

¿Qué puede aportar el estudio de la performance a la Educación Artística?
¿Qué son los Estudios de Performance y cuál es su objeto de estudio?
¿Cuál es la relevancia de los Estudios de Performance en relación con la Historia del Arte, la Cultura Visual, el Teatro, la Filología, la Filosofía, la Antropología y/o la Pedagogía? ¿Qué actitudes adoptan los dramaturgos, antropólogos, artistas, educadores respecto a los Estudios de Performance? Y ¿cuál es la relación entre el estudio del teatro y el estudio de la performance y la performatividad?

Judit Vidiella

Escenarios y acciones para una teoría de la performance



En los últimos cuarenta años la metáfora de la teatralidad se ha ido desplazando del territorio de las artes hacia diversas áreas de conocimiento en las ciencias sociales: Sociología, Antropología, Lingüística, Filosofía... Esta re-territorialización de la performance ha llevado a una revalorización del estatus político del teatro, en una coyuntura en la que ambos términos se han visto redefinidos uno en relación al otro. Su carácter de «construcción repetida» la ha llevado muchas veces a una posición marginal, especialmente por el prejuicio anti-teatral que ha dominado durante bastante tiempo el panorama de las ciencias sociales¹. Pero experiencias como la acción directa, las estéticas políticas y las prácticas de corporización [feministas] han complicado las divisiones entre espectáculo-realidad, así como los límites entre arte, vida, política y ficción. Y es que las performances son también actos vitales de transferencia y transmisión de saberes sociales, de memoria cultural y sentido de identidad, etc. que se perpetúan a través de acciones reiteradas, lo que se ha venido en llamar «performances culturales»², «performances sociales»³ y «dramas sociales»⁴.

Desde esta óptica, la performance se constituye simultáneamente como práctica y como metodología interpretativa, lo que permite analizar la mayoría de sucesos y conductas diarias *como* performances. Dwight Conquergood⁵ definirá las posibilidades y características de la práctica de la performance mediante un juego de aliteraciones: las «i»s como imaginación, investigación, intervención. Las «a»s como artisticidad, análisis, activismo. Y las «c»es como creatividad, crítica, ciudadanía.

Las múltiples derivas del término, casi en un ejercicio filológico de «traducciones» disciplinares, hacen de la performance una práctica con una historia llena de transferencias extrañas que algunos han criticado por la imprecisión en las fronteras disciplinares. Importada al contexto español, se ha referido básicamente al *arte performance* o *arte acción*, lo que corresponde a una ínfima parte de lo que en realidad comprende el campo de los Estudios de Performance. Además, a esta breve cartografía del término, hay que añadirle un concepto «bastardo»: la «performatividad», que ha transformado radicalmente tanto la aproximación a las prácticas artísticas de la performance en el arte contemporáneo como la conceptualización de la configuración de subjetividades en la vida diaria, o las políticas y estéticas de experimentación por parte de colectivos minoritarios [*queer*].

Las revisiones de las aportaciones de John Austin por parte de filósofos como Jacques Derrida y Judith Butler han eclipsado otras localizaciones menores del término «performatividad», como las de Lyotard y Marcuse, que la definieron como el mecanismo de operatividad y funcionamiento en la era postmoderna —caracterizada por la relación poder-conocimiento— donde la educación y la optimización de datos, conocimiento e información, se legitiman entre sí mediante una serie de repeticiones sujetas a parámetros de eficacia productiva (económica, simbólica, política, etc.).

Esta conquista territorial de las aportaciones lingüísticas, que definen lo performativo más como una cualidad del discurso que de la performance, ha hecho difícil reclamar de nuevo el uso de lo performativo en el terreno de la performance. Para ello, algunos autores, como Diane Taylor, proponen recurrir a la forma adjetivada «lo performático», que atiende tanto la dimensión discursiva como la corporizada. Y es que, acostumbrados a las conexiones potenciales entre teoría y activismo, para muchos performers, este avance lingüístico acarreó cierta parálisis política, principalmente porque no quedaban claras las distinciones entre performance y performatividad.

