

En: Del Mármol, M. Magri, G. Mora, S., Provenzano, M, Sáez, M. Verdenelli, J. (comp.) *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*. La Plata, Ecart, Club Hem, pp 143-152, 2013.

**La performance como arte y como campo académico**  
**(O de los encuentros y desencuentros de una extraña y vanguardista pareja newyorquina que ha querido expandirse por el mundo...)**

**Silvia Citro<sup>1</sup>**

El término *performance*, dentro de sus diversas acepciones y usos, refiere hoy a al menos dos grandes campos sobre los que aquí intentaremos reflexionar: a una cierta modalidad de práctica artística y a una orientación de los estudios académicos en disciplinas humanísticas y sociales. Esta doble trayectoria, como veremos, ha hecho que conformaran una “extraña o inusual pareja” entre prácticas y teorías, arte y ciencia, cuyos encuentros y desencuentros quisiéramos brevemente reseñar.

El término *performance* se populariza en las décadas del ‘60 y el ‘70 en diversos centros artísticos europeos y estadounidenses para designar una serie de prácticas vanguardistas que se caracterizaban por recurrir a la actuación o ejecución, el “arte vivo”, y en especial la ciudad de New York, se constituyó en uno de los epicentros donde más se difundieron este tipo de experimentaciones escénicas. No obstante, autoras como Goldberg muy atinadamente también nos recuerdan que la *performance* tendría una historia mucha más extensa, que ella remonta a otras geografías y temporalidades, concretamente a las vanguardias europeas de principio de siglo XX, como los cabarets dadaistas de Zurich, los surrealistas parisinos, o la Bauhaus en Alemania. Así, Goldberg sostiene que “cada vez que una determinada escuela o movimiento artístico había llegado a un punto muerto, los artistas volvieron a la *performance* como una manera de romper las categorías e indicar nuevas direcciones”, por eso, decía, la *performance* es la “vanguardia de las vanguardias”. Pero más allá de estas genealogías diferenciales, tanto Goldberg como otros autores reconocen la importancia que adquiere esta modalidad artística sobre todo a partir de los años ‘60, y creo que no es casual que sea también a partir de esa época, que el concepto de

---

<sup>1</sup> Una versión preliminar de este texto, fue presentada como parte de la conferencia de cierre de las *Jornadas de Estudios de la Performance*, Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Producción e Investigación en Artes, 3 y 4 de Mayo de 2012.

*performance* comienza a aparecer en distintos campos académicos. Inicialmente el término surge en los estudios lingüísticos, literarios y folklóricos, a través de los trabajos de Austin, Dell Hymes, Bauman y Briggs. Asimismo, los estudios sociológicos y antropológicos, ya venían apelando al paradigma de la “teatralidad” para comprender el carácter “dramático” que adquieren tanto los roles y relaciones sociales cotidianas, especialmente en los trabajos de Goffman, como los rituales y ciertos procesos conflictivos que atraviesan la vida de cualquier sociedad, sobre todo en Singer y Turner. Finalmente, décadas más tarde, en los estudios de género emprendidos por Butler en los ‘80, se comienza a enfatizar en la “performatividad” como el medio por el cual se opera la construcción de los roles de género.

Dentro de estos paralelismos, considero que tampoco es casual que uno de los principales centros urbanos difusores de la *performance* como modalidad artística, haya sido también la sede del primer departamento universitario de estudios de la *performance*, me refiero al Department of Performance Studies de la New York University, que se crea en 1980, justamente de la mano de Richard Schechner, quien también venía transitando esta doble vida a partir de su trayectoria como director de teatro y académico, y de sus colaboraciones con Víctor Turner. Así, los 20 años que median entre la experimentación artística en las *performances* y su legitimación como un nuevo campo de estudios, muestran lo largo y dificultoso que resulta cualquier proceso de consolidación de experiencias con tintes artísticos y vanguardistas en los medios académicos -incluso en el newyorquino, que podría caracterizarse como bastante vanguardista dentro de los Estados Unidos de Norteamérica.

La pregunta que surgió al advertir estas trayectorias paralelas en el tiempo y los espacios geopolíticos, es si a pesar de la diversidad de tendencias que hoy conforman los denominados estudios de la *performance* y de la amplia variedad de prácticas artísticas que se autodenominan como *performances*, habría ciertos elementos comunes que llevaron al uso de este mismo término. Mi hipótesis es que sí los hay, de ahí el ejercicio comparativo que a continuación les quiero proponer, a partir de analizar los principales rasgos que caracterizan a ambos campos. Asimismo, quisiera señalar que esta hipótesis surge de reflexionar sobre mi propia trayectoria así como la de otros colegas con los que conformamos el equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la Universidad de Buenos Aires ([www.antropologiadelcuerpo.com](http://www.antropologiadelcuerpo.com)), con los cuales compartimos esta doble pertenencia: como antropólogos de que nos desempeñamos como docentes e investigadores de una institución académica y a la vez

como *performers* que hemos participado en diversos circuitos artístico-culturales. Por tanto, esta reflexión comparativa también se entrecruza con algunas de estas trayectorias y experiencias personales.

