

Filosofía del performance / performatividad de la filosofía

Por Miroslava Salcido

Resumen

Este artículo traza una posible relación entre el pensamiento filosófico y el hecho escénico, desde una filosofía que hace del performance una extensión de la escritura, y de la escritura y la conferencia filosóficas, posibles entidades dramáticas. Se parte de la idea de que todo pensamiento es un híbrido entre lo somático y lo mental, y todo cuerpo en escena, especialmente en el performance, un sistema circulatorio que va de la acción al pensamiento y del pensamiento a la acción. A partir de ello, se postula una filosofía del performance que apunta al mismo como un acontecimiento matérico y trágico que funciona como terreno para poner en crisis la filosofía como pensamiento de academia.

Palabras clave: filosofía del performance, giro performativo, acontecimiento, cuerpo, estética de la existencia.

Abstract

Philosophy of performance / the performativity of philosophy

This article addresses the relationship between philosophical thinking and the performing arts, seeing performance as an extension of writing, and philosophical discourse as a possible dramatic entity. It is argued that all thinking merges the somatic with the mental, and that all bodies in performance art are a system in which action and thinking circulate back and forth. A philosophy of performance is presented as a material and tragic event that challenges the notion of philosophy as an exclusively academic activity.

Keywords: philosophy of performance, performative turn, event, body, aesthetics of existence.

1. Filosofía del performance: hibridación y expansión

Como híbrido que soy, habitante de los lindes entre la filosofía y el performance, practico el arte acción en busca de un terreno fecundo para *delimitar* el pensamiento, para colocarlo antes y después de los dualismos, las metafísicas y los dispositivos enajenantes, esas cartografías que, en pro de la especialización, cierran sus fronteras a migraciones intelectuales y verdades nómadas. Mi práctica deriva de la conciencia de que quienes nos dedicamos a la filosofía, muchas veces venimos intelectualmente al mundo con modelos simplificadores, monedas de uso que pierden su troquelado, que se desgastan, que se endurecen, anquilosando el pensamiento, reduciendo el campo de lo que está permitido pensar.

Sumergidos en la tradición intelectual del dualismo, del binarismo —bien y mal, orden y caos, superficie y profundidad, espíritu y materia—, muchas veces no identificamos el valor de la indeterminación, del entresijo donde se encuentran los contrarios y el devenir se muestra en sus matices. Entiendo por binarismo el territorio conocido de las definiciones, de los dispositivos, de los mecanismos de poder, donde se trazan las fronteras entre el arte y la filosofía del arte, entre el acontecimiento de las ideas y el acontecimiento matérico de las obras. Si bien dicha dualidad se ha constituido como una tradición cultural y un discurso hegemónico —caja negra que decide “esto es teatro y esto no es teatro”, “esto es filosofía y esto no es filosofía”, “esto es teoría teatral y esto no”— el agonismo intelectual es cuestionable: debe incluso ser discutido en la medida en que, como tradición intelectual simplificadora, deja fuera el valor creativo y creador de la indeterminación, de los cruces, del devenir y las continuidades.

Toda definición, aunque se resista a ello, es temporal: “No hay hechos, sólo interpretaciones”, señala Nietzsche; si esto es así, cualquier definición absolutista es discutible. Pensar y crear fuera de la repetición de esquemas hace crecer territorios que se desbordan y permiten la entrada de elementos que rebasan los mecanismos institucionales, pedagógicos e ideológicos. Se puede entonces crear en tanto que se piensa, y pensar en tanto que se crea, circulando de una cosa a la otra en un *continuum*. Sin nombre para aquello que se gesta en el medio, y pese a la rutinaria relación agónica entre práctica y academia, actualmente la expansión —entendida como “asunto de fronteras, de límites y bordes difusos, liminalidad” (Gracias y López 2013, 13)— es inevitable, y las artes y los saberes echan mano unos de otros, produciendo cruces disciplinares que van borrando, poco a

poco, las formas identitarias y sus implicaciones éticas, políticas, estéticas y filosóficas (Obregón 2013).