[...]

La performance se va a convertir en una de las palabras clave del s. XXI, no sólo vinculada al campo del arte experimental, sino también al análisis de la funcionalidad en los sistemas tecnológicos y económicos capitalistas; a las formaciones lingüísticas; a la regulación de la fuerza de trabajo, y a las repeticiones reguladoras de género, raza y sexualidad...

En una especie de predicción futurista, Jon McKenzie vaticinó que «la performance será en el siglo XX y XXI lo que fue la disciplina para el s. XVIII y XIX, esto es una formación onto-histórica del poder y el saber»⁶. Con ello, señaló tres paradigmas de investigación desde los que construir una teoría general de la performance para comprender su vinculación con la educación, la tecnología y el trabajo en las sociedades contemporáneas postfordistas. Estos tres sistemas se constituyen mediante procesos performativos de repetición y optimización de datos, de rendimiento, de eficacia cultural, económica, política, etc.:

1. Performance Management: la performance organizativa, de gestión y dirección de multinacionales, cargos de administración y gestión de empresa...
2. Techno-Performance: estudia la operatividad de los dispositivos tecnológicos en la vida cotidiana —el *testing*—, las telecomunicaciones y el desarrollo de tecnología militar y gubernamental...
3. Estudios de Performance: analiza la performance cultural -rituales, prácticas sociales, artísticas y actos performativos- que configuran nuestra identidad en relación a una serie de regulaciones corporales.

McKenzie encuentra similitudes en sus respectivos sistemas de operatividad regidos según términos de eficacia, eficiencia y efectividad. Respecto al sistema organizativo-productivo: eficiencia en la organización en términos de economía burocrática. En el sistema tecnológico: efectividad en la ejecución técnica. Y en el caso que nos ocupa —producción de capital cultural y performances culturales— eficacia en términos de justicia social y política, además de eficacia en

la ejecución artística de la performance, y en la transformación de la audiencia. Y es que el paradigma cultural ha vivido en una fantasía de transgresión permanente respecto a los otros dos sistemas, más regulados por relaciones institucionales y económicas. Si, según Lyotard, la performatividad es la condición postmoderna, McKenzie atribuye el olvido de este rasgo normativo en los Estudios de Performance a la propia condición paradigmática del campo, es decir, a la maquinaria de estos estudios «programados» para generar un tipo de narrativa que no encaja con esta visión más normativa de la performance.

Esta omisión ha sido importante por parte de una generación de teóricos y artistas que quizás hayan sido demasiado optimistas a la hora de teorizar exclusivamente la parte resistente y subversiva de la performance. La repetición de estos rasgos disidentes ha ensombrecido otras genealogías, localizaciones, discursos y prácticas de la performance que también podrían formar parte de la constitución del campo. Así, el lenguaje de la subversión acompañará y coexistirá de forma complicada con el lenguaje de la institucionalización académica, que ha convertido la seguridad transgresora y eficaz de la performance en una «norma liminal».

La pedagogía de la performance debería permitir analizar críticamente las dinámicas sociales a través de las cuales nos constituimos mediante lo que podríamos llamar «actos indocentes», «pedagogías de contacto»⁷, o «estéticas y políticas de experimentación», que ven en la performance un componente reproductivo-normativo y a la vez un potencial reflexivo, para deconstruir las representaciones y prácticas hegemónicas.

[...]

Tanto en los Estados Unidos como en el Reino Unido, el *performance art* se desarrolló de forma más extensa en el campo de las artes visuales en comparación con las artes de la interpretación. Quizás esta línea genealógica ayude a comprender por qué históricamente los y las artistas de la performance han querido distinguir lo que hacen de las artes escénicas tradicionales en un contexto imbuido por cierto prejuicio anti-teatral, que sospechaba de las formas culturales y las prácticas metodológicas que pudieran tener cualquier filiación con el «espectáculo», el «simulacro», la «mascarada»... Lo paradójico de esta posición disidente es que precisamente en el momento de mayor efervescencia del *performance art*, las artes visuales de vanguardia construyeron su identidad también en contraposición con lo teatral y lo performático, especialmente a raíz del artículo «Arte y Objetualidad» (1967) del crítico de arte Michael Fried, que caracterizó el giro del modernismo al postmodernismo en las artes visuales como «teatral», en una clara adjetivación despectiva.

