

Entre la performance y el espectáculo

Silvia Viroga

La temática propuesta para el Curso de Verano de este año gira en torno a "Poesía y espectáculo", pudiendo abordarse desde diferentes perspectivas. Una de ellas, que es la que nos ocupa, se centra en "espectáculos performáticos". Esta expresión, compuesta por un sustantivo y un adjetivo, sugiere y provoca varios cuestionamientos:

- (1) ¿Es lo mismo espectáculo que performance?
- (2) En caso de no serlo, ¿qué es lo que los diferencia?
- (3) Si lo son, ¿todo espectáculo es necesariamente performático, o hay otro tipo de espectáculos que merecen otro adjetivo? La fórmula "espectáculos performáticos" parecería apuntar a esta segunda posibilidad.
- (4) Lo espectacular y lo performático ¿son solo aplicables al área artística o tienen otros ámbitos de desarrollo?
- (5) ¿Cuál es la importancia de la performance en el arte?

La lista de preguntas podría seguir, pero vamos a detenernos por aquí, pues la respuesta a cada una excede los límites propuestos. Intentaremos, pues, dar algunas ideas que generarán, sin duda, nuevas interrogantes. La realización misma de este trabajo ha generado más inquietudes que certezas y, por lo tanto, nos movemos en un terreno teórico que, lejos de cerrarse, permanece abierto.

Para empezar vamos a acercarnos a los conceptos de espectáculo y performance desde diferentes autores para intentar rodear o esclarecer alguna de las interrogantes planteadas.

Comencemos por el concepto de **espectáculo**. Para Jesús González Requena (1988: pp 55 y sig.) este consiste básicamente, en un cuerpo observado por otro cuerpo, en la relación que se establece entre cierta actividad que se ofrece y la mirada de cierto sujeto que observa. Esto determina la existencia de tres componentes que definen el espectáculo: la mirada, la distancia y la seducción.

Respecto a la mirada, la vista es el sentido privilegiado para este autor. El gusto, el olfato y, especialmente el tacto, quedan excluidos de la experiencia espectacular, porque ellos evitarían la existencia del segundo componente: la

distancia.

Esta implica la exclusión de la intimidad, pero se convierte en un concepto paradójico, pues la excesiva distancia nos hace sentir que no estamos frente a un espectáculo. La voz del locutor en la radio, o la del cantante en el CD que escuchamos, provoca "un exceso de alejamiento" que refiere a "un espectáculo que sucede en otro lugar" (González Requena, 1988: ob. cit, p. 56)

Tampoco sentimos la presencia del espectáculo en la escultura, la pintura y la fotografía porque no hay un cuerpo (humano o no) "que actúe" ante la mirada del espectador. Para que el espectáculo se constituya, el cuerpo debe trabajar y exhibirse, pero en la inmediatez. En la pintura, la escultura y la fotografía el cuerpo aparece solo icónica e indicialmente, es decir, por semejanza a un modelo referencial y como huella de una actividad que tuvo lugar en otro tiempo distinto al del espectador.

Para este autor, sin embargo, el cine y la televisión constituyen espectáculo porque, aunque los cuerpos no están realmente presentes, "la mirada del espectador los acepta como tales" (González Requena 1988: ob. cit.p. 57).

El tercer componente al que aludíamos es la seducción. El cuerpo que se exhibe pretende seducir, atrapar la mirada deseante del otro, y esta seducción es, a la vez, un ejercicio de poder: el poder ejercido sobre el deseo del otro. El poder solo se afirma si tiene la capacidad de hacerse desear. González Requena cita, a propósito de esta afirmación, a los monarcas absolutistas que convertían en espectáculo sus más cotidianas actividades. El poder, por lo tanto deviene generador de espectáculos.

Desde el punto de vista lacaniano, el deseo se engendra en la relación madre-hijo, pues este nace con la construcción del yo del sujeto sobre el modelo del otro. El otro es lo que se desea y a esto Lacan lo denomina "identificación imaginaria", o sea, la identificación con la imagen espe(cta)cular del otro.