Los cruces entre prácticas otrora dissociadas —entre teatro y performance, entre teoría del arte y arte— hacen necesario construir otros parámetros críticos, otras formas de dirigir la mirada, quizás a contracorriente de costumbres académicas que, si bien utilizan los conceptos más novedosos producidos por esta llamada expansión, producen copias formales, en la teoría y en la práctica, del constructo de la caja negra en amplio sentido; la caja negra no sólo del teatro sino del pensamiento dualista y binario que, según el filósofo español Pere Salabert, “siembra la tierra de nuestro intelecto con todas las figuras de la disyuntiva: creer o saber, esencia o apariencia, fundamento o superficie...” (2013, 9).

Es probable que aún hoy, cuando se habla en ciertas prácticas artísticas contemporáneas de la tierra desdibujada y liberadora de la liminalidad, a decir de Ileana Diéguez, “situación de margen, de existencia en el límite, portadora de cambio, propositora de umbrales transformadores” (2007, 43), el ejercicio que intente unir la filosofía con el arte y viceversa sea un ejercicio de androginia denostado por los artistas como pura teoría y por los teóricos como resultado de un entusiasmo que nada tiene que ver con la búsqueda de sentido y verdad. Me parece que actualmente es imposible sostener tal postura sin caer en un anacronismo total. Lo que puede ser entendido como resultado de la hibridación, un término felizmente secuestrado de la biología, en las prácticas artísticas contemporáneas nos permite salir de la caja negra del pensamiento filosófico y del teatro como formas colonizadoras, potencializando en la acción al pensamiento, y en la investigación y la postura filosófica, la acción. Es esta potenciación mutua de aquellos aspectos que parecerían oponerse, lo que yo entiendo en este texto por expansión, por teoría expandida.

Es en el ejercicio de poner en escena el pensamiento sobre el arte que yo localizo una de las posibilidades de lo que Erika Fischer-Lichte llama “la estética de lo performativo” (2011), una teoría que a sus ojos se encuentra en urgente proceso de construcción, dadas, como señala Ileana Diéguez, las manifestaciones del arte actual: “situaciones donde se contaminan y cruzan la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida” (2007, 40). La liminalidad como “situación de canjes, mutaciones, préstamos, negociaciones” (*Ibidem*) es un terreno fructífero para la filosofía del arte en relación con un ejercicio vitalista de la teoría. Me-

refiero a una teorización a partir de la práctica de aquello sobre lo que se teoriza, la práctica de aquello que se piensa. En el amplio terreno de interpretaciones posibles, concibo el performance o arte acción como un método de producción de acontecimientos; como laboratorio corporal de historias inéditas; y, en tanto que hecho escénico, como observatorio de experiencias ex-céntricas.

Propongo definir una filosofía del performance que, para pensar el performance como acontecimiento, busca la extensión de las ideas en la cavidad dramática y la acción. Me refiero a una filosofía performativa que, como fenómeno de hibridación, es un ejercicio vitalista de la teoría que reúne lo somático y lo mental, el afecto y la razón, la fuerza impulsora del cuerpo y la fuerza reguladora del discurso teórico; así, en lo que considero una teoría expandida, en la filosofía del performance el artista y el pensador se reúnen formando un tercer elemento intercalar que se configura como un extremo más de la obra.

Antecedentes tenemos muchos, lo que es cierto es que lo que hoy llamamos performance reinstaló al artista en el centro del acontecimiento y puntualizó al arte como un vehículo de ideas a través de la acción; los efectos de esta práctica siguen expandiéndose y permanece el reto de teorizar sobre un tipo de arte que, como señala Peggy Phelan, “se mantiene fiel su propia entidad a través de la desaparición” (2011, 97). El reto de escribir sobre un evento cuya ontología es un ahora inatrapable, es el que me impulsa a un acercamiento filosófico, a sabiendas de que este texto es un acontecimiento distinto a aquel del que teoriza. Escribir sobre un objeto para el cual es fundamental su propia desaparición exige una forma de hacer filosofía que rebasa lo teórico y ensaya en sí misma el acontecimiento y su desaparición. Le es ineludible emigrar de la filosofía como discurso enunciativo y proposicional a la filosofía en acto. Para ello, debo reconocer que mi deuda es mayor con el acontecimiento y la filosofía como forma de vida que con los libros y las citas, con la anécdota de la vitalidad pensante de los cínicos que con la academia. En el campo del arte acción, durante los años setenta del siglo pasado, Chris Burden se hizo disparar en un brazo, Gina Pane hizo gárgaras hasta hacer sangrar la laringe, Marina Abramovic y Ulay caminaron la muralla china. En un tránsito de la filosofía a la acción, el filósofo griego Aristipo arrojó todo su dinero por la borda de un barco en el momento en el que se aproximaba una tormenta. Diógenes, el sabio que vivió en un tonel toda su vida, siguiendo a la naturaleza, se masturbaba en la plaza pública, dando forma a una filosofía encarnada que defiende una concepción de la vida feliz como aquella más cercana a la naturaleza.