Esta tendencia de las «nuevas» formaciones disciplinares a desautorizar su relación y filiación respecto a formaciones «previas»

acaba homogeneizando líneas genealógicas y «tradiciones» de las que se supone rompe los lazos, muchas veces como una estrategia para afianzar el «propio» campo. Aún así, ha habido artistas y teóricos que se han interesado por recuperar genealogías menores con el fin de abrir nuevas posibilidades de hibridación en la performance y la teatralidad, explorando conexiones impredecibles. Su esfuerzo se ha centrado en la visibilización de la condición excéntrica que tanto las artes escénicas como la performance han tenido dentro de las áreas de investigación en humanidades y, en menor medida también, en el panorama de producción cultural y formación artística.

[...]

Una de las peculiaridades del *performance art* es su carácter procesual y efímero. Al convivir con la pérdida y la desaparición —de los cuerpos, los textos, las acciones—, el momento y la experiencia generada adquieren más fuerza que el registro. Esta particularidad de la performance la ha dotado de un reconocimiento de resistencia respecto a los regímenes capitalistas de acumulación material, aunque es ingenuo pensar que no participa en contextos de circulación de capital [cultural] y fijación de significados y representaciones.

Diversos teóricos (Antonio Prieto, Jane Blocker, Peggy Phelan...) y artistas (Johannes Birringer...), se van a interesar por las complicadas conexiones entre performance, repetición, registro y representación, por ejemplo en el desplazamiento que se genera en el registro de la performance, al descentrar la presencia aurática de los cuerpos de las y los performers, así como la experiencia única en la presencia-testimonio de las y los espectadores respecto a la acción que sucede en ese mismo momento. De este modo, la importancia de la acción no reside únicamente en la simultaneidad y presencia de los cuerpos presentes, sino también en el carácter histórico y potencial para otros sujetos (póstumos) que puedan generar otro tipo de encuentros espectatoriales con este material. Es lo que se ha denominado «performance protética»⁸ o «escritura performativa»⁹, según la cual la práctica de escritura de la performance no tiene la finalidad única de preservar, fijar y describir algo, sino precisamente de producirlo de nuevo. Como consecuencia, el acto de escritura tiende también hacia la desaparición o hacia la producción de otro tipo de acontecimientos, en lugar de una representación *de* la representación.

[...]

Los Estudios de Performance tienen el compromiso de estudiar la construcción social de las relaciones que se erigen alrededor de los sistemas de creencia ideológicos que nos constituyen, y que organizan nuestra experiencia a través de representaciones, prácticas y regulaciones culturales. Y no lo hacen únicamente desde la práctica artística.

La estrecha relación entre performance y cultura visual se remonta en el contexto educativo de la Educación de las Artes Visuales, cuando el primer Departamento de Teatro americano apareció en la Escuela de Bellas Artes y Artes Aplicadas Carnegie Mellon's Schools of Fine and Applied Arts en 1914. Unos años más tarde, cuando la performance se erigió en una herramienta provocativa para la innovación artística en los años 60 y 70, las escuelas de arte vieron necesario replantear sus programas de estudio y metodologías pedagógicas con el fin de incorporar la performance en sus currículos de arte.