Aquí lo escópico, es decir, el vínculo visual, desempeña un papel importantísimo porque el ojo es testigo del límite y, por ende, de la carencia del otro. El deseo tiene su sustento en la carencia, en la distancia. Volvemos, entonces, a los dos componentes del espectáculo mencionados anteriormente: la mirada y la distancia.

Para González Requena hay dos lugares en el espectáculo que pueden ser

considerados topológicamente: el del espectador y el del evento-espectáculo, separados de tal forma que impide al sujeto que observa introducirse corporalmente en el lugar del espectáculo. Si esto ocurriera, el sujeto que observa dejaría de ser tal, para pasar a ser parte del espectáculo.

Teniendo en cuenta esta separación, es posible marcar una topología espectacular, tal como señalamos, que consiste en diferentes modelos:

- 1) *El modelo carnavalesco*: Se trata de una escena abierta que se extiende por toda la ciudad. El observador sabe que su mirada es parcial, fragmentaria y, a la vez, absolutamente libre, pues puede escoger qué ver.
- 2) *El modelo circense*: Corresponde al circo romano, al hipódromo, a los ajusticiamientos públicos, etc. Se trata de un escenario clausurado que posee un centro nuclear y una prohibición expresa: no se puede traspasar la frontera del escenario.
- 3) *El modelo de la escena a la italiana*: Aquí es el espectador el que ocupa el lugar de privilegio; el centro óptico está definido por el lugar que ocupa el observador que es quien mira un universo que está ordenado en función de su razón.
- 4) *El modelo de la escena fantasma*: Está ligado a los espectáculos cinematográficos y electrónicos. Se trata de una configuración concéntrica del espacio espectacular que adopta el espectador porque la cámara prefigura el lugar virtual.

De acuerdo a este autor, por lo tanto, el espectáculo parecería centrarse, especialmente en la presencia de un cuerpo que se ofrece a la mirada del otro; otro que mira, que es seducido, pero que debe permanecer distanciado y deseante.

Otro autor, Joan Ferrés (2000 p. 19 y sig), habla de cultura del espectáculo refiriéndose a la cultura popular, por oposición a la cultura oficial con la que mantiene relaciones variables de contraposición, complemento o ignorancia, según los casos. Es esta cultura del espectáculo la que más atrae, la que más seduce en la actualidad.

Si bien la historia de la humanidad muestra claramente que toda sociedad posee sus espectáculos, estos permanecen sujetos a un ámbito temporal y espacial: determinados espectáculos, en determinados espacios y en

determinados momentos. En la sociedad actual, y gracias a las nuevas tecnologías, el individuo puede acceder al espectáculo desde su casa, en el horario y día que más le convenga.

De la misma forma que los reyes hacían de su vida cotidiana un hecho espectacular, también hoy "la realidad es fuente de espectáculo" (Ferrés, 2000: p. 21). Asistimos, gracias a la tecnología, a las bodas reales, a la intimidad de la vida de personas participantes de los realitys, al primer paso del hombre en la luna y de cualquier hecho que pueda ser vendido y que otorgue a sus protagonistas los efímeros minutos de fama que les permitan salir del anonimato y considerarse importantes. Es por esto que Ferrés define al mundo como un plató en el que todo se transforma en interpretación, en escenificación.

La película *The Truman Show* muestra hiperbólicamente y metafóricamente, hasta qué punto esto es así. El propio Eco afirma que aparecer en la televisión es garantía de existencia.

Esto lleva a producir deseo, tal como se producen bienes o mercancías, es decir, con la finalidad de un satisfactorio funcionamiento de la economía.

Otra vez aparecen aquí, en este autor, aunque sin nombrarse explícitamente, los conceptos de mirada, distancia, deseo.

Guy Debord, por su parte, elabora el concepto de espectáculo a partir de la noción de alienación, fundamentalmente de los trabajadores, de un proletariado que se transforma en una masa de consumidores pasivos cuyo espectáculo es su propia alienación, es decir, la contemplación del consumo masivo.

El pensamiento debordiano se centra en las vanguardias de principios del siglo XX y ve, sobre todo en el Dadaísmo y el Surrealismo una "solidaridad estructural" con el anarquismo y el marxismo.