Cuando hablo de la filosofía del performance como hibridación entre filosofía y performance, me refiero al pensamiento como acto performativo, y el reto que éste plantea a la escritura como una actividad que para la producción de significado se basa en la reproducción. ¿Cómo escribir, entonces, sobre un arte que no es reproductivo? Según Phelan, “El reto que el performance plantea a la escritura es descubrir una manera en que las palabras repetidas se conviertan en expresiones performativas, y no, como advierte Benveniste, en constatativas” (2011, 101). Austin propuso ya en su texto *Cómo hacer cosas con palabras* (1955) esta distinción entre expresiones performativas (en las que decir algo es hacer o crear algo) y constatativas, (aquellas que describen cosas) como dos elementos del discurso. En la filosofía del performance, en los términos en que yo la comprendo, el acento está en aquellas expresiones que constituyen en sí mismas una acción, haciendo de la teoría un acto performativo, es decir, un acto que instauro, expande, potencializa, y que, desde mi interpretación y en el contexto de la filosofía, intensifica ideas que transfiguran la comunicación estética o intelectual en acto político, en acontecimiento de barricada, en revaloración de la vacuidad que el mismo performance defiende, en el orden de “una escritura performativa orientada a la desaparición” (Phelan 2011, 100). En pro de una filosofía del performance que teoriza en, por y desde el acontecimiento, es fundamental que el pensador construya desde el laboratorio del evento el lugar en donde se ponen en práctica las ideas. Se trata de teorizar desde el acontecimiento mismo, haciendo de los enunciados expresiones performativas y no sólo constatativas.

Actualmente desarrollo una investigación sobre performance que sigue tres líneas: la escritura, productora de textos como éste; el seminario, en el que abordo de forma expositiva y crítica mi propia postura teórica; y la práctica de ésta en un laboratorio escénico al que, en el entorno de mi seminario, hemos bautizado Hydra Transfilosofía Escénica.¹ Es desde

¹ Hydra Laboratorio Escénico está conformado por Manuel Cruz, performancero, teórico y director escénico; Guillermo Navarro, actor, director y pedagogo de teatro; Jonathan Caudillo, filósofo, actor y ejecutante de danza butoh; y yo. Antes, Colectivo Hydra contó también con la participación de Azur Sagada, Pere Nomdedeu y Fernanda Nava. El grupo nace en el Seminario de filosofía del cuerpo aplicada a las artes escénicas, a mi cargo desde 2014 (auspiciado por el CITRU-INBA). A partir de entonces, nos hemos conformado como un grupo que desde la investigación en seminario produce piezas de performance en las que la acción es resultado de un recorrido conceptual, como es la pieza *Tierra de nadie*, presentada en el Encuentro Internacional de Performance en mayo de 2014, en el Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México.

esta triangulación que busco una filosofía del arte generada desde su propia práctica, especialmente en términos de una filosofía del cuerpo que sustenta al performance como manifiesto pensante de una corporalidad subversiva que se ejerce en el ámbito del hecho escénico como máxima visibilidad. El objetivo del equipo de trabajo de Hydra Transfilosofía Escénica es una investigación académica bien sustentada, cuyo ejercicio escénico nos permita exceder de la bibliografía y salir de la caja negra del pensamiento filosófico y sus formas colonizadoras, potencializando en la acción al pensamiento, y en la investigación y la postura filosófica, la acción. Pensamos en los términos de un tipo de investigador afín a lo que Jorge Dubatti llama “laboratorio de percepción”, un tipo de investigador que “acompaña los acontecimientos, [...] que está “metido” en ellos o conectado directamente con ellos” (2011, 49) y cuya teoría es una suerte de filosofía de la experiencia.