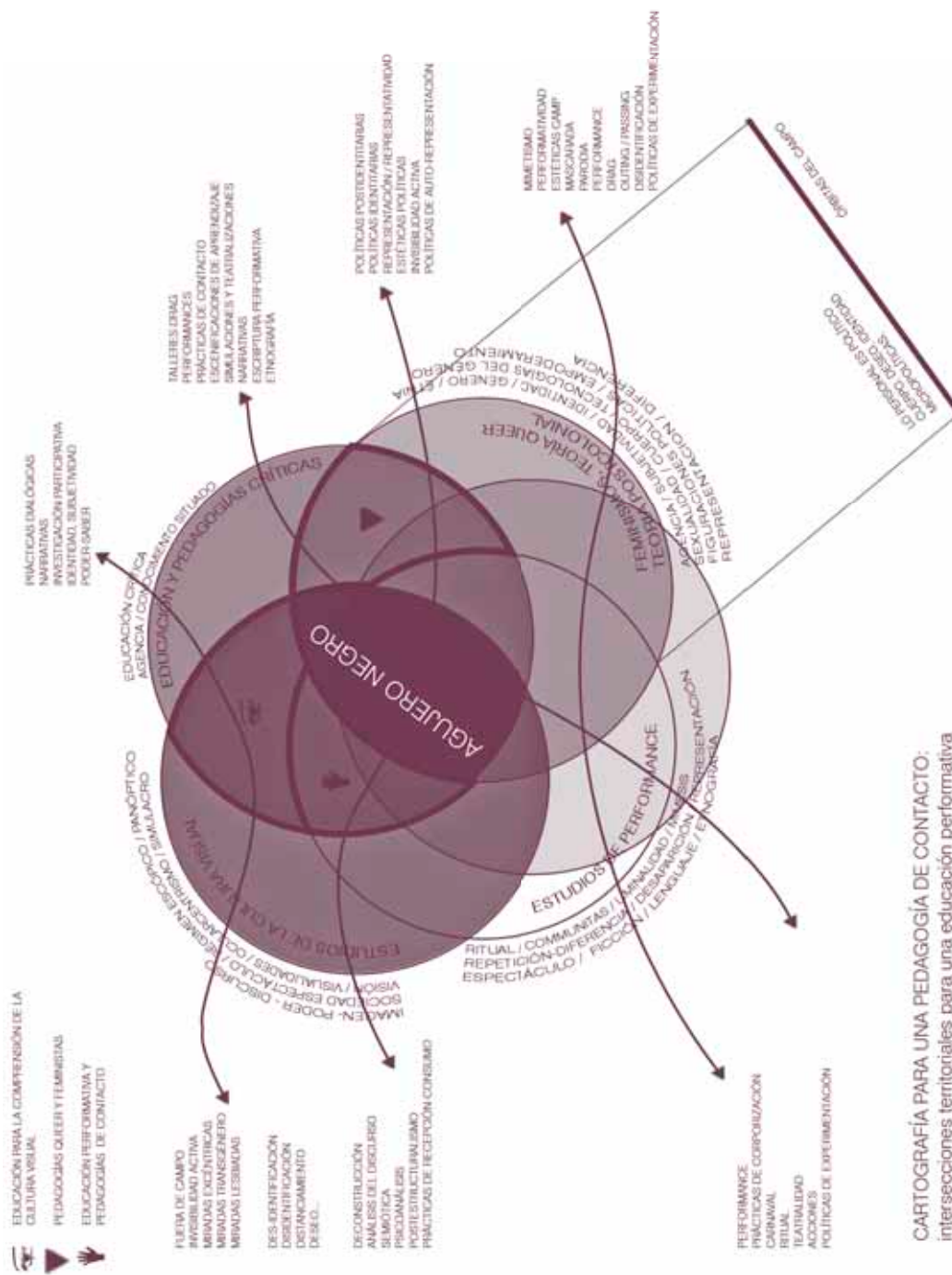
De hecho, Los Estudios de Performance, al igual que los Estudios de Cultura Visual, emergen en un mismo período caracterizado por la revisión de las disciplinas académicas tradicionales¹⁰, así como de las «guerras culturales» que tuvieron lugar en esos momentos de contestación profesional y social. Definidos como «anti-disciplina», «interdisciplina», «post-disciplina» e incluso «indisciplina», los Estudios de Performance se fueron consolidando a partir de los años 80. Paulatinamente, esta «indisciplina» se ha ido extendiendo territorialmente, especialmente en los Estados Unidos, pero también en otros países como Australia, Inglaterra, Escocia, Francia, México y Brasil entre otros. En el contexto español, no existe un campo de estudios definido como tal desde el que performers y teóricos puedan reconocer explícitamente su filiación, aunque sin duda se podría rastrear una genealogía emergente desde la que constituir un mapa de prácticas locales.