La tesis de Debord es que "toda obra que fracasa (o sea, es comprendida) en la práctica está condenada a convertirse en espectáculo" (Debord, 1999: p 22), porque si la obra puede ser comprendida, entonces no se confunde con la vida y se convierte en una simple mercancía que carece de poder transformador.

El espectáculo es parte de la sociedad y como tal se trata del sector que concentra todas las miradas y toda conciencia. A la vez, es la sociedad misma. Por ello, los medios de comunicación de masas son la manifestación más

abrumadora del espectáculo y dicha comunicación es esencialmente unilateral.

También Debord destaca la mirada como componente fundamental del hecho espectacular porque la vida concreta de todo hombre se ha degradado al transformarse en un elemento especulativo.

La alienación del espectador respecto al objeto contemplado (que es producto de su actividad inconsciente) hace que cuánto más contempla, menos vive, y cuánto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. Debord plantea una sociedad adormecida.

Abordemos, ahora, el concepto de **performance**. Esta comienza a ser aceptada como medio de expresión artístico en la década del 70, aunque, de hecho, es tan antigua como la sociedad misma. Las vanguardias, en lo que refiere al arte, le otorgan carta de ciudadanía, pero según Roselee Goldberg (1996: pp. 191) es recién en la década del 70 que se la acepta institucionalmente como medio artístico y a comienzos de los 80 ingresa al mundo comercial.

La performance es una forma de apelar e interpelar a un vasto público para que este pueda observar y reflexionar sobre sus apreciaciones artísticas y su relación con la cultura. A su vez, es la performance la que le da al artista un lugar, una presencia en la sociedad.

El concepto es de difícil definición, entre otras cosas, por la multiplicidad de formas que adquiere y por los imprecisos límites que la rodean. Podría simplemente decirse que es "arte vivo hecho por artistas" (Goldberg, 1996: op. cit.: pp 9).

Según Richard Schechner (2000, pp. 12):

Los estudios de performance tienen por objeto los géneros estéticos del teatro, la danza y la música" (...) " Comprende también ritos ceremoniales humanos y animales; seculares y sagrados; representación y juegos; performances de la vida cotidiana; papeles del a vida familiar, social y profesional; acción política; demostraciones, campañas electorales y modos de gobierno; deportes y otros entretenimientos populares; psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo, junto con otras formas de

curación (como el shamanismo); los medios de comunicación. El campo no tiene límites fijos.

Las actividades humanas de performance son "sucesos-conductas" que poseen la cualidad que Schechner llama "conducta restaurada" o "conducta practicada dos veces". Es el proceso de repetición y construcción, lo que constituye el rasgo específico de la performance, tanto en las artes, como en la vida cotidiana, tanto en el ritual, como en el juego. Paradójicamente, esta repetición nunca es igual a lo que copia.

La performance es un hecho social y, por tanto, depende de la tradición, la costumbre, la convención.

El planteo de este autor es interesante porque distingue entre aquello que puede ser estudiado "como" performance y lo que realmente "es" performance. En rigor, todo puede ser estudiado desde la perspectiva performática, del mismo modo que podría serlo desde el punto de vista físico, o filosófico, o histórico, o antropológico, depende del marco teórico en el que nos situemos.

En 1973, Schechner (ob.cit.pp 14) define performance como:

Un tipo de conducta comunicativa que forma parte de, o es contigua con ceremonias rituales más formales, reuniones públicas y otros varios medios de intercambiar información, mercancía y costumbres.

Este autor centra su trabajo, especialmente en el teatro, pero lo que señala es válido para otro tipo de performances ya que en ellas, al igual que en el teatro, el cuerpo del artista sustituye a materiales tales como el lienzo, el pincel, el papel. El cuerpo es el medio de expresión y el creador utiliza la poesía, la música, la danza, su propia vida, para crear estrategias estéticas. Algunos artistas, sobre todo en la década del 70, daban instrucciones a su público para que fueran ellos los que realizaran las performances. Otros, se colocaban en un espacio determinado y permitían agresiones de todo tipo sobre sus cuerpos por parte de los asistentes. Algunos desangraban animales en escena cuya sangre se derramaba sobre cuerpos humanos.

