual a la realidad o “*realitys*”. Pero el conflicto se presenta en un receptor del *total*, del adicto a la historia completa, en los “*sujetos de la totalidad*”.

Intensidad del arte de acción transdisciplinar.

Es así que el cuerpo/palabra, suspendido entre lo que se hace y lo que se percibe de él, sólo se torna importante en el acto de pensar en sus posibilidades o variables puestas en juego, no en la medición de que si produjo o no un efecto ya planificado para cada exhibición. Su alcance puede ser medido a través de la sumatoria de investigaciones, que no tienen una correlatividad, ya que van, vienen y vuelven en su desarrollo. Es así que a partir de las temáticas desbordadas, las historias destrozadas y mal contadas, logran dejar en evidencia un ser humano defectuoso, de una sociedad de vacíos, de abismos con una ciencia sobreentendida. He aquí la intensidad de este tipo de prácticas e investigaciones.



Manual 1, Sergio Valenzuela, Video Performance, Exposición *Manuales*, Galería Concreta CCM100, 2009.

Reseña curricular de los autores.

Mauricio Barría Jara: Dramaturgo y Teórico del Teatro. Licenciado en filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente es candidato a Doctor en Filosofía mención Estética en la Universidad de Chile. Académico de las Escuelas de Teatro de la Universidad de Chile y ARCIS. Director de CENTIDO (Centro de Investigación y Documentación Teatral del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile). Sus líneas de investigación se centran en la dramaturgia, la teoría de la performance y la historia del teatro chileno y la estética del teatro. Desde 2004 posee un gran número de publicaciones en diversas revistas.

Jorge Michell: Artista Visual con estudios de Arquitectura y Filosofía en Chile y Francia, Responsable de actividades de extensión en el Instituto Profesional de Arte y Comunicación ARCOS (1987-1995). Docente en las asignaturas de Historia del Arte, Estética, Semiología Visual y Teoría de la Imagen en la misma institución (1995-2008). Director Revista Ojo de Buey (1987-2008), Presidente de la Corporación Cultural ARCOS (1987-2008). Autor de numerosos artículos sobre Cuestiones Culturales, Estética, Artes Visuales y Filosofía.

Sergio Rojas: Filósofo, Doctor en Literatura Universidad de Chile, Magíster en Filosofía Pontificia Universidad Católica, Académico del Departamento de Teoría e Historia de las Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entre sus últimos libros, destacan *El problema de la historia en la filosofía crítica de Kant* (2008), *Las obras y sus relatos II* (2009) y *Escritura Neobarroca* (2010).

Eugenia Brito: Poeta y crítica literaria chilena. Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana y Académica de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Pedagoga en Español de la Facultad de Filosofía y Educación, Universidad de Chile. Estudió Licenciatura en Literatura en el Departamento de Estudios Humanísticos, de la Universidad de Chile. Gana un Concurso como Profesora Auxiliar en la Facultad de Filosofía y Educación en el Departamento de Lingüística. Master en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Pittsburg (Master of Arts). Obtuvo la Beca Guggenheim (1989). Entre sus publicaciones, destacan *Vía Pública* (1984), *Filiaciones* (1986) y *Campos Minados* (1990). Su trabajo crítico y poético ha sido difundido en varios países americanos.

Marco Espinoza: Master en Artes Escénicas por la Universidad Autónoma de Barcelona (2006), Licenciado en Artes con mención en Actuación Teatral (1995) y titulado de Actor por el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (1999), donde se desempeña como académico en las cátedras de Actuación y Texto y Espacio. Destacado actor, director de escena (*Cómo aprendí a manejar*, 2008, *Háblame como la lluvia y déjame escuchar*, 2006), dramaturgo (*María Luisa, la otra*, 2001, *La noche del primero de noviembre*, 2001 y 2006, *Orfandad*, 2003, *Proyecto Antonia*, 2006) e investigador (*Teatro y deseo: el beso en la cicatriz*, 1999, *Dramaturgia nueva: análisis de los recursos formales y discursivos de la nueva dramaturgia chilena contemporánea*, 2006), por lo que ha recibido innumerables reconocimientos.

César Vargas: Egresado de la Licenciatura en Teoría e Historia del Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Actualmente ejerce como ayudante para pregrado del seminario *La Exención. Estéticas del Extremo*, del profesor Rodrigo Zúñiga.

