

PERFORMANCE, CUERPO, ARTE CONTEMPORÁNEO Y CONNOTACIONES POLÍTICAS

Álvaro Villalobos Herrera

Facultad de Artes

Universidad Autónoma del Estado de México, México.

villalher@gmail.com

Resumen

Performance, denominada también, arte del cuerpo, arte acción y arte vivo, es una de las formas más importantes de la producción artística contemporánea. Los estudios sobre esta disciplina desde el punto de vista de los artistas son escasos, de ahí la importancia de esta investigación derivada de la relación de las artes visuales con otras disciplinas en su carácter presentacional. El propósito conceptual más desarrollado por artistas de performance se centra en el reconocimiento y la crítica a los problemas sociales y políticos, en su intersección con la obra de arte actual. El artículo describe características importantes para su comprensión y abunda en elementos conceptuales, formales, contextuales y de relación con otros campos del conocimiento.

Palabras clave: *performance*, arte acción, arte corporal, arte contemporáneo.

Abstract

Performance art, also named body art, action art and living art, is one of the most important forms of contemporary art production. The studies about this discipline from the artists' point of view are scanty. The relevance of present investigation derived from the relationship between visual arts with other disciplines in its presentational character. The most developed conceptual intention made by performance artists centers around the recognition and the critique of social and political problems, and in its intersection with current art work. This article describes important characteristics for its comprehension, and abounds in conceptual, formal, and contextual elements, and in relationship with other fields of knowledge.

Key words: *performance*, action art, body art, contemporary art.

El arte se reconoce hoy porque no se está totalmente seguro de que es arte.

Hans Ties Lehmann

El arte contemporáneo se distingue no solo como la visión de una época, sino como las diversas formas de pensar y producir, surgidas en este ámbito, relacionadas con la trama intersubjetiva de conocimientos que vinculan las obras con los entornos socioculturales en los que se mueven los artistas y los circuitos, que a su vez operan como agentes de legitimación. Para entender este fenómeno en la actualidad hay una variada gama de conceptos que pueden verse a través de las demás disciplinas. Pensar en las características que involucran los sucesos artísticos actuales ayuda a comprender las obras, para ello podemos apoyarnos en formas de comunicación eminentemente subordinadas al lenguaje. La crítica del arte, en la mayoría de los casos, sustenta sus teorías con presupuestos conceptuales fuera de las formas artísticas, haciendo descripciones, análisis formales y de integración de procesos técnicos y materiales de las obras a partir del establecimiento de relaciones del arte con las demás disciplinas o campos del conocimiento, por ejemplo desde la sociología, la psicología y la antropología social. A partir de ello, se sustenta un tipo de arte en el que pesan más las ideas que la forma, llegando a la conclusión que para distinguir el arte contemporáneo es necesario establecer la mayor cantidad posible de dispositivos de relación con fuentes diversas del conocimiento.

La percepción del arte conlleva también, modos de presentación y representación que tienden a la desmaterialización de los objetos que se consideran obras de arte. Estos modos de producción se refieren a signos no convencionales que llevan consigo órdenes virtuales y móviles en la forma y el contenido. Su comprensión exige entablar todas las relaciones posibles, sobrepasando el aspecto temporal que proponía antiguamente la historia del arte para circunscribirse en una movilidad del pensamiento útil, como dice Donald Kuspit “Lo contemporáneo en el arte, deviene una significación que cambia constantemente y sugiere una desestabilización del mismo, en el sentido histórico” (Kuspit, 2005). El arte contemporáneo enfatiza tanto el mundo de las ideas como el de la forma en un cuestionamiento constante de la ciencia del arte que trata de borrar esa frontera difusa entre el arte y la vida de la que se viene hablando desde las primeras vanguardias artísticas del siglo pasado.

Para producir conocimiento artístico en la contemporaneidad deben iniciarse nuevas formas de experimentación a partir de elementos diversos, incluidos materiales y procedimientos basados en nuevas tecnologías. Al respecto, Gianni Vattimmo en “La sociedad transparente” argumenta que medios como la televisión y la Internet han tenido el efecto de producir una homologación general de la sociedad en la creación de imágenes, atribuidas a la visualidad contemporánea. Imágenes que permiten y favorecen un control sobre los ciudadanos a través de la distribución de *slogans* y propaganda política con marcada incidencia representacional. En el arte contemporáneo, en la necesidad de eliminar el carácter representacional persistente en las maneras clásicas como el dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía, el cine e inclusive en la instalación, se generó la *performance* como una derivación del teatro, en intersección con las demás disciplinas.