En tanto que acontecimiento filosofante —dado que lanza preguntas fundamentales y pone en duda, desde una epistemología teórico-encarnada, lo que se concibe como estable, absoluto y evidente—, el performance pone en duda el binarismo que separa al arte de su propia filosofía, al arte de la vida y a la teoría del arte del arte mismo, un binarismo que ha sido asumido por la filosofía misma. Lo importante aquí (y es donde se sostiene todo el edificio de mi escritura) es que la inestabilidad de esta línea fronteriza conduce a un replanteamiento interno de la filosofía. Apoyo la postura del filósofo del arte estadounidense Arthur Danto cuando señala que “Ciertamente, tan entrelazadas se encuentran las historias de la filosofía y del arte, que cualquier autodefinición de la filosofía estará supeditada a la filosofía del arte” (2004, 78). A esto hay que adicionar que para que la filosofía del arte no se desgaje del arte mismo, el pensador debe sumergirse en sus textos como el artista se sumerge en su obra: como una extensión de sí mismo. La teoría del teórico y la teoría del artista pueden ser incongruentes cuando son escritas desde terrenos experienciales que no congenian entre sí, pero he ahí el reto de una filosofía del arte que parta de la experiencia misma del arte y que se asuma a sí misma como un entrecruzamiento de fronteras, resultado de la postulación teórico-práctica de que esas mismas fronteras son porosas, pese a la distancia de su lenguaje, sus usos y sus fines.

En este sentido, creo que el giro performativo del arte, en el que el arte todo transita hacia el acontecimiento, expandiendo sus soportes hacia lo escénico, exige un giro performativo de la filosofía del arte, desde

el momento en que la efervescencia de la acción, la urgencia de lo real y su entrada en la escena contemporánea como necesidad de regresar a la realidad del cuerpo, han generado otras preguntas, otros diálogos, otras teorías, a partir de la amplia gama de actividades, artistas, estilos, métodos y preocupaciones en que ésta se despliega.

2. Experimentación y giro performativo de la teoría

La amplificación artística del uso posible de la materia en el arte contemporáneo exige la expansión de lo que podemos entender por teoría en el terreno del arte y, más aún, por investigación en el terreno de la filosofía, propiciando la producción de una mirada metonímica que defiende destellos intuitivos y la consecuente desautomatización de formas de ver.² Es innegable que lo que el performance vino a hacer fue colocar al artista mismo en escena, en esa zona destinada a la mirada del otro y a la representación, pese a la difundida defensa de que el performance no es representación; el artista se convierte pues en su propia obra, en su propio personaje conceptual, liberándose de formatos establecidos por los críticos, por el mercado y por la misma institución Arte. Si el arte dio este giro, que Fischer-Lichte llama “performativo”, me parece que una teoría del arte que obedezca al mismo exige colocar al pensador en escena. Así como el performance expande el concepto de arte, de pintura, de poesía, la performatividad del pensamiento filosófico habrá de *deslimitar* la posibilidad de la filosofía misma.

El performance como expansión —y no abolición, como usualmente se sostiene, del objeto artístico— ha sido desde su nacimiento una intensificación de la declaración, a través de actuar lo que se está tratando de decir, estableciendo una comunicación estética con el público en la plenitud de la carne y el hueso. El acontecimiento desvía aquí a la obra de arte de su autorreferencialidad absoluta para conectarla con una *praxis* vital que hace de la galería una cavidad dramática, del proceso la materia del arte, del artista su propia obra, de la obra en proceso un vehículo de ideas, y de la acción una extensión de la escritura. En este orden de ideas y de vivencias

² Extiende brevemente la idea retomando a Peggy Phelan: “Al desplazarse de la gramática de las palabras a la gramática del cuerpo, se opera un desplazamiento del reino de la metáfora al de la metonimia. [...] La metáfora opera para asegurar una jerarquía vertical de valor, y es reproductiva; opera para borrar la disimilitud y negar la diferencia; convierte dos en uno. La metonimia es aditiva y asociativa; opera para asegurar un eje horizontal de contigüidad y desplazamiento” (2011, 103).

de la contemporaneidad, ¿qué impide que la filosofía no busque su propia realización situacionista?