Teniendo en cuenta lo planteado hasta aquí, parecería que llegamos a algún punto en el que se podría diferenciar el concepto de espectáculo del de performance. Todo parece apuntar, según los autores trabajados, a que la

distinción fundamental estriba en el concepto de distancia.

Si esta es o parece ser necesaria en el ámbito espectacular, la performance, en cambio, plantea una suerte de anulación de esa distancia, un involucramiento del espectador en aquello que observa, una reacción, una modificación de su conducta.

En las performances de la década del 70 y 80 (que, en realidad, hacen explosión con el famoso mayo del 68) los artistas presentan su obra como parte de una investigación que no pretende la aceptación popular. Por eso el objeto de arte se ubica en segundo plano, en esta actividad que recibe el nombre de "arte conceptual" ya que se evita, de esta forma que la función del objeto de arte sea transformarse en objeto económico.

Por lo tanto, podríamos decir, aunque esto no es más que una conclusión discutible, que mientras el espectáculo exige, como decíamos, la mirada, la distancia y la seducción, la performance incluye la mirada y la seducción (aunque esta se dé por lo aberrante o lo morboso, que también seducen), pero evitaría la distancia.

Debemos tener en cuenta, también, que algunos autores usan espectáculo y performance de manera indistinta, aunque no creemos que ese sea el camino teórico más válido.

Podríamos también concluir que hay más de performance en el teatro y el ritual, que en el cine y la fotografía. Las dos últimas, aún cuando logren involucrarnos, no nos permiten la interacción, transcurren en un tiempo y espacio diferentes al nuestro; las dos primeras, en cambio, nos transportan a un ámbito convivial, que tiene mucho de mágico y de presente y nos hace partícipes, nos transforma y transforma nuestro espacio, aunque no nos demos cuenta. Podemos dejar de mirar la fotografía, puede introducirse un elemento externo que interrumpa la proyección del film; no podemos dejar de asistir a lo que ocurre en escena en el teatro (por algo surge unido a lo religioso) ni podemos dejar de danzar, comulgar o alucinar en los diferentes rituales religiosos que nos involucran. En todo caso estaríamos ante espectáculos performáticos.

Cuando comenzamos esta exposición lo hacíamos con varias interrogantes y con la aclaración respecto a las dificultades para responder satisfactoriamente y con certeza. Una de esas preguntas tiene que ver con la importancia de la

performance en el arte.

Resulta interesante apreciar la evolución que el arte y los artistas han ido mostrando a lo largo de la historia.

Para Nicolás Bourriaud (2009 pp.22) el arte contemporáneo, que es el que más nos interesa en esta ocasión, es un arte "radicante". Con este término se designa, dice el autor, a "un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza. Ser radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcódicar las imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer". Esta figura del radicante va acompañada por la "forma trayecto".

La "forma trayecto" tiene que ver con el desplazamiento, con el nomadismo artístico, por oposición a las representaciones fijas del conocimiento y del saber. Los artistas se oponen a ellas distanciándose de disciplinas establecidas.

La globalización, la famosa "aldea global", nos ofrece un mundo fragmentado por fronteras, particularidades, etc., pero que conforma una zona económica única. El arte se hace eco de esto y, por lo tanto, el viaje se transforma en tema, simbólico o no, porque el artista es un gran viajero, es el "homo viator" que pasa a través de signos y formas y que se origina con la globalización ya mencionada y su máximo exponente: Internet.

Tiempo y espacio se funden; la sucesión (tiempo) y la simultaneidad (espacio) se confunden haciendo que todo coexista bajo el aspecto de tendencias efímeras que ocurren allí donde lo real y lo virtual se confunden y el tiempo es una dimensión suplementaria del espacio: esta es la topología del artista radicante.

El performer es, en cierta forma, tal como lo venimos viendo, un artista radicante. La experimentación, la aventura, el inconformismo con las formas tradicionales y el abrir nuevos caminos, son sus características esenciales.