Antes de describir la *performance*, aclarar que el público debe ante este tema resarcir las carencias de información sobre esta disciplina, porque si bien es cierto que el artista sigue constantemente estudiando e investigando sobre sus propios procedimientos para renovarse como productor de conocimiento, el público perceptor no va a la par en su formación como observador. Un asunto importante en las relaciones entre el público y el artista es el problema de la representación. Hoy en día se debe representar menos por medio de signos, porque el arte es cada vez más directo. El signo tradicionalmente en el sentido de la comunicación, ha sido entendido como el eje de la representación de algo, de una idea preconcebida, de una situación previa y de una imagen o un icono. Desde mediados del siglo pasado se registró en el arte la idea que la representación tiende a ser destruida por la presentación de la realidad en la obra, por ello se dice que la creación en el arte no debe referirse a una copia mimética del mundo, sino una manera real de ver el mundo y por lo tanto a una creación del mundo. En la poesía por ejemplo, los signos no constituyen una repre-



Fig. nº1: FOSA. Performance. Festival Híbrido. Faro Tlahuac, México D.F., 2008. Fotos: Enrique González.



Fig. n°2: FOSA. Performance. Festival Híbrido. Faro Tlahuac, México D.F., 2008. Fotos: Enrique González.

sentación sino que se entrelazan de tal manera que crean una realidad. Crean la autonomía del significante.

Cualquier pintura solo puede entenderse por la forma en que fue pintada, por una suerte de psicología del artista que la pinta; esto sucede por un fenómeno automático que imprime los signos que representan los sentimientos del artista. Desde la modernidad ese sentido de representación se está disolviendo, esa manera de ver el universo y replantearlo representacionalmente ya no es decisiva. Una respuesta está en la filosofía y en la propuesta de Jacques Derrida que recientemente generó un concepto muy importante para entender el comportamiento de la época: “la deconstrucción”. Con la idea de la deconstrucción, la crítica de la filosofía está ligada a una verdad absoluta, algo similar a la fe en Dios de la cristiandad, es algo que tiene tanta subjetividad como para convertirse en un problema complejo; la manera más sencilla de explicar el fenómeno de la deconstrucción está en un ejemplo del lenguaje: el significado de una palabra se busca en el diccionario y su significado se explica con otras palabras y esas, con otras más y así sucesivamente hasta llegar nuevamente al principio y no al final como lo podríamos esperar cuando comenzó el ejercicio de búsqueda. A eso el filósofo le llama significado trascendental en el que, el conocimiento humano siempre permanece en una cadena de significantes.

El arte de la *performance* se basa en involucrar el cuerpo del artista como significado y significante a la vez, aunque el principal factor no es ese, sino la habilidad del mismo artista para trabajar, modelar y modular los elementos conceptuales, formales y contextuales que tiene a su disposición, en tiempo presente. En la *performance*, la capacidad para improvisar y trabajar con la realidad, resulta uno de los factores más importantes de la experiencia artística. La *performance* es un medio para explorar el cuerpo, sus dimensiones físicas y su poder creador ya que por medio de ella se pueden expresar y entender infinidad de sentimientos y generar percepciones que implican aceptación o repudio a la obra. La *performance* es una de las prácticas artísticas en las que más se evidencia el ego del artista, porque está ahí frente al público espectador en un acto vivo experimentando una vivencia inmediata. Su éxito o fracaso dependen de la cantidad y calidad de percepciones que suscite en los espectadores, influyendo además el manejo de las experiencias como autor, frente a frente con la realidad en un espacio y un tiempo también reales.

A través de la historia de la *performance*, que ha sido larga y fructífera, uno de los principales temas en la lucha constante por diluir las fronteras entre la vida y el arte es el de vincular los problemas políticos y sociales a la obra de arte como un asunto conceptual de envergadura mayor. En lo formal, desde las primeras *performance* se consagró la necesidad de explorar el espacio con el propio cuerpo de una manera real, como si el artista fuera un pincel y el espacio fuera el lienzo. Hasta la fecha, los

artistas de *performance* evocan el cuerpo como instrumento de búsqueda, considerando el tiempo y el espacio complementos fundamentales en la concreción de la obra. Hay artistas que exponen su cuerpo a duras pruebas en acciones cargadas de alto contenido agresivo contra sí mismos, presentando una doble concepción del cuerpo, la de objeto sexual, simbólico y de fecundidad, y la de vehículo de regeneración y memoria física, biológica y psíquica. Otros exploran con el cuerpo dispositivos rituales que unen el pasado y el presente para enfatizar su propio estado de conciencia, llevando su trabajo hasta los límites de resistencia de su propio cuerpo. El cuerpo en la *performance* ha sido materia de una introspección voluntaria, a través de la fina exploración y experimentación del tiempo y el espacio reunidos en el más leal acontecimiento que construye la vida y la obra del artista.

