

EXCITACIONES ¿CAJA NEGRA / CUBO BLANCO? OPEN SPACE PENSAR EN LA PERIFERIA

EXCITACIONES ¿CAJA NEGRA/CUBO BLANCO? OPEN SPACE PENSAR EN LA PERIFERIA CA2M LAS LINDES / PRADILLO PAM! SÁBADO 5 ABRIL 2014. 12H. TEATRO PRADILLO
CA2M LAS LINDES / PRADILLO PAM! SÁBADO 5 ABRIL 2014. 12H. TEATRO PRADILLO EXCITACIONES ¿CAJA NEGRA/CUBO BLANCO? OPEN SPACE PENSAR EN LA PERIFERIA

A continuación proponemos un entorno híper textual para poner en común algunos materiales sobre *performatividad* y *performance* que nos exciten a hacernos preguntas el próximo sábado.

"Dance and the museum"

texto Marten Spangberg.

<http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=8100>

(disponible sólo en inglés)

"Género y performatividad"

vídeo Judith Butler.

<https://www.youtube.com/watch?v=4d-87MV05ZY>

Banco de performances de TEATRON.

<http://www.tea-tron.com/performancvideos/blog/>

"El baile se abre paso en el museo"

artículo de Pablo Caruana.

http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/06/actualidad/1383753684_283143.html

"Waiting" de Faith Wilding

fragmento de 1974 film "Womanhouse".

<https://www.youtube.com/watch?v=5rnK1lxfrF4>

**El poema "Waiting"
de Faith Wilding.**

<http://bodytracks.org/2009/06/faith-wilding-waiting/>

**"La p-palabra. Una invitación al silencio",
texto de Jaime Conde-Salazar escrito ad hoc.**

No esperen encontrar aquí la palabra, la dichosa palabra. No pienso ni escribirla ni pronunciarla en público, al menos por un tiempo, hasta que se me pase el susto que me produce verla repetida, repetida, repetida, repetida y finalmente desactivada y convertida en un lugar de certeza y estabilidad. Tampoco pienso nombrar al profesor estadounidense (ni a sus brillantes herederos) que, llevado por el rigor académico, cometió el error de nombrar y describir el fenómeno. Ahora, en vez de descansar en paz, el pobre está condenado a escuchar su nombre pronunciado constantemente por miles de bocas ansiosas por descansar en la autoridad que representa. En el pecado lleva su penitencia.

Hace tiempo que sabemos que podemos hacer todo lo que queramos. Si somos capaces de concebir algo es porque ese algo ya existe: lo hemos producido nosotros y, por tanto, ya se ha realizado. No hay nada que se escape a lo que podemos pensar, imaginar o decir. Y esto da un poco miedo. En realidad, nos hemos pasado la historia pidiendo permiso para hacer, obedeciendo a los límites impuestos y acatando la estrechez del lenguaje. Pero esa época se ha acabado. Ahora nos toca hacer. Y eso da más miedo aún. Quizás por eso hemos buscado refugio en la elucubración teórica: mientras estemos enredadas con las palabras, podremos seguir haciéndonos los suecos y esquivar la responsabilidad que nos corresponde como sujetos; mientras sigamos atrincheradas en el discurso nadie va a venir a por nosotras a reclamarnos nada.

La dichosa palabra vino a calmar la incertidumbre que hace más de setenta años provocó el descubrimiento de nuestra capacidad de hacer, es decir, de cambiar las condiciones en las que sucedía el mundo. En realidad no era nada nuevo, era algo que inventó Jesucristo al instituir el sacramento de la Eucaristía: "Tomó luego el pan y, dadas las gracias, lo partió y se lo dio diciendo: "Este es mi cuerpo que es entregado por vosotros; haced esto en recuerdo mío" (Lucas 22, 19) Todo estaba ya allí: las palabras como acciones que producen subjetividad, el cuerpo entregado y repartido, la necesidad de la repetición, la memoria, etc. Y durante siglos el verbo se ha hecho carne sin que necesitáramos ponerle nombre al fenómeno. Pero se conoce que después de la Segunda Guerra Mundial, nos cagamos de miedo y hubo que arrastrar el fenómeno al discurso, a la conciencia discursiva para buscar, al menos, cierta calma. Y la calma trajo la posibilidad de la observación profunda. Aprendimos entonces que el hacer tiene que ver con la desaparición, con la cita, con la producción de esa figura que llamamos "sujeto", con el poder, con la puesta en escena, con el ejercicio de la intimidad, con la producción de cuerpos, con la destrucción del organismo anatómico y del ser monolítico de la filosofía occidental, con el bailar, con el pensar desde la periferia, con conquistar los estados de conciencia no autorizados, etc. Y todo esto está muy bien. Pero ahora toca pasar de pantalla, ahora no nos queda otra que dejar de hablar del menú y ponernos a comer.