En la formación de los Estudios de Cultura Visual sucedió un proceso de hibridación similar. La publicación del cuestionario en la revista *October* en 1996 desató acalorados debates sobre la necesidad de incorporar cambios curriculares. Algunas de las críticas apuntaban que la Cultura Visual se erigía según el modelo de la Antropología (crítica vertida también a los Estudios de Performance por el interés en el ritual y las metodologías etnográficas), lo que la alejaba de la relación con la Historia del Arte. También alertaban del peligro de producir sujetos para un mercado globalizado, no sólo en lo referente a un mercado de conocimientos, sino también al fomento de los objetos de estudio vinculados a un mercado de productos y mercancías de consumo (anuncios, películas...).

[...]

Las hibridaciones en el panorama intelectual y artístico de los años 70 y 80 giraron alrededor de tres ejes o «giros culturales» que no siempre convivieron felizmente, lo que explicaría las ansiedades en un contexto cambiante de luchas académicas:

1. Aquellos que acentuaban la importancia del lenguaje opuesto a la percepción («giro lingüístico»), y que enfatizaban la textualización



↑ Judit Vidiella: Cartografía para una pedagogía de contacto.

de la cultura, produciendo un cambio de énfasis de la literatura a la cultura popular, la comunicación, las prácticas de creación de significado, la circulación de discursos, la constitución narrativa de la subjetividad, los actos de habla y de escritura, etc. En el caso específico de los Estudios Culturales, se apostó por el estudio comprometido de la alfabetización de las clases populares y el interés por las prácticas de recepción, consumo y construcción de significado.

2. Aquellos que focalizaban las implicaciones políticas de ciertas prácticas visuales («giro visual»), y que se centraron en el estudio de las imágenes en relación a la circulación y el poder de mediación de las representaciones, la incorporación del placer en los modos de ver y las prácticas de espectadoriedad en el «consumo» de lo visual, la formación de la identidad, etc. Del mismo modo en que hubo en los Estudios Culturales un desplazamiento en relación a la Literatura, en los Estudios de Cultura Visual se subrayará la necesidad de una separación respecto a la Historia del Arte, condenada muchas veces injustamente de elitista al obviar las aportaciones hechas desde otros enclaves menores, como la Historia del Arte Feminista o Postcolonial.
3. Los que enfatizaban el rol olvidado del cuerpo («giro teatral»), que pondría en escena la importancia de las prácticas de corporización y el uso de conceptos «teatrales» para comprender las actuales formas de configuración identitaria. En los Estudios de Performance, los puntos de fuerza se distribuirían más hacia la discusión sobre la encarnación del discurso, la re-presentación, la identidad y el cuerpo, el análisis de las estrategias a través de las cuales opera el poder, la búsqueda de tácticas de resistencia y políticas de experimentación, el abandono paulatino del teatro y la reivindicación de la performance y la etnografía como una práctica política, etc.

[...]

La emergencia de los Estudios de Performance coincide con el auge de las narrativas personales a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando en los Estados Unidos se produce un incremento de la escritura de memorias y auto-biografías¹¹ que, junto con los nuevos movimientos identitarios organizados alrededor de los derechos civiles, generaron un interés por dar voz a la experiencia de los sujetos a través de narrativas como el etnodrama, la biografía dramatizada, el *storytelling*, etc. Estas narrativas, algunas veces materializadas en performances (principalmente por las artistas feministas), van a poner en primer plano la cuestión de la formación de la subjetividad en relación al género, la sexualidad, la edad, la raza, el trauma, las culturas de la enfermedad, la discapacidad, etc. Pero no será hasta el período posterior a 1960 que la performatividad devendrá el modelo dominante para comprender la articulación del sujeto y la identidad en la contemporaneidad.