El tiempo y el espacio son quizás los entes formales más importantes en el desarrollo de la *performance*. En la vida cotidiana, el conocimiento humano puede distinguir las características generales de los objetos que rodean al sujeto con proximidad en un espacio determinado y en una realidad extra subjetiva, aunque él nunca llega a tener plena conciencia y seguridad de su presencia, de no ser por la interrelación directa que ellos representan para su existencia. Para la aprehensión del espacio de manera antropomórfica, dentro de las posibilidades humanas y en función de ellas, un sujeto decide generalmente la comprobación científica y racional de este concepto en el transcurso progresivo de la vida y el acontecer del mundo. Para acreditar de manera práctica los objetos y el espacio que ocupan y para comprobar su idoneidad y realismo existe una dimensión lógica en el sujeto basada en la experiencia, de ahí el nacimiento de la discusión sobre las reflexiones del ser humano con el espacio y su constatación física por medio de definiciones derivadas del lenguaje.

En una etapa consciente y pre objetiva, el ser humano comienza a elaborar los conceptos de tiempo y espacio a partir de las vivencias mismas del cuerpo en las exploraciones del mundo. La comprensión de la naturaleza está basada en



Fig. nº3: FOSA. Performance. Festival Híbrido. Faro Tlahuac, México D.F., 2008. Fotos: Enrique González.



Fig. nº4: FOSA. Performance. Festival Híbrido. Faro Tlahuac, México D.F., 2008. Fotos: Enrique González.

que hay cuerpos físicos, animados e inanimados, y que hay un vacío en el que estos cuerpos tienen su lugar y pueden desplazarse real o imaginariamente. El primer resultado es la concepción del espacio y posteriormente se incluye el concepto relativo al tiempo, como valor modulador para comprender la integridad del espacio y el desarrollo de los demás fenómenos de la naturaleza. Esto permite que la mente registre su desplazamiento por el mundo, generando posibles relaciones de una manera amplia e integral. Es ahí donde se define la conjunción física de los sucesos del hombre en relación con lo que le rodea, el espacio en general y los espacios que crea, imagina y modula, en tiempos específicos.

La concepción del cuerpo en la *performance* en relación con el tiempo y espacio cobró un significado mayor, se salió de los cuadros y las esculturas en los que se representaba un hieratismo que tenía que ver con existencias y revelaciones virtuales y trataba de mostrar miméticamente una realidad preexistente. La conformación de la *performance* ha facilitado a los artistas, expresiones ágiles y directas sobre el propio acontecimiento del cuerpo contenedor de la mente. La *performance* prefigura las tendencias artísticas en torno al arte de la acción, que indica desempeño, actuación, funcionamiento, articulación, capacidad, presentación, ejecución y acrobacia. En este arte la intervención física y conceptual del artista adquieren una importancia tal, que el accionar del cuerpo y la mente, son concebidos como la obra misma. Aquí, el cuerpo es la materia indispensable, el artista dispone del cuerpo y cualquier actividad que acomete, arranca de su existencia ordinaria, práctica y substancial como individuo dentro de una sociedad, cuya espontaneidad se manifiesta en la relación con los objetos que la conforman.

En este género el ejecutante no representa, presenta su propia iniciativa en todo el sentido de la palabra, modela la realidad frente al observador, no sustituye a nadie, presenta una realidad como su propio signo, el signo en su carácter comunicacional es elevado a categoría de obra de arte por medio del pensamiento, como dice la fenomenología de Merleau Ponty, el artista de *performance* presenta el acontecimiento más propio de su vida develada. En la *performance*, la emisión de informaciones conceptuales y perceptivas, están dirigidas directamente por el artista por medio de los dispositivos intelectuales con los que modula el tiempo y el espacio real, a través del proceso siempre presente en el que se ejecuta la obra. En el arte de la acción el público y el artista están ahí, inmersos en la obra gracias a un cuerpo de carne y hueso que exalta sus atributos plásticos y sus fuerzas gestuales, su perversidad, su agresividad y su nobleza, inspeccionando internamente sus ideas y pensamientos; haciendo evidentes, sus poderes, su belleza, sus poderes, su sexualidad y su energía para presentarlos como obra de arte.