Cuando el pobre profesor estadounidense pronunció en Harvard la puta palabra seguramente no era consciente de que estaba

poniendo fin a una era. Hemos crecido sitiados por la traición post que con sus sofisticados juegos de manos, nos hizo el lío y nos encerró en lo autorreferencial, en nuestro propio ombligo. Aunque parecía que nos permitía ver las cosas de otra manera, la postmodernidad no era otra cosa que el último intento de los sistemas clásicos por no perder su hegemonía. Pero por fortuna, ese tiempo ha llegado a su fin y el sistema tradicional de dicotomías se ha agotado en sí mismo y si algo sobrevive de aquel Antiguo Régimen es solo como puro residuo. Todas sabemos que ya no hay corrección ni incorrección; ni chico, ni chica; ni caja negra, ni cubo blanco; ni realidad ni ficción; ni yo, ni otro; ni soplanucas, ni muerdealmohadas; ni sabios, ni ignorantes; ni Norte, ni Sur; ni Oriente ni Occidente; ni sí, ni no; ni centro, ni periferia; ni democracia ni dictadura; ni pasado, ni futuro; ni espectadores, ni actores. Son todo excusas, meros entretenimientos burgueses para no asumir la responsabilidad de hacer. Por fortuna también sabemos que la lucha se ha desplazado al mundo, a lo más obvio, a lo gozosamente visible, a los cuerpos que follan por amor, a los cuerpos que se corren como declaración de intenciones, a la tierra, al sudor compartido, a las superficies, al agua, a los pelos como escarpias, a nuestra capacidad de gozo, al aire, a lo inútil, a lo vago, al derroche, al fuego, a la celebración infinita... en definitiva a todas esas zonas que las autoridades ciegas y sordas ya no pueden percibir.

Que se queden los museos con la puta palabra. Que se la aprendan y sigan repitiéndola y utilizándola hasta que se aburran, hasta que se den de bruces con su propio reflejo inerte.

Mientras, nosotras permaneceremos en silencio. ¿Lo podéis imaginar? ¿Seríais capaces de hacerlo? Una sesión de trabajo compartido en torno a la p-palabra en la que durante cuatro horas nadie diga nada. La misión será producir un gran silencio en el que podamos escuchar cómodamente los maravillosos sonidos del mundo vivo (sí, John Cage, somos tus hijos), en el que nuestro aparato fonador se convierta en una enorme caja de resonancia de lo que no alcanzaremos nunca a decir. O simplemente "dejar que en ti se diga lo que yo no puedo deciros" (sí, Agustín García Calvo, también tú, padre nuestro). Quizás simplemente se trate de eso, es decir, de bailar.

"Cuando el arte pasa como la vida"

artículo de Martí Manen.

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20121219/54356479722/tino-sehgal-cuando-el-arte-pasa-como-la-vida.html>

Blog del proyecto Laboratorio 987.

<http://www.teatron.com/laboratorio987/blog/quees/>

Performatividad

según John L. Austin y Roland Barthes.

<http://granerbcbn.cat/es/performatividad-1-segun-john-l-austin-y-roland-barthes/>

Performatividad

según Jacques Derrida y Judith Butler.

<http://granerbcbn.cat/es/glosario-06-performatividad-ii-segun-jacques-derrida-y-judith-butler/>

"Caminhando", texto de Jaime Conde-Salazar escrito para el Open Space.

1963. La artista brasileña Lygia Clark dice:

"Haz tú mismo el Caminhando con la faja blanca de papel que envuelve el libro, córtala a lo ancho, tuércela y pégala de manera que obtengas una cinta de Moebius. Coge unas tijeras y desde un extremo corta sin parar a lo largo. Ten especial cuidado en no pasar a la parte ya cortada- esto separaría la cinta en dos pedazos. Cuando hayas dado la vuelta a la cinta de Moebius, decide entre cortas a la izquierda o a la derecha del corte ya realizado. La moción de la elección es decisiva y ahí radica el único sentido de esta experiencia. La obra es tu acto. A medida que se corta, la cinta se afina y desdobra en entrelazados. Al final el camino es tan estrecho que no se puede abrir más. Es el fin del atajo." (1997: 151).