La crítica de la performance feminista ha sido fundamental en la contribución al debate y crecimiento de la práctica de la performance y de las teorías sobre la constitución de la subjetividad. La recuperación del panorama artístico de los años 60 y 70 desde esta mirada, ha puesto de relieve no sólo la recuperación del papel de las mujeres artistas en un momento en el que su presencia pública era todavía muy minoritaria en las instituciones de arte (escuelas, galerías, museos, crítica, historiografía, etc.), sino también por sus aportaciones significativas en la experimentación de otro tipo de prácticas artísticas, en las que las acciones performáticas tuvieron un papel clave en la reivindicación de las políticas del cuerpo. En algunas instituciones, la adopción de la perspectiva de los Estudios de Performance fue de la mano de una revisión curricular feminista. Uno de los ejemplos más significativos fue la experiencia educativa de Judy Chicago en los años 70, a la que Beatriz Preciado dedicó un espacio en el número 54 de esta revista, por lo que no me voy a extender aquí.

¿Qué tienen exactamente que ver todas estas genealogías entre sí? ¿Puede un estudiante enfrentarse al desarrollo de su práctica artística al tiempo que profundiza sobre aproximaciones tan diversas? ¿Cómo se refleja todo esto en las estrategias pedagógicas de los Estudios de Performance? ¿Cuál es realmente la capacidad transformativa de los Estudios de Performance a la hora de ajustarse a las necesidades y circunstancias concretas?

Notas

- 1 Por su asociación con el artificio, la representación, la mimesis y la inmediatez con la audiencia... aunque recientemente el «giro teatral» en las ciencias sociales ha revalorizado conceptos que han acabado formando parte de las teorías postestructuralistas, postcoloniales y feministas-queer, como la mascarada, el mimetismo, la performatividad, lo drag.
- 2 Ocasiones a través de las cuales nos reflejamos y definimos como cultura o sociedad, «dramatizando» nuestras historias y mitos colectivos, al tiempo que nos presentamos mediante otras alternativas con oportunidades para el cambio, como son las fiestas religiosas, los ritos...
- 3 Interacciones ordinarias del día a día de los individuos, así como las consecuencias de éstas. En la mayoría de estas interacciones, no somos del todo conscientes que están culturalmente reguladas. El sociólogo Erving Goffman fue uno de los teóricos más destacados en usar el modelo dramaturgico aplicado a la realidad social.
- 4 El antropólogo Victor Turner trató de aportar un modelo que permitiera analizar la organización de los ritos de paso para entender las rupturas en la unidad social, personal, psíquica y cultural de los individuos y sociedades. La fase más «apreciada» para los teóricos de la performance ha sido la «liminal», al proporcionarles un modelo que permitía teorizar los modos en los que el teatro y otro tipo de prácticas artísticas podían transformar a los individuos y a la sociedad.
- 5 Madison Soyini, Hamera Judith (2006: xii) (Ed.) *The Sage Handbook of Performance Studies*. London: Sage Publications.
- 6 McKenzie Jon (2001:18) *Perform or Else. From Discipline to Performance*. London and New York: Routledge.
- 7 En otro «acontecimiento» de escritura me referí a estos conceptos, ver → <http://aulabierta.info/node/785>
- 8 Cheng Meiling (2002) *In Other Los Angeleses: Multicentric Performance Art*. Los Angeles: University of California Press.
- 9 Ver Pollock Della (1998) «Performing Writing», en Phelan Peggy, Lane Jill (Ed.) (1998) *The Ends of Performance*. New York and London: New York University Press; Allsop Ric (1999) «Performance Writing», en Auslander Philip (Ed.) (2003) *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. II. London and New York: Routledge.
- 10 Estos debates disciplinares estuvieron inicialmente liderados por dos universidades, la Universidad de Nueva York (NYU) y La Universidad Northwestern de Chicago (NWU).
- 11 Ver Denzin Norman (2003) *Performance Ethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. London: Sage Publications.