Las exaltadas condiciones comunicacionales del arte de la *performance*, ponen en evidencia el proceso de desarrollo y constitución del cuerpo en relación con el producto artístico. Además de trabajar con el cuerpo, aprovecha el discurso de éste y pone en conflicto a los lenguajes convencionales debido a que el discurso del cuerpo en la *performance* es distinto al de la representación y está en contravía de los tratados tradicionales sobre el cuerpo a los que está acostumbrado el arte; por ejemplo a su estetización en la pintura, que lo afea o lo embellece, según como el artista quiere que lo vean los demás. En la *performance*, ante las regulaciones impuestas por los rituales sociales, el creativo ofrece el cuerpo para que enfrente la realidad y se ligue a la resemantización de los valores de la dinámica corporal, utilizando lo natural y muchas veces, poniendo en crisis las creencias y los dogmas a través de lo sarcástico y la ironía propios del arte contemporáneo.

Generalmente, el artista de una *performance* se une al espectador porque no sabe exactamente lo que va a suceder, ya que los resultados de la obra están condicionados en la mayoría de los casos por el azar y la indeterminación. Desencadena la fuerza propositiva de la mente y cuerpo que la alberga, introducido en el arte en una perspectiva multidisciplinaria y una retórica de la acción y el movimiento, en un tiempo y un espacio aleatorio, indeterminado pero específico y real. Cuando se presenta el cuerpo vivo del artista como obra de arte el drama es directo, porque se desarrolla frente al receptor, revelando las situaciones cognitivas y analíticas que el artista propone para explotar hábilmente los canales perceptivos del público. Los mensajes son emitidos por el ejecutante para operar sobre los sentidos del receptor y producir sentidos y sin sentidos, enfocando los elementos que dan origen a la acción sensorial y perceptora de cada persona que presencia una *performance*. Es el género conocido también como el arte de la acción o arte viviente, no solo por la intervención de personas dentro de la obra sino porque, en una actitud presentacional, arranca de la vida misma y se inspira en la existencia ordinaria, práctica y sustancial de la vida cuya espontaneidad se manifiesta en los objetos que la conforman y la comprometen con los hechos cotidianos.

El arte performativo deriva de una conjunción multidisciplinaria pero no necesita específicamente la intermediación de elementos externos a la obra, como la danza necesita de la música o el teatro de la palabra y el texto. El ejecutante de una *performance* no actúa, nunca representa, presenta su propia iniciativa en todo el sentido de la palabra, dictaminando su actividad y autonomía. No sustituye a nadie ni ofrece una similitud de otra situación, no emula a otro sino que presenta la realidad como signo de su propia existencia, lleva a la categoría de arte el acontecimiento más auténtico de su vida y su pensamiento.

En este tipo de obra el espejismo de la representación es vencido por la emisión de informaciones conceptuales y perceptivas dirigidas por el artista en tiempo real a través del proceso de ejecución siempre presente. Este factor hace al público y al artista vulnerables con sus cuerpos de carne y hueso que están ahí, exaltando sus atributos plásticos, midiendo sus fuerzas gestuales, de perversidad, voyerismo, agresividad o nobleza, inspeccionando internamente la forma de sus ideas y pensamientos, sus poderes y pudores, belleza, sexualidad y energía. Modelando su propia resistencia, en un juego continuo entre observador y observado con diversos factores que pueden resaltar la soledad, el aislamiento o infinitas temáticas elegidas para la obra, entre ellas la crítica y el extrañamiento social y político, la masificación, el decaimiento espiritual y la alineación como temas polémicos en los que se enmarcan los grandes conflictos que tiene en común la sociedad actual.

Para muchos artistas los problemas sociales y las preocupaciones políticas han sido sus principales fuentes de inspiración, aún más que los actos rituales que tienen que ver con las costumbres cotidianas y que coinciden con las condiciones sensoriales básicas que el público posee y recibe constantemente del mundo exterior. La *performance* contiene una característica particular en la que cada paso entrega el sentido al subsiguiente y en el camino de su configuración, el ejecutante puede comportarse como espectador de sí mismo, asumiendo un doble rol de protagonista y receptor a la vez, ejerciendo la tarea de productor de signos y revalorizador de ellos, dentro del mismo proceso.