<b>PERFORMANCE como PRACTICA ARTISTICA</b>	<b>PERFORMANCE como CAMPO DE ESTUDIO</b>
<b>- Combinación de diferentes lenguajes estéticos</b>	<b>- Interdisciplinariedad</b>
<b>- "Arte vivo", "acontecimiento", el aquí y ahora.</b>  <b>- Improvisación</b> dentro de una cierta <b>estructura.</b>	<b>- Indeterminación:</b> Posmodernismo, Hermenéutica, Fenomenología  <b>- Reiteración y Subversión:</b> Postestructuralismo
<b>- "Arte unido a la vida":</b> Objetos, gestos, imágenes y espacios cotidianos.  <b>- La dimensión política de la estética:</b> activismos	<b>- Vínculos entre <b>prácticas estéticas y contexto social</b>:</b> representativas y constitutivas de posiciones identitarias; medios de legitimación, exclusión, confrontación.  <b>- La dimensión estética de la vida política</b>
<b>- Construcciones colectivas</b> de las obras, <b>menos jerarquías y distancias</b> entre autor-director-actor, entre performers y público.	<b>- Construcción colectiva del conocimiento,</b> coautoría con nuestros colaboradores, investigaciones participativas, redes.  <b>- Modalidades de <b>participación observante,</b> ponencias performáticas.</b>

La primera característica refiere a un rasgo habitual de las *performances* artísticas, que es la tendencia a combinar diferentes lenguajes estéticos (plásticos, audiovisuales, teatrales, musicales, dancísticos) así como a cierta fusión o hibridez en los medios expresivos, en algunos casos incluso provenientes de diferentes tradiciones o escuelas artísticas. Considero que este rasgo encuentra su correlación, en el campo académico, con la fuerte vocación por la interdisciplinariedad que caracteriza a los estudios contemporáneos sobre la performance. En mi caso, por ejemplo, si bien provengo fundamentalmente de la antropología social, mis investigaciones sobre diversas *performances* rituales y artísticas, también apelaron al diálogo con la filosofía,

el psicoanálisis, la estética, la historia y, más recientemente, con las neurociencias. Asimismo, si bien me formé fundamentalmente en el campo de la danza-teatro y la danza contemporánea, también me entrené en otras técnicas corporales de origen asiático y afro así como en música y danza clásica. Estas experiencias previas como *performer* me llevaron a destacar el rol de las corporalidades y las músicas en las diversas investigaciones que fui emprendiendo.

La segunda característica señala el interés de los artistas de la *performance* por producir un "arte vivo" que incorpore las vicisitudes del aquí y ahora, la dimensión de acontecimiento, lo cual implica, generalmente, que parte de la obra se genere en la misma actuación. Es decir, si bien suele existir un guión o estructura escénica, también las *performances* dan lugar a ciertas dosis de improvisación, incorporando así la dimensión del azar, el juego, lo indeterminado. De ahí que para autores como Phelan el carácter efímero, irrepetible y disruptivo de la *performance* constituye su rasgo más característico, mientras que Schechner, en cambio, prefiere remarcar que se trata de una conducta que es "dos veces repetida" o "actuada", aunque también aclara que nunca se la hará de la misma manera... Considero que en el campo académico, estos rasgos podrían vincularse con la preferencia por ciertas perspectivas teóricas que enfatizan en la indeterminación de las prácticas socioculturales, tal es el caso del impacto inicial de la hermenéutica y especialmente del posmodernismo, como puede apreciarse en los últimos escritos de Turner sobre la *performance*, y a partir de los años '90, de la fenomenología. Así, diríamos que se enfatiza en sujetos constituyentes más que acabadamente constituidos o determinados, capaces de ejercer una libertad en situación, en tanto seres-en-el mundo que, por su misma espesura carnal, están siempre espacial y temporalmente *situados*, pero no por ello *sitiados* por ese mundo que los precede y los conforma. Finalmente, destacaría también el impacto de ciertos abordajes postestructuralistas, en los cuales las subjetividades han pasado a entenderse en términos de "prácticas de subjetivación" que son fundamentalmente *performativas*, es decir: son los resultados o efectos de la reiteración y acumulación de múltiples prácticas que implican una repetición estilizada de actos, histórica y socio-políticamente situadas, pero a la vez, como destaca Butler, es en esa misma repetición obligada, en la citación de normas hegemónicas, que también reside la posibilidad de corrimiento y de subversión de esas mismas normas... En lo que respecta a estas influencias en mis propios trabajos, en mi primera investigación sobre los recitales de rock de la banda Bersuit Vergarabat, en el contexto neoliberal de mediados de los '90, me basé sobre

todo en la fenomenología, la noción de *habitus* de Bourdieu y en las teorías bajtinianas del carnaval y el cuerpo grotesco, para entender cómo las *performances* de la banda y sus jóvenes seguidores encarnaban prácticas de resistencia cultural a ese contexto político. En cambio, a partir de mi investigación de doctorado concluida en el 2003, trabajé desde un marco dialéctico que me llevó a confrontar las perspectivas fenomenológicas con las postestructuralistas. Considero que este último movimiento se vincula con mi posición geopolítica como investigadora y con el tipo de *performances* que comencé a analizar: los rituales de los indígenas tobas y luego mocovíes, cuya historia estaba mucho más marcada por las huellas de la violencia, las tensiones y los conflictos de la experiencia de la colonialidad. Así, en estas *performances* se hacían más patentes las tensiones entre estos sujetos y prácticas que aparecían claramente constituidos por estructuras de poder hegemónicas a lo largo de la historia, pero que a la vez desplegaban su creatividad como sujetos constituyentes de las situaciones del presente; de ahí la apelación a la dialéctica.