En octubre de 2003, en el xv Coloquio Nacional sobre la Enseñanza de la Filosofía de la UNAM, fui invitada a participar en la mesa redonda “El arte de vivir”, con el ensayo “Nietzsche, Antigüedad y *Amor fati*”. Como nada que leyera podía expresar el objetivo real de mi escritura, me vestí de torera, y con un paso doble de Pérez Prado, “toreé” al público con el texto impreso en gran formato; acto seguido descorché una botella de vino que fui bebiendo poco a poco y finalicé la lectura de las últimas páginas prendiéndoles fuego en una urna funeraria. Una de mis colegas se paró enfurecida de la mesa. Nadie aplaudió esa tarde en el Aula Magna, pero había completado mi objetivo: pensar haciendo, superando la reducción de la filosofía a un discurso proposicional.

Mi postura respecto de la filosofía como una productora de textos teóricos que derivan del ejercicio vital, es resultado de la hibridación entre la academia filosófica y la práctica performancera con grupos experimentales que formaron parte del clima artístico de los años noventa, como fue el grupo SEMEFO. En marzo de 2015, fui invitada por Dulce María de Alvarado a presentar su libro *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000* en el Museo Jumex. Durante la presentación expuse mi postura teórica respecto del performance. Al llegar al epicentro de mi pensamiento —la vinculación del arte con la vida y el *ecce homo* del artista, ese “aquí está el hombre” en carne y hueso, en su presentación biográfica total, inalienables en el arte acción—, un “médico” (la *performer* Katia Tirado) se acercó a la mesa y extrajo sangre de mi brazo derecho mientras continué con mi lectura. Una vez extraída la sangre necesaria, hablé de la filosofía del arte como ejercicio trágico y como exposición de un pensamiento enclavado en la desgarradura existencial, mientras pinté un cuadro con la misma. Entiendo estos ejercicios como una intensificación de aquello que se quiere decir en un hacer. Si, como señala Víctor Turner, “toda expresión performativa está en relación o exprime una experiencia” (Turner, en Diéguez 2007, 49), en la performatividad de la filosofía se gesta una experiencia que, en la intimidad de la autonarración que supone la acción, conduce al pensador artista hacia su propia existencia, produciendo una escritura singular que excede al texto y donde la teorización responde a la necesidad de expresión de la autobiografía.

He llamado antes “hecho escénico” al arte acción, y esto resulta filosóficamente problemático, al menos en tres sentidos: por un lado, cuando

hablamos del hecho escénico como acontecer vital, productor de entes *poiéticos*, el problema es ontológico; por el otro, cuando queremos definirlo como efecto de un hombre activo que abre las fronteras de su existencia, el problema es prioritariamente ético, filosóficamente antropológico. Por otra parte, si asentamos la idea de que el arte acción, como productor de acontecimientos, es una experiencia viviente y, por lo mismo, está sujeto a las leyes de la vida, hay ya otro problema a profundizar: la cercanía del arte con la vida, la cual es una cuestión nada transparente.