En la *performance* de orden ritual, la propia práctica artística se purifica y sacraliza, venciendo el prejuicio de las temáticas obligadas al otorgarle estatus a las expresiones informales y conceptuales que ponen lo vivencial en una categoría animista, donde el principio dominante es la presentación y

la extensión de fragmentos y objetos de la realidad. La *performance* como ritual de iniciación posee componentes energéticos de introspección, intimismo y comunión que tratan de incidir en el universo personal o colectivo y exigen una actitud gozosa y de contacto intenso con todo lo que rodea al artista. Cuando las acciones se refirieren a la ritualización consciente de las actividades diarias, apuntan a la ampliación de la percepción por medio de la liberación y el funcionamiento de las actividades psíquicas del individuo, exaltando el carácter anárquico de la vida y la energía que se produce por la liberación de los impulsos sensoriales y perceptuales acumulados y emanados para ser mostrados como obra de arte. En el ritual se diferencia lo público y lo privado aunque la vida privada está muy influenciada por la vida pública; por ejemplo en la ciudad, la gente está influenciada por el cine, la televisión, los noticieros y las telenovelas. El tiempo en el ritual es fuerte, sagrado, mítico y modificante de la percepción y del comportamiento del artista que concientiza su existencia, ofrece un estímulo provocador que intensifica la atención y la experiencia del sujeto. Invita e incita a la reflexión por medio de recursos y factores de sugestión, recalcando y reproduciendo el uso de las costumbres y las tradiciones.

La tendencia clásica de la *performance* legitima la libre expresión, no solo la puramente artística, sino también la interacción social a partir de modelos de comportamiento personal sobre formas de acción rutinarias y sobre los rituales que no buscan cambios totalitarios en el individuo, sino la conciencia de los actos que acomete en relación con el mundo que lo rodea y lo afecta, por las condiciones históricas que están íntimamente ligadas a lo esencial de cada día. En este sentido la *performance* no puede únicamente comprenderse en términos del agrado o desagrado del observador, sino en términos de una ampliación de la percepción que implica que el espectador ahora, forme parte de la obra, con o sin respuesta.

Como es natural, la realidad conlleva preocupaciones por las cosas del mundo que le conciernen a mucha gente y dentro de ellas está lo político, definido como la acción más metódica inscrita en modelos intervencionistas y apropiacionistas que plantean estratégicamente un cambio del estatus social por medio de una doctrina. Uno de los pasos más importantes que se han registrado en la historia de la *performance*, es el viraje del ritual al de la condición conceptual política y de compromiso social. Un proceso sobre el que han trabajado un sin número de artistas de todas las latitudes y de todos los tiempos, que conciben la obra plástica como una situación de compromiso eminentemente crítico, al estado político del colectivo social. Entendiendo la política como el manejo de los asuntos que le conciernen al gobierno y al modo de dirigir. La política es la manera directa de conducir un Estado, a través de dogmas, doctrinas y ejercicios de poder.

En la mayoría de las *performances* con connotaciones políticas, la obra funciona como organismo operador de crítica severa y simbólica de la realidad existente. Las *performances* concebidas como manifestaciones políticas se fundamentan en una lógica de trascendencia persuasiva, con temas de común denominador en torno a los gobiernos y quienes detentan el poder. Suceden generalmente en ambientes específicos o en espacios de alternancia como calles, plazas y sitios improvisados, buscando públicos desprevenidos y heterogéneos para sorprenderlos, cuestionando el momento actual de los acontecimientos políticos con una plataforma artística, distinta a las manifestaciones proselitistas de origen populista. Las *performances* con fundamentos conceptuales políticos pretenden generalmente provocar, cuestionar, criticar e irritar. Si es necesario, con una invitación a resistir el embate de la maquinaria política, a partir de una rígida, firme y severa posición en contra de la demagogia, el engaño y la persuasión de la politiquería convencional. Este tipo de *performances* ponderan los actos de la vida pública y juzgan el

comportamiento pasivo de la sociedad por medio de un hecho conceptual que convierte al arte en una experiencia colectiva, basada en la necesidad de borrar la distancia entre lo público, lo privado y lo estético.