Retornando a nuestro cuadro comparativo, la tercera característica es la tendencia de las *performances* artísticas a unir “el arte con la vida”, en contraste con las concepciones clásicas que lo postulaban como una esfera especializada y alejada de las otras actividades de la vida social. De ahí, por ejemplo, la incorporación de elementos de la vida cotidiana (objetos, gestos, sonoridades) como parte de los lenguajes estéticos que se utilizan, o la insistencia en “sacar” el arte de sus espacios habituales (teatros, galerías) y, por ejemplo, “llevarlo a las calles”, produciendo “intervenciones” en espacios no convencionales. Finalmente, también vincularíamos esta tendencia al interés de los artistas de la *performance* por unir el arte a las vicisitudes políticas y culturales que afectan a una sociedad o a grupos específicos en un momento determinado, postulando incluso a la *performance* como una modalidad de “activismo político”. Estos rasgos podrían relacionarse con la tendencia de los estudios de la *performance* a enfatizar en el análisis de los vínculos entre las prácticas estéticas y el contexto social, pero ya no solo y como se lo hizo tradicionalmente, en tanto meras “representaciones” o “símbolos” de ese contexto, sino fundamentalmente como prácticas capaces de inducir comportamientos, sentimientos y significaciones culturales. De este modo, las *performances* son entendidas como constitutivas, por ejemplo, de las identidades de los *performer* y sus audiencias -en lo que refiere a sus posiciones de género, adscripciones étnicas, raciales, nacionales, de clase- y, fundamentalmente, como medios de operar legitimaciones, exclusiones y/o confrontaciones en esas posiciones y

relaciones sociales. Otra de las tendencias que se advierte en los estudios de la *performance*, es la de focalizar en la dimensión estética de la vida política, lo cual puede apreciarse ya desde el concepto de “drama social” en Turner, hasta los desarrollos más recientes de Diana Taylor sobre el rol que han tenido las performances en el activismo político de agrupaciones como las Madres de Plaza de Mayo e HIJOS. En lo que respecta a mis investigaciones, este vínculo entre arte y política me interesó ya desde mis primeros trabajos, en el caso de los recitales de la Bersuit, al analizar ciertos elementos de resistencia cultural al neoliberalismo menemista, y luego en el caso toba, al apreciar como a través de las performances musicales y dancísticas de los rituales, los jóvenes disputaban posiciones de poder con los líderes ancianos.

Por último, el cuarto rasgo que señalamos de las performances como arte, es lo que denominaría como una tendencia hacia una práctica menos jerárquica y más “colectivista” del modo de producción de la obra artística. De ahí, por ejemplo, que suelen anularse o al menos minimizarse, las distancias entre autor-director-actor y surjan las denominadas “creaciones colectivas”, o las propuestas en las que el público adquiere una participación corporal mucho más activa que no se restringe a la de un espectador sentado que sólo ve y oye... Así, el público suele desplazarse por el espacio, es afectado en sus múltiples sentidos sensoriales, e interpelado a participar de ciertos actos teatrales, con sus propios gestos, movimientos y palabras.

Probablemente en este punto, los académicos de los estudios de la *performance* nos solemos quedar un poco más rezagados respecto de los artistas, pues los modos en que producimos y difundimos nuestra labor investigativa, durante mucho tiempo han estado dominados por lógicas jerárquicas, individualistas y, agregaríamos, logocéntricas, que privilegiaron la palabra oral y escrita por sobre otras formas de conocimiento y reflexividad que apelen a la corporalidad. No obstante, junto con algunos grupos de antropólogos latinoamericanos interesados en estas áreas, venimos ensayando otras formas de construcción colectiva y corporizada del conocimiento, que apelan a modalidades de “participación observante”, investigaciones participativas, trabajos en co-autoría y conformación de redes de trabajo ([www.red-antropologiadelcuerpo.com](http://www.red-antropologiadelcuerpo.com)); asimismo, venimos intentando que nuestros “congresos”, además de las tradicionales ponencias orales, incluyan modalidades de presentación a través de performances, intentando crear así puentes entre las reflexiones teóricas y prácticas. Tal ha sido la intención que ha guiado a las organizadoras de estos Encuentros Platenses y de este libro que hoy nos convoca. Así, aunque aún utópica, esta apuesta por

una academia más creativa y performática es una de las tantas intenciones y pasiones que aquí nos reúnen.