Gonzalo Rabanal: Artista Visual y Performista. Estudió Comunicación Audio Visual en el Instituto ARCOS. En este período elaboró un trabajo de obra que se proyecta de lo particular a lo colectivo, lo que le permitió concretar el proyecto *Ángeles Negros* (1988-1997). El propósito fue instalar en la escena de arte local un lenguaje derivado de la performance, las artes visuales, el video y el activismo. Terminada la dictadura militar en Chile, el colectivo se disolvió para dedicarse al trabajo de obra personal y a la práctica docente en artes visuales. Estudió Licenciatura en Arte con mención en Grabado. Organiza el Primer y Segundo Festival de Performance *Deformes*. Entre 2006 y 2010 dirigió y produjo las Bienales Internacionales de Performance en Chile y Latinoamérica. En 1989 recibió la beca Fundación Andes, y en 2010 la beca Fundación Ford. Actualmente cursa el Magíster en Artes Visuales en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Marcela Rosen: Arteaccionista. Subdirectora, editora de poesía y columnista de la revista virtual de arte y cultura *Escáner Cultural*. Licenciada en Artes con mención en Artes Plásticas, Universidad de Chile. Ha realizado diversas exposiciones en Chile (*Sala Isidora Zegers*, Instituto Chileno Alemán *Goethe Institut*, Facultades de Derecho y de Ciencias de la Universidad de Chile, Galería *Posada del Corregidor*, entre otras), y en el exterior (Galería *Wifredo Lam*, La Habana; Centro Cultural *Zonadearte*, Buenos Aires). Desde 1992 posee un vasto historial de obras de Arte de

Acción tanto individuales como colectivas, tales como *Carlitos o la Aparición de la Santa Isabel* (1992), *Coro Polifónico y Lavativa* (1993), *Huerto-Jardín, comestible-bebestible* (1998), *Almuerzo y lavado de loza* (2002), *Una Puerta Silvestre* (2003), *Beso público, Un árbol para la Boca* (2004), *Una acción de grabado* (2006), entre otras. Desde 2003 posee un gran número de publicaciones de Arte Acción.

Alberto Kurapel: Performer, Actor, Director de Teatro, Artista Interdisciplinario, Cantautor, Poeta, Dramaturgo, invitado a festivales de teatro, a la Bienal de Venecia el año 2003 con su obra de Teatro-Performance *Inesperanzas*; es ganador en Chile del Premio del Consejo del Libro en Teatro el año 2001, y sus discos y obras publicados en Canadá han conmovido a un público internacional (Canadá, Francia, Nicaragua, Italia, Estados Unidos, España, Argentina, Alemania, Colombia, Marruecos, Perú), A partir de 1974 vivió en exilio en Canadá. Entre sus publicaciones, además de sus obras de teatro, ensayos, y poesía, destacamos el libro *Estética de la Insatisfacción en el Teatro-Performace*, Chile, 2004, que resume parte de sus *Conferencias sobre Performance entre 1988 y 2001*, *El actor performer* (ensayo). Artista considerado como uno de los iniciadores del Post-Teatro. Premio del Consejo del Libro en Teatro en el año 2001.

Vicente Ruiz: Director de la Escuela de Danza de la Universidad Mayor desde el año 2005. En los 80's montó y dirigió una serie de performance y montajes de danza teatro que marcaron un hito, como es el caso de *Hipólito* estrenada el año 1984 en la sala El Trolley. Entre los años 1990-2000 destacó por su trabajo de performance en conjunto con la actriz Patricia Rivadeneira. Entre los años 2000- 2009 escribe, dirige y además es coreógrafo de una decena de obras, A su extensa producción se suman *Agamenón*, *Night Shot* y su última entrega *Screen*. En estas últimas, introduciendo con fuerza las nuevas tecnologías a su obra. En paralelo a su creación de obra, gestionó durante una década actividades a favor del estudio, enseñanza, difusión y desarrollo de las lenguas originarias. Organizador del Festival Internacional de Danza Mayor. Actualmente, Coreógrafo y Director de la compañía Danz Performance Project.

Sergio Valenzuela Valdés: Docente de las Escuelas de Teatro y Danza de la Universidad de Chile, de la Universidad Alberto Hurtado (2008) y Universidad Mayor (2008-2010). Licenciado en Artes, Diseñador Teatral de la Universidad de Chile. Se tituló en 2005 con *La historia paralela, el diseñador teatral como narrador visual*

en la puesta en escena, una tesis que cuestiona el rol del diseñador en la puesta en escena. Estudió Danza Contemporánea en los centros La Vitrina, Metrocuadrado, y ARCIS, y Dramaturgia con Ramón Grifféro, Benjamín Galemiri y Marco Antonio de la Parra, entre otros. Entre los montajes en los que ha participado como intérprete destacan ***Casa Temporal, Catálogo y Trazo, La segunda palabra*** (2007); ***Mujer Instalada*** (2008) y ***Ejecutando*** (2009). Ha sido coreógrafo de diversos montajes, tales como ***Esto no es un clásico, Afecto*** (2009), ***Estado*** (2010). Posee varias publicaciones, siendo las más recientes ***AACT. Hacia un arte de acción transdisciplinar, Simposio de Artes Escénicas***, Universidad de Chile (2009) y ***El Sentido de lo Inútil*** (2010). Entre su Dramaturgia montada destacan ***Boing 747, Callejera*** (ganadora del Concurso Nacional de Dramaturgia, 2005), ***Bitácora, Canciones para no dormir, Esto no es un clásico*** y ***Hombra***.

Este libro ha sido impreso en los talleres de Maval Chile Ltda. en Agosto de 2011. Se tiraron 400 ejemplares en un formato de 16.5 x 22.6 cms. Interior de 192 páginas en papel Couché de 115 grs. impreso a 1/1 color. Tapa en papel Couché de 275 grs.