En la *performance*, la ciencia del arte mismo es solo una posibilidad, el arte performativo desarrolla muchos más elementos de la vida cotidiana que los del propio arte. El artista se ve en la necesidad de criticar los sistemas en los que está inmerso y entre ellos los más sentidos son los derivados de la política, pero son tantas las variantes que tiene la política, que en la mayoría de los casos las obras solo proporcionan visiones tan relativas como las mismas posiciones del aparato político. La política documenta la realidad para presentar otra versión al público, en ella, las comisiones de verdad están representadas por quienes han participado en los hechos que aunque hayan estado comprometidos con una posición política, están emparentados con los hechos de manera directa, al menos porque los presenciaron. Ese ejemplo lo debe tomar el artista para su obra, debe tratar de llegar a presentar una visión de la realidad lo más cercana posible sin investirla de condicionantes, mucho menos de tipo moral.

El artista también se equivoca con soberbia al creer que con su obra puede generar cambios radicales en el mundo. Quizás lo único que puede lograr es difundir una manera de ver la realidad y lo menos que puede hacer en ese sentido es presentar una visión de compromiso social y político, porque la realidad tiene condiciones específicas de poder muy contundentes. Aunque las relaciones con el capital, el poder y los problemas sociales no se pueden atribuir a personas específicas, hay que ver hasta donde el arte se puede involucrar para penetrar las estructuras de poder imponiendo su visión crítica, aprovechando las fisuras, los intersticios y las coyunturas, sobre todo porque la percepción de la realidad es siempre cambiante. La percepción que tenemos de la realidad ahora, no va a permanecer para siempre, para ello el arte funge como catalizador del pensamiento de cada época.

Aparte de los problemas sociales y las preocupaciones políticas a las que nos hemos referido, como opciones temáticas de las *performances* están las autovaloraciones del cuerpo, que implican acontecimientos inesperados provenientes de una conducta específica, ya que el comportamiento de cada ser humano es distinto. En muchos casos coincide la oferta de expectación que emite el artista con las vibraciones sensoriales que el público posee, emite y recibe de la obra de arte. En cada *performance* surgen procesos y pasos que le entregan el sentido al subsiguiente paso, por lo que el artista puede comportarse también como un espectador de sí mismo y de lo que produce, asumiendo un doble rol de protagonista y receptor a la vez, productor de signos y revalorizador de la obra dentro del mismo proceso. La labor del *performer* reside en la capacidad de orientar la percepción del receptor al esforzarse en su acción para que coincida con la misma suya, aunque la obra puede tratarse también de una reflexión para consumo y valoración del mismo artista, es decir, que se pueden dar casos de la ejecución de *performances* en privado para apreciación del propio creador.

El cuerpo aquí, es la materia significativa, aunque significar el cuerpo no es nada fácil, ya que el cuerpo contiene las estructuras fisiológicas y biológicas fuente de todos los mensajes que transmite, su importancia radica en que se pone lo vivencial como categoría artística. Hay que pensar que la mente proveedora de todos los conceptos propuestos en una *performance*, radica en ese mismo cuerpo operador de circunstancias. El arte del cuerpo puede seguir líneas internas de la danza, el teatro o el exhibicionismo, pero el común denominador es el de desfetichizar el cuerpo humano, sacándolo del modelo de belleza que se había practicado en la mayoría de las obras pictóricas y escultóricas clásicas, para ponerlo en la categoría justa, cual es el recipiente

absoluto del ser humano. Aún así, el arte corporal no trata de afirmar que el artista controla todos los músculos de su cuerpo sino que controla la conciencia de que están allí en función de la producción artística. Cuando se implican referencias directas del cuerpo, sea del artista o del espectador, es a su importancia a la que aluden, a la importancia del cuerpo que no es una metáfora sino una realidad que inhala y exhala y que hace posibles las demás actividades humanas, incluidas las actividades artísticas.

El teatro contemporáneo para relacionarse con la *performance* está disolviendo cada vez más las fronteras formales y conceptuales, porque subraya sobre todo, la necesidad de la acción presentacional, o la presencia física del actor performer, imperando sobre la antigua concepción dramática del personaje que correspondía a un ser que le concierne al otro, a otra persona, encarnada por un actor. Este efecto emancipador de las artes escénicas consiste en que el personaje comienza a borrarse y a cambio de que el actor trabaje sobre la recreación de un sujeto cuya acción dentro del escenario opera de manera mimética, el artista aprovecha la importancia del cuerpo y la mente en su propia materialidad para borrar la carga ficcional que existe en la concepción del otro, con el fin de encarnar el conocimiento de sí mismo.

