

**Performance y Teoría**  
**ACT-01 2 de junio de 2009**  
**Algunas ideas para iniciar una discusión**

---

Hablar sobre performance nos coloca desde ya una situación controversial. No solo por el desfase evidente entre discurso y evento al que alude esta relación, sino principalmente por la vaguedad que supone la noción misma de esta práctica artística. No han sido pocos los esfuerzos por tratar de determinar su especificidad y encontrar su lugar al interior del sistema de las artes. Pero, es quizá esta falta de cota, esta excesiva amplitud lo que la haga especialmente interesante, pues, de alguna manera, este exceso operaría como un líquido de contraste que exacerba las tensiones que el propio arte contemporáneo ha pretendido poner en obra los últimos cincuenta años. Desde este punto de vista la performance constituiría la clavija-síntoma privilegiada e insoslayable para comprender las cuestiones que *afligen*, al arte de hoy: las querellas sobre la representación; las relaciones entre obra, circuitos y espectacularidad; el fin del objeto y la emergencia de los procesos, etc. Pero tal vez, uno de los asuntos de mayor gravedad que la performance devela sea la pregunta por el rol del texto teórico o crítico en la escena artística contemporánea. ¿Qué hace la teoría respecto a una obra? Esta interrogante claramente se torna urgente ante un tipo de cosa que consiste en suceder. Ante ello: ¿la labor de la teoría es comentar, acaso servir de registro crítico; de instalar la acción en los circuitos y las lógicas históricas y comerciales o debe explicar, es decir, ser el nexo entre el público y la obra? No será este el momento de dilucidar tales interrogantes, por ahora suficiente será señalar que un texto *sobre* arte es ante todo un texto *de* arte. No es posible concebir, bajo las actuales condiciones de la producción artística un texto teórico que se pretenda instalar fuera de una relación con la obra, como tampoco es posible sostener una producción de obra sin un soporte teórico. El texto es desde ya una obra que busca entrar en pugna con otra obra. Choque de aparatos discursivos en cuya conflagración se construye la recepción. De este modo, un texto de teoría puede llegar a ser tan independiente como la obra misma a la cual refiere. Tal cual lo señala Pablo Oyarzún el discurso crítico es un texto que es solicitado por el discurso de la obra, por lo tanto no puede ni suplantarla ni evitar su contacto. La solicitud de la obra se funda en que a ella el sentido no le es disponible y definido inmediatamente, con lo que el texto crítico trabaja en

esa apertura abismal que es la obra de arte. La crítica no cierra esa apertura, más bien trabaja en ella con ella, en una posibilidad de ella, en una posibilidad de la verdad de la obra. Es esto lo que, por otro lado, Barthes ha llamado discurso de segundo orden, un discurso que no explica ni prescribe, sino que alude y explicita y en esa alusión se hace ella misma objeto de crítica: “Toda crítica debe incluir en su discurso (aunque sea del modo más velado y más púdico) un discurso implícito sobre sí misma; toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma.” Y es esto lo que la constituye en una actividad. La crítica es autorreflexión de su propio carácter institucional, de su propia operación de inscripción de la obra en la cual se juega su política, su poder. Crítica que se desmonta auto-críticamente aludiendo a la obra y produciéndose en esa alusión. Es esto lo que permanentemente trata de borrar y es eso lo interesante que reviste la Performance para ella, pues de alguna manera la deja suspendida, enfatizando esa condición de actividad, de acción, haciéndola ver discurso frágil, un discurso entonces, que asume también su carácter de eventualidad como el de un encuentro o el de un pensamiento intempestivo. La recuperación de lo que el filósofo italiano Giorgio Colli denomina expresión, un tipo de discursividad más hermanada a la diseminación del enigma que al orden del concepto.