La obra se deshace a medida que se realiza. Las tijeras avanzando por la cinta de Moebius hacen desaparecer el objeto material. Al final no queda nada. Podemos pensar que simplemente se trata de un caso de destrucción. Pero podemos pensar también que se trata de cierto proceso de transformación: la obra deja de estar en la cinta y comienza a suceder en el cuerpo que realiza la acción.

Más adelante Lygia Clark explica:

"Inicialmente, el Caminhando es apenas una potencialidad. Tú y él formaréis una realidad única, total, existencial. Ninguna separación sujeto-objeto. Es un cuerpo a cuerpo, una fusión." (ibid.)

La materia de la que está hecha la obra es la conciencia de la persona concreta que corta el papel. La materia de la obra es el trocito de la vida que la persona pasa cortando la cinta de Moebius. La obra solo existe en tanto que es algo que alguien hace. No hay cosa, no hay objeto más allá del hecho mismo de existir. Solo hay un corte que avanza. Poco a poco la cinta se hace cada vez más fina, va desapareciendo.

Peggy Phelan dice:

"La única vida de la performance está en el presente. La performance no puede guardarse, grabarse, documentarse o participar de cualquier otra manera de la circulación de representaciones: una vez que lo hace se convierte en algo distinto de la performance.

Cuando la performance intenta entrar en la economía de la reproducción, traiciona y reduce la promesa de su propia ontología. El ser de la performance, al igual que la ontología de la subjetividad que propongo aquí, se realiza a través de la desaparición" (1996:146)

André Lepecki subraya la parte más misteriosa de la frase (2006:127): "al igual que la ontología de la subjetividad que propongo aquí". Pero, ¿no estábamos hablando de arte?, ¿de una cuestión propia de eso que llamamos arte? , ¿de dónde sale la subjetividad?, ¿y qué tiene que ver con la performance?

Dice Beatriz Preciado:

"Para Foucault, el panóptico no es un simple centro disciplinario. Es el modelo del poder-

saber disciplinario como "ortopedia social": el poder y sus modos específicos de conocimiento y vigilancia se materializan en una arquitectura exterior (ya tome esta la forma final de la prisión, el colegio, el hospital, el cuartel o la fábrica)"- yo añadiría también a esta lista el teatro y el museo- "que automatiza el movimiento, controla la mirada, temporaliza la acción y ritualiza las prácticas cotidianas. La finalidad de tales arquitecturas no es dar hábitat ni representar al individuo, sino que, como auténticos dispositivos performativos, tienen a producir el sujeto que dicen albergar. El condenado, el alumno, el enfermo, el soldado, el obrero [el espectador] son los precipitados políticos de estas tecnologías de subjetivación" (2008:134)

Si un dispositivo performativo es el que produce subjetividad, entonces podemos pensar que performance es la producción de subjetividad. Nada que ver con la producción de objetos que luego llamamos arte. Por eso la cinta de Lygia Clark desaparece. El papel, las tijeras y el cuerpo que las manipula constituyen un dispositivo. Cuando se pone en marcha se produce cierta conciencia única e irrepetible en tanto que dos momentos o dos cuerpos son siempre únicos e irrepetibles. La desaparición es el fenómeno característico de lo que existe, de lo que es. La filosofía se ha propuesto hablar del ser como un objeto, como algo estable y universal. Y, sin embargo, lo único que podemos saber del ser es que se escapa, es decir, que el sustantivo (con toda su promesa de estabilidad) no es más que una falsa reducción. El corte de las tijeras marca el desaparecer continuo, o lo que es lo mismo, el devenir a través del cual sucede la

existencia. *Caminando* es el verbo que se refiere al ser, es la acción que de una manera muy sencilla, produce existencia.

Nos vamos a meter en un teatro, es decir, en un dispositivo que produce subjetividad. Lo que hagamos allí dentro será nuestra existencia. Cuando salgamos y todo haya acabado, sólo nos quedará la memoria, es decir, tendremos lo sucedido pegado a las carnes. Desde que se retiró la grada que obligaba a la visión frontal, la sala de Pradillo se ha convertido en una especie de gran caja de resonancia: un vacío que espera a ser agitado, modelado y definido cada vez que algo sucede allí dentro. La subjetividad que allí se produce no tiene unos perfiles demasiado claros y, en cualquier caso, depende siempre de quien entra y de lo que allí se hace. Si el propósito es abordar la cuestión de la performatividad, quizás tendría sentido observar cómo se produce subjetividad dentro del dispositivo Pradillo, escuchar cómo vamos desapareciendo mientras caminamos.