En este sentido se aprovecha el concepto de Antonin Artaud, entorno a que el escenario que por demás puede ser ahora un espacio abierto, debe ser el punto de partida de la creación absoluta, a cambio de ser solo el lugar de la representación. La diferencia es radical, antiguamente en el teatro, el espacio de representación de la obra artística correspondía al punto de llegada de la creación, en él se desarrollaba la obra como una forma mimética de otra realidad preexistente. También la danza contemporánea está trabajando para restituirse, divorciándose del ballet clásico porque este trabaja en un esquema de belleza también clásico estilizado, unificado y forzosamente natural. En cambio la danza contemporánea presenta al sujeto complejo, como modelo no unificado con pequeños momentos históricos y naturales, que danzan al respirar y al caminar. Ahora la danza habla de la persona natural que respira, camina y vive y que por supuesto tiene implicaciones de todo tipo como ser humano inmerso en un mundo natural, social y político a la vez.

En el arte performativo deben diferenciarse por lo menos tres niveles perceptivos: primero el de la dimensión técnica que implica el arte vivo; segundo el del arte presentacional, aunque autores como Jacques Derrida, argumenten que siempre estamos en la representación, porque el lenguaje parte de imágenes preconcebidas en tiempo pasado; y tercero, el de la dimensión conceptual que se trata de la temática o de lo que la obra significa. En este caso y para entender este tercer nivel nos abocamos a los problemas políticos y sociales que también tienen que ver con dimensiones contextuales de la obra de arte. En este sentido la *performance*, trabaja táctica y estratégicamente con construcciones del conocimiento filosófico y la filosofía por su parte con estrategias similares a las del arte en el sentido creativo.

En la historia de la *performance* es importante Artaud y en este contexto es ejemplar porque hizo un arte más allá de la representación, un arte sin representación y sin copia. Venció la interpretación propia del arte clásico, alteró la cadena de copias representacionales y generó la presencia de la obra frente al público sin ataduras signícas. Para ampliar esta propuesta, Hans Ties Lehmann en la teoría del teatro posdramático, propone un texto de Derrida sobre Artaud: "La escritura y la diferencia". Aunque ahí Derrida concluye que en realidad no hay naturalmente un arte de la presencia ya que nunca podemos salir realmente de la representación; porque una vez que empezamos a pensar, ya estamos representando y recurriendo a imágenes y a signos del pasado, por lo tanto, la presencia es solo una ilusión momentánea. En al-

gunos teóricos del arte performativo persiste esa misma discusión, generada por el problema de la representación. Un *performer* que se presenta a sí mismo, con el tema de su autoconocimiento, como antropometría o topografía personal, como se ha denominado en algunos textos, acomete solo un buen intento de presentación, porque en realidad lo que hace es representarse, aunque está consciente de su actitud y de la imagen que tiene de sí mismo, exhibiéndola para que sea observada.

En cuanto al denominado acto de presencia o presentación en el arte habría que agregar que pretende desarrollarse como una opción crítica al mismo concepto ya que tanto el arte como la filosofía lo han generado como un campo complejo y difícil de exponer. Desde el punto de vista de la comunicación, la presencia constituye un efecto de conciencia de estar ahí, una conciencia reconocida por los términos, los conceptos y las definiciones de las cosas y los actos que da la experiencia. En el arte, sin la experiencia de la obra no puede haber crítica a la producción, por ello se ha dicho siempre que los teóricos están en el peligro de argumentar sin prácticas artísticas y viceversa porque también es peligroso experimentar el arte sin teoría. Estos dos campos del conocimiento siempre deben andar de la mano, aún así en el ambiente de la crítica del arte se encuentran teorizaciones que toman el camino equivocado, por ejemplo las teorías de la *performance* que analizan las obras con la lógica del video, del cine o de la televisión, que son campos de acción totalmente diferentes. La *performance*, está viva en el momento de su presentación y la documentación en video o fotografía, deja ver solo un punto de vista. El momento íntegro de la obra de arte se vive en la *performance*, estando ahí presentes, público y artista, aunque la *performance* tome elementos del cine, el video, la fotografía o la música; por ejemplo: el movimiento, la luz, el manejo espacial, y los efectos sonoros, solo los toma en su fase formal y aunque efectivamente deben ser parte del lenguaje compositivo, constituyen solo un porcentaje del total de la obra. Está claro que en toda obra, hay muchas cosas que no se pueden registrar, ni en video ni en fotografía, como sucede con muchas escenas de la vida cotidiana en las que solo hay que estar consciente de la existencia del suceso.