Por lo pronto, la cercanía del performance con la vida se establece en tanto producción de acontecimientos y entes, y como desbordamiento de los límites del esquema comprensivo que trata de aferrarlo, de especificarlo. Su aparición obedece a una fuerza que lo produce y de la cual es síntoma; es la emergencia de una protuberancia, la introducción de una diferencia en la que lo trascendental es el cuerpo. Si retomamos a Gilles Deleuze, aquí “El lugar de la génesis del sentido y de la producción de los acontecimientos no se halla en las profundidades ni en las alturas sino en la superficie, en las membranas, en los accidentes geográficos” (Deleuze, en Ordoñez 2011, 135). Decir que el arte es una extensión de la vida es dotarlo de características como constante actividad, movimiento revolvente que se quiere a sí mismo, luz-oscuridad, femenino-masculino, cielo-tierra. El arte es cercano a la vida en términos de poder circular: fuerza primigenia de construcción y destrucción, cerrada en sí misma, inmanencia que difumina todo platonismo moralizante que quiera desvalorizar el flujo de las cosas. No dudo ni un momento que una pieza de Otho Muehl o Günter Brus —representantes del movimiento que se suele englobar como “accionismo vienés”, una tendencia del arte acción lo suficientemente pagana e irreverente como para causar en la Viena de los sesenta un verdadero escándalo— apunte hacia este flujo absurdo y que sus acciones tengan una carga ética innegable: el adiestramiento del individuo en la vida como devenir, como espontaneidad, ilogicidad, imprevisibilidad, elementos todos ellos fundamentales de la vida. Hay toda una filosofía encarnada en la pieza *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, del artista alemán Joseph Beuys (1965), acontecimiento en el que la definición de “la obra de arte” estalla en pedazos mientras el accionista, bañado en miel y hoja de oro, explica los cuadros de una galería a una liebre muerta, manteniendo un diálogo con el cadáver durante horas.

He aquí la metarreflexión que hace arte como experiencia filosofante, la postura intelectual hecha cuerpo, pese a lo que pueda decir la crítica

mexicana Avelina Lésper, quien ha colocado burlescamente al arte acción dentro de la categoría VIP (video-instalación-performance) para referirse a un arte que considera excluyente y que se hace arte a partir de validaciones perezosas. La crítica de Lésper se puede considerar polémica sólo si olvidamos que el arte carece de definiciones absolutas —razón por la cual ha sido positivamente el rompedero de cabeza de la filosofía— y que decir qué es arte y qué no es arte no es ya sólo anacrónico, sino francamente dogmático. Lésper ha señalado al performance —todo performance, sin selección ni discernimiento de por medio— como un *show time*, como “descanso en la complacencia y la ignorancia”, como “el gran refugio de los que no quieren vivir la disciplina del arte” (Lésper 2008), proclamando de manera fundamentalista que los que corren el riesgo y el rigor del “verdadero arte” son las disciplinas de la pintura y la escultura.

Lésper posee una comprensión superficial de la historia del arte cuando hace afirmaciones como “el dadá es una mina agotada” (2008), porque la ideología del progreso atañe a la tecnología y no al discurso artístico, cuya contemporaneidad radica en su capacidad para interpretar su propia época, y no exclusivamente en su ubicación en una línea del tiempo trazada por los historiadores. Hay que distinguir entre contemporaneidad como estrategia, y contemporáneo como categoría histórica. Las obras del pasado nos siguen hablando precisamente por su contemporaneidad, no por su rigor ni su riesgo de “arte verdadero”. Para llegar a esa distinción y a un pensamiento sobre el arte que rebase lo histórico, hay que ir más allá del recuento y sumergirse en las profundidades de la filosofía del arte: la historia del mismo no es suficiente para ser un crítico, del cual, en todo su sentido, uno esperaría perspectivas creativas y no juicios sumarios. Cuando Lésper afirma con toda la fuerza del sermón que el performance es un arte conformista —habría que saber qué es lo que ha visto, qué ha leído y cuáles han sido sus parámetros de discernimiento, si es que los hay—, pierde de vista que el fantasma del conformismo artístico asedia no sólo al performance sino a todo artista que no mantenga una vigilancia sobre sí mismo, que no lance preguntas, que se entregue a los programas institucionales y al explotador mercado del arte. Asimismo, este conformismo asedia con igual rigor a todo crítico de arte que no pueda hablar más que desde una ofensiva teórica, sensacionalista, carente del contacto con la praxis, teatralizada en su peor sentido.