La serie de eventos que registrará el presente actividad nos dan clara cuenta de una cierta emergencia de la disciplina performática. A esta cantidad de artistas se suma la enorme variedad de trabajos que caen bajo la categoría de performance, con el consiguiente cuestionamiento acerca de la pertinencia de esta denominación. Esta variedad viene por sobre todo a complicar el trabajo de una crítica que deseara pensar el problema de la recepción. ¿Qué es lo se espera que un público determinado recepcione de un tipo de obra como esta? ¿Está condenada la performance a ser un tipo de manifestación de elite, o por el contrario un tipo de fenómeno tan abierto que dentro de ella cabría cualquier cosa? ¿Es posible configurar una hermenéutica de la acción, es decir, criterios para el análisis de algo que no es un estado sino que un devenir? ¿Acaso estos criterios están determinados por el contexto cultural? ¿Si esto fuera así, cómo este contexto modifica la recepción de la obra? Cuestiones que no podemos pretender resolver en esta breve nota, incluso, porque de lo que se trate sea de no resolverlas. Pero que nos llevan a puntualizar algunas conclusiones que

pueden servir de puente para una discusión más extensa sobre la posibilidad de pensar criterios de análisis crítico para la performance.

Lo primero que llama la atención, es que la mayoría de los exponentes no proviene del ámbito de la performance originalmente, sino que se han desplazado desde otras disciplinas. Ya sea por motivos de recursos económicos, por la urgencia de dar cuenta de la contingencia o por el desarrollo de problemas formales. Esto nos indica que la performance es, por sobre todo, un tipo de desplazamiento, más bien un problema que un formato, o en otras palabras, son los *problemas* los que llevan a un determinado artista a recurrir a este soporte.

Lo segundo, la performance esta contemporáneamente ligada a la exigencia de expresión de sectores social y culturalmente marginados, sea por edad, género o etnia. De una u otra manera estos grupos encuentran en este tipo de prácticas una forma inmediata de manifestación. En algunos casos esta urgencia logra remontar a una investigación más consistente. [Ana Mendieta, Adrian Piper]

Tercero, lo que es evidente desde hace tiempo que la performance comparte un nexo filial con el arte conceptual, en tanto pone su énfasis en la actividad artística antes que en la manufactura. Lo que interesa a la performance es el proceso, la exploración y la investigación antes que el objeto. Así por ejemplo, la teórica canadiense Josette Feral considera a la Performance como *teorización de la percepción* que tiene como objetivo poner en marcha estrategias perceptivas que determinan la relación entre el accionista y el público: “El performer se interroga, indica Feral, sobre los mecanismos de percepción de su público, buscando a la vez ponerlos en juego en su espontaneidad (...) e intenta poner en marcha nuevas estrategias de percepción que no autoriza la cotidianidad de la realidad.” Esto es, interrogarse sobre los límites de esta recepción, tanto en el propio ejecutante, como de la del público. De hecho es esta característica la separa a la performance de toda forma escénica o teatral y la inscribe dentro de la visualidad. [Hermann Nitsch, Vito Aconcci]

En cuarto lugar, la performance define al cuerpo como soporte preferencial, entendiendo a este cuerpo como materia o como acción, con lo que performance no sería otra cosa que un tipo de *body-art*.

Finalmente, y es a mi modo de ver, el aspecto central, la performance es un arte de acción cuyo elemento capital lo es el trabajo de omisión, o más bien, el no-trabajo con el tiempo.

El dejar suceder. Acción que se dilata en el tiempo y por efecto de tal dilatación tenemos la impresión de no representacionalidad. Y digo “dilata” y no “despliega”, pues la idea de desplegarse implica ya figura, es decir, *ritmo*. Este énfasis en la dimensión temporal ya fue propuesto en los sesenta por Susan Sontag a propósito del Happenings.

Ahora creer que este aspecto es connatural a la *performace*, es no entender que como toda obra la performance también es un dispositivo construido, una clase de simulacro, aun cuando en este caso se borre radicalmente su artificio. Por ello insisto es un *trabajo sobre la omisión del tiempo*, entonces sobre la borradura de los ritmos, sobre el fin del relato. La performance delata la imposibilidad a la vez que la urgencia del relato, en el que relato es una manera de llamar a la subjetividad. Un cuestionamiento a las formas predominantes de subjetividad.

Mauricio Barría Jara  
Filósofo y Dramaturgo