REFERENCIAS

- AA.VV., 1997, *Lygia Clark*, cat.exp., Fundació Antoni Tàpies
- LEPECKI, A., 2006, *Exhausting Dance*, Routledge
- PHELAN, P., 1996, *Unmarked*, Routledge
- PRECIADO, B., 2008, *Testo Yonki*, Espasa

Documental "Acción", de Fiacha O'Donnell, sobre las tipologías del arte de acción en el circuito de las artes plásticas en España.

1ª parte:

<https://www.youtube.com/watch?v=ExzYEt70UGU>

2ª parte:

<https://www.youtube.com/watch?v=ExzYEt70UGU>

Derivas preliminares, personales y compartibles en torno al concepto de performatividad.

-No perder de vista que el origen de la palabra «performativo» viene del inglés *to perform* que significa hacer, ejecutar, realizar.

-Se puede hablar de performatividad desde su aplicación social o desde sus posibilidades artísticas, como performance. El primer enfoque posee una dimensión que afecta directamente a nuestras vidas, lo que produce interés por sí misma y es el centro de esta deriva. La segunda, no deja de ser una dimensión representacional de la vida, aunque se trate de prácticas artísticas conocidas y valoradas justamente por tensionar convenciones.

-Con respecto a la performatividad, también se puede analizar desde distintos puntos de vista. Dos de ellos refieren a la performatividad como instauración de sentido y como legitimación de

las condiciones objetivas del mundo. Esto requiere una explicación. La performatividad como instauración de sentido hace relación con el hecho de que los actos performativos, sean de habla o acción (dicotomía impuesta por la modernidad), no pueden ser entendidos únicamente a partir de su literalidad. Para ser asimilados, deben ser interpretados utilizando, además, la subjetividad y lo que las convenciones han aportado previamente a su sentido. El segundo, se relaciona con el uso de la performatividad como construcción de las relaciones sociales. Se trata de todos aquellos gestos y conductas que pautan nuestras vidas y responden a patrones de repetición aceptados por la mayoría de las personas.

-En cualquier caso, si la performatividad tuviera solo una dimensión, la de producir, fijar y repetir conductas para mantener en funcionamiento y bajo control a las sociedades, pareceríamos más unas máquinas que seres humanos con capacidad de transformar el mundo constantemente. Y ese es el punto que me atrae, valorar la capacidad de los actos performativos de producir, interferir, atravesar realidades.

-El concepto de performatividad comenzó a ser utilizado a partir de la segunda mitad del siglo XX por el filósofo estadounidense John L. Austin (1911-1960) para señalar un tipo de expresiones que más que describir una situación constitúan, en sí mismas, una acción. Esta premisa ha recibido una serie de aportaciones por parte de pensadores que han expandido su

análisis y aplicación hacia otros ámbitos de lo social y las prácticas artísticas. Roland Barthes (1915 -1980) planteó que escribir es, ante todo, una forma de hacer, de producir distintas realidades y lo que las palabras hacen es crear una subjetividad, es decir, una forma concreta de ser consciente y de entender el mundo. El filósofo francés Jacques Derrida (1930-2004) agregó que las expresiones performativas no son ejercicios libres y únicos, expresión de la voluntad individual de una persona, sino que más bien son acciones repetidas y reconocidas por la tradición o por convención social, un patrón de comportamiento autorizado que permite que las palabras y las acciones tengan el poder de afectar la realidad. La filósofa estadounidense Judith Butler (1956-) llevó las teorías de Austin y Derrida a los estudios de género y afirmó que, así como del mismo modo que las palabras tienen el poder de crear realidad (en contextos autorizados), nuestros comportamientos y acciones tienen el poder de construir la realidad de nuestros cuerpos. En los últimos años este concepto ha seguido ampliándose irrumpiendo en diversos ámbitos, desde el político al económico, para explicar, por ejemplo, las nuevas formas de ocupación y resistencia protagonizadas por los cuerpos de los ciudadanos en las plazas y calles de todo el mundo. En otras palabras, hemos escuchado hablar sobre «la performatividad de los cuerpos en la plaza Tahrir».