En la *performance*, estos elementos están dispuestos de manera aleatoria bajo el influjo del artista, sin que esté totalmente clara su interrelación sobre el escenario, constituyen para el público, una materia moldeable. Esto le da al espectador la posibilidad de desarrollar su propia fantasía. Quién mejor ejemplifica esta circunstancia es Robert Wilson: “No quiero mostrar lo que es, quiero mostrar lo que no es, para que el público lo descubra” (Wilson, 1996). Él es un director de escena, ópera, teatro *performance* y escenografías de vanguardia, un dramaturgo íntegro reconocido por su estilo austero, creador de piezas largas con movimientos lentos y modulaciones intensas de tiempo y espacio. Gran parte de la producción de sentido la tiene el espectador, porque toma el significado de la obra y dispone de él para sí mismo, para recrear la acción en su mente a partir de su propia percepción. Aquí aparece una nueva concepción de percepción y creación de obra de arte que le compete a la *performance*, la creación que resulta cuando el espectador revisa si está haciendo bien las cosas en el entendimiento de la obra. Aquí se genera una nueva modalidad de recepción y producción del trabajo artístico que antes se creía que era un poder exclusivo del artista y no le pertenecía al espectador. Esta particular visión debe dar pie a futuras investigaciones en el arte.

Referencias bibliográficas

Alzate, Gastón. (2002). *Teatro de cabaret: imaginarios disidentes*. Los Ángeles, California: Ediciones de Gestos.

Bourriaud, Nicolás. (2009). *Radicante, una estética de la globalización*. Buenos Aires Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

Brea, José Luis. (2005). *Estudios Visuales, epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Editorial Akal.

Deleuze, Gilles y Guatari, Félix. (2001). *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Editorial Pre-Textos.

Goldberg, Roselee. (2001). *Performance art*. Barcelona: Ediciones Destino.

Picazo, Gloria. (1993). *Estudios sobre performance*. Barcelona: Editorial Centro Andaluz de Teatro.

Rivera, Nelson. (2002). *Performance y violencia, arte y criminalidad*. San Juan de Puerto Rico: Editorial Noexiste.

Lehmann, Hans Ties. (2001). *Le theatre postdramatique*. Paris: L'Arche Editeur.

Torrens, Valentín. (2008). *Pedagogía de la performance*. Huesca: Editorial Diputación de Huesca.

Vattimo, Guianni. (1998). *La sociedad transparente*. Barcelona: Editorial Paidós.

Villalobos, Álvaro. (2001). *Presentación y representación en el arte Contemporáneo. Ambientaciones Instalaciones, Happening y Performance*. Toluca: Editorial. UAEM.

Wilson, Robert. (2006). *Teatro escénico planetario*. Barcelona: Editorial Ñaque.

**EMPLAZAMIENTOS LÁBILES E INTERFERENCIAS
TRANSITORIAS.
SEÑAS, ROZAMIENTOS Y DISEMINACIONES EN
ALGUNAS CARTOGRAFÍAS VISUALES**

María Elena Lucero

Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

elenaluce@hotmail.com

Resumen

Las aproximaciones teóricas a la obra contemporánea demandan nuevas perspectivas para construir abordajes contextualizados, en tanto dichas proposiciones habilitan lecturas múltiples y entrecruzadas. El aumento de los índices poblacionales en las metrópolis y los desplazamientos humanos, han proferido una transformación sustancial en la visualidad urbana y periférica, así como en las experiencias insertas en estas geografías. En ese sentido, existen búsquedas artísticas reveladoras, tal como las interferencias de la artista chilena Lotty Rosenfeld (1943) o los señalamientos del mexicano Gabriel Orozco (1962). Este artículo formula una aproximación a la condición de diseminación y transitoriedad en las prácticas culturales latinoamericanas, considerando dos referentes significativos.

Palabras clave: visualidad, interferencias, señas, Latinoamérica.

Abstract

Theoretical approximations to contemporary artworks demand new perspectives for building contextualized approaches, insofar as such propositions allow for multiple and interrelated readings. Rising population indicators in the metropolis and human displacements have prompted a substantial transformation in urban and peripheral visuality, as in the experiences that take place in these geographies. In this sense, there exist revealing searches, such as the interferences of the Chilean artist Lotty Rosenfeld (1943) or the signalings of the Mexican Gabriel Orozco (1962). This article formulates an approach to the transitory and disseminated condition of Latin American cultural practices, by taking in consideration two significant referents.

Key words: visuality, interferences, signs, Latin America.