El arte contemporáneo, pues, alimenta de modelos nuevos al hombre desarraigado, se constituye en un laboratorio, en un crisol de identidades lo que hace que el artista de hoy, no exprese esencialmente la tradición de la cual proviene y se nutre, sino del recorrido, del viaje, que realiza entre esa tradición a

la que pertenece y los diferentes contextos que va atravesando. Por eso, Bourriaud (op. cit. p 57) habla de "actos de traducción" que realiza el artista. Esta traducción es vista por este autor como la ética del radicante.

Este artista inventa su itinerario, pone en movimiento las formas y, al mismo tiempo que construye el corpus de su obra, se construye a sí mismo como sujeto. Un sujeto que se instala de forma momentánea, con lo que su identidad, es también momentánea.

Paradójicamente, esta instantaneidad se repite a sí misma, con lo cual volvemos al concepto de Schechner de que la performance es la conducta restaurada.

El papel del arte es captar las formas huidizas de la realidad para nombrarlas y encarnarlas.

La performance, pese a la idea de repetición que le asigna Schechner, resulta efímera porque, en definitiva, nuestra sociedad no está verdaderamente comprometida con nada; está dormida, como dice Debord. Por eso sus materiales también son efímeros: la resina, el acero inoxidable, la voz.

Bourriaud (ob.cit. pp.97) sostiene que su hipótesis es que:

el arte parece no solo haber encontrado los medios para resistir a este nuevo ambiente inestable sino también haber sacado una fuerza nueva de él – y que una nueva forma de cultura, nuevos tipos de escritura formal, podrían desarrollarse perfectamente en un universo mental y material cuyo telón de fondo es la precariedad" (...) "tal es el caso en este principio del siglo XXI, con el predominio en todos los campos del pensamiento y de la creación de lo transitorio, de la velocidad y la fragilidad, lo que instaura lo que podríamos llamar un régimen precario de la estética.

Las obras actuales, incluidas las performáticas, carecen de un estatuto artístico, pues la pregunta que surge de inmediato es: ¿esto es arte? Pregunta esta, que sin duda cuestiona todo el architexto cultural, pero que, a la vez, abre un espacio para aquellas obras que, sin responder al architexto tradicional, crean otro igualmente válido, aunque su reconocimiento se retarde porque el distanciamiento estético producido por obras diferentes, necesita tiempo para que

la desautomatización que realizan se torne automatización.

Señalamos ya que la ética del arte contemporáneo es la traducción. El modernismo desatiende esta noción que la globalización retoma. La traducción tiene que ver con el hecho de que cualquier signo, para existir realmente, debe ser traducido o traducible.

En la traducción se juega lo ético, pero también lo estético, pues se trata de establecer la indeterminación del código, de rechazar cualquier código que brinde un origen único a las obras.

La performance intenta, al respecto, significar por la realidad misma y no por un signo. Esto se aprecia ya en Duchamp y la invención del ready-made, es decir, la presentación de un objeto de consumo habitual como obra de arte. Esto ocurre, por ejemplo, cuando presenta una rueda de bicicleta sobre un banco para mostrar, desde la óptica artística, el proceso capitalista de producción.

La performance, y a veces también el espectáculo, si es que aceptamos plantearlos como conceptos diferentes, desfeticizan el arte, al menos en el siglo XXI y lo hacen a través de la reivindicación de "un estatuto de acontecimientos o de réplicas de acontecimientos pasados" (Bourriaud, 2009, op.cit. pp 207).

Es evidente que el tema está lejos de agotarse, que, como señalamos al comienzo, genera más incertidumbres que certezas, pero la teoría acaso sea una forma de performance en manos de teóricos ¿o, tal vez, espectáculo performático?

Bibliografía

ALBERA, Francois (2009): *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires. Manantial

BOURRIAUD, Nicolás (2006): *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

BOURRIAUD, Nicolás (2009): *Radicante*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.

GOLDBERG, Roselee (1996): *Performance Art: Desde el Futurismo hasta el presente*. Singapur, Editorial Destino.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1988): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, Cátedra.

SCHECHNER, Richard (2000): *Performance. Teoría y práctica interculturales*. Buenos Aires. Libros de Rojas.