-En este punto, la reflexión pasa necesariamente por determinar la relevancia concreta de los actos performativos en la vida de las personas dentro de una sociedad urbana y compleja como la nuestra. Una cosa es que se afirme desde la teoría académica que poseen la capacidad de construir cuerpos, identidades y transformar la realidad. Y otra es que podamos efectuar una constatación cotidiana y consciente en nuestras propias vidas. Si a lo anterior le sumamos el sentimiento de impotencia que venimos experimentando desde hace un tiempo, a raíz de la desconexión entre nuestras necesidades y nuestras posibilidades de afectar esas condiciones, impuestas principalmente por escenarios económicos y políticos que se empeñan en poner en el centro cualquier cosa menos la vida, cabe dudar de su potencia.

-En la actualidad nos parece normal y aceptable como parte de nuestra realidad que nuestros afectos, cuerpos e ideas estén mediatisados por lógicas preformativas o, dicho de otra manera, por la constante presencia e injerencia de códigos artificiales reproducidos viralmente por nosotros mismos, con el objetivo de transmitirnos subjetividades que refuercen ciertas conductas sociales. Si fuera así, nuestras conductas performativas, al contrario que construir nuestros cuerpos y afectos, como dice J. Butler, responden a una economía dirigida a disciplinarnos y construirnos para

sostener intereses ajenos a nuestros cuerpos y afectos.

-Por lo tanto, ¿qué reforzamos con nuestra performatividad cotidiana? Si los actos performativos no pueden darse fuera de las convenciones, estamos sosteniendo un sistema que en definitiva no considera la dimensión humana más que para reproducir sus propias lógicas.

-En el mismo sentido, es interesante preguntarse por el nivel de visibilidad que están teniendo los cuerpos y sus acciones en el campo de las luchas sociales en todo el mundo. Al respecto, y siguiendo las aportaciones que Maurizio Lazzarato ha realizado al concepto y su aplicación, esos cuerpos realizativos claramente contienen componentes tanto políticos como estéticos que instauran al día de hoy una performatividad que escapa, que desobedece -o así nos gusta pensar- al ordenamiento de una performatividad controlada desde el poder. En este sentido, tendríamos que darle la razón a las afirmaciones que otorgan a la performatividad una potencia transformadora.

-Esos cuerpos que se reúnen en las calles a manifestarse contra un Estado, nos proponen una persistencia y un desafío en términos corporales debido a que surge un «habla político» no solo desde el lenguaje oral o escrito, sino desde una performatividad que atraviesa el lenguaje sin reducirse a un

lenguaje o convención. El ejemplo de los cuerpos en las calles nos recuerda que cuerpo y habla están entrelazados de forma inextricable.

-Y esto nos lleva a otra de las contribuciones que ha hecho el concepto performatividad a nuestra realidad y sus sistemas de comportamiento, el de ayudar a difuminar uno de los pilares del proyecto moderno, la razón y sus procedimientos de especificidad.

Es cada vez más frecuente transitar por entornos en los cuales es difícil sostener la dicotomía habla/acción, como en las escénicas, o pensamiento/cuerpo, como en la política, por poner ejemplos. Esto nos dirige a una dicotomía de fondo que ha pautado toda la producción del saber sobre la que se han sostenido nuestras reglas sociales, la conocida distancia entre teoría y práctica. Hoy podemos afirmar que cuando pensamos el cuerpo está implicado y que cuándo nos movemos subyace un pensamiento.

¿En qué lugar podemos determinar la frontera entre teoría y práctica cuando se trata de ámbitos cotidianos, laborales y afectivos?

¿A quién sirve esta separación?

¿Cuál ha sido su propósito?

Cuerpos en alianza y la política de la calle.

"Bodies in Alliance and the Politics of the Street", intervención de Judith Butler el 7/9/2011 en Venecia en el marco de la serie de conferencias *The State of Things*, organizada por la Oficina de Arte Contemporáneo de Noruega (OCA).

<http://www.trasversales.net/t26jb.htm>

"La súbita seducción del arte latinoamericano de los 60", Suely Rolnik.

http://www.youtube.com/watch?v=I_qReGoyh4U

"Tecnologías Creativas, Comunicación Social y Expresión de subjetividades de género en el contexto de la cárcel. Diálogos narrados en Diarios de Sueños Intermitentes.", texto de Virginia Villaplana.

<https://dl.dropboxusercontent.com/u/52351344/intesecciones%20BELLATERRA%20REDUCIDO.pdf>