Retomo lo anterior para decir que, más allá de la crítica devastadora, la filosofía del performance tiene la tarea de inventar aquellos conceptos

que nos ayuden a pensarlo en todas las ramificaciones eventuales e intelectuales a las que da lugar, en tanto que terreno de emergencia: como “reflejo de las subjetividades contemporáneas” y “teatro del proceso”, dirá Alan Badiou;³ como disposición material de una idea, como grado cero del guión, como deslocalización nómada del teatro y no como efecto residual del mismo; como ejercicio escénico de una tendencia vitalista; como acontecimiento de barricada; como “práctica artística contemporánea”. Las problemáticas son muchas. Creo necesario, entonces, rebasar la descripción e ir hacia la savia filosófica de su *irrepetibilidad* en la que tanto la acción como el pensamiento nacen y mueren como un ser vivo, y para eso, me parece, es de vital importancia involucrarse físicamente con la teoría y hacer laboratorio desde la curiosidad inclasificable del artista investigador y del investigador artista, en un cruce de fronteras donde la teoría puede ser más que la búsqueda de una verdad gregaria.

3. La filosofía performativa como estética de la existencia

Más que como teoría, la performatividad de la filosofía se traduce como evento, como fenómeno *kairológico* en el que la irremediable finitud del presente cobra sentido y las referencias históricas tienen la función de un *atrezzo* para su actualidad, no en términos de vanguardia o moda, sino de presencia. El objetivo es también situar la filosofía más allá de su carácter académico y elevado, en el pensamiento de todos los días, en las experiencias prácticas, en las escenas sociales que nos permiten pensar a través de experiencias colectivas.

Llamo a mi aproximación filosófica al performance una estética de la existencia que piensa al arte acción como una reflexión *in situ* sobre el devenir, una filosofía de la pérdida cuyo laboratorio de experimentación y epicentro es el cuerpo del ejecutante o *performer*. He hablado antes del arte como manifiesto intelectual, y postulo al artista como animal filósofo; desde este punto de vista, el accionista es la práctica viviente de una postura intelectual que hace una revisión genealógica del cuerpo como constructo social. Si bien los desenvolvimientos de la contemporaneidad en el arte son muy diversos, el cuerpo —en su efectividad, como presencia transgresora y transgredida— es un elemento enfáticamente presente que cuestiona en su ejercicio artístico los conceptos sobre los que está social,

³ Alan Badiou (1905-1996): Filósofo, dramaturgo y novelista francés, autor, entre otras obras importantes en torno al concepto de “acontecimiento”, de un libro fundamental para el investigador escénico: *Rapsodia por el teatro* (Málaga: Ágora, 1994)

religiosa y políticamente montado. En este terreno, el arte acción es clave para hablar de las condiciones del arte contemporáneo, mismo que en el fondo es una crítica artística del arte: el fenómeno escénico en el que el dúo cuerpo-acción cuestiona la función de las categorías estéticas y morales impuestas a las obras y la contemporaneidad como metarreflexión del arte sobre el arte. Su carácter orgánico, la materialidad del acontecimiento, donde producción y recepción tienen lugar al mismo tiempo, disolviendo con ello la idea de obra, es una buena plataforma para plantear la problemática de lo que pueda concebirse como esencia, como identidad.

La renuncia a la permanencia de la obra, la defensa de su fragilidad para entregarla luego a la desaparición, forma parte de la crítica que la contemporaneidad artística hace al arte moderno en al menos estas dos expresiones: la instalación y el performance, ambas manifestaciones de un arte satisfecho con su propia desaparición, de una postura intelectual que se gesta desde una filosofía de la pérdida, de la finitud, del tránsito. El arte viviente hace una crítica del deseo de eternidad que caracteriza a las ideologías totalitarias y, al afirmar el devenir, la fuerza anónima —dado que el autor y el artista desaparecen como individuos, reforzando la vivencia de la fragilidad— es un arte trágico porque señala a la muerte, a la disolución de lo que parece estable; porque escenifica, y de ahí su teatralidad, el inapelable naufragio de las construcciones del hombre, sometidas a la fortuna, a los giros del destino, a la profundidad incognoscible.

Es en el giro performativo que el arte contemporáneo va a asistir al fin de los paradigmas. En ese mismo sentido, la *poiesis* vital que acontece en las artes de la desaparición da mucho que pensar como un catálogo de prácticas que pone en vilo los conceptos de identidad, verdad, yo, sujeto, e incluso de cuerpo. Esta problematización *in situ* hace del performance no sólo un tema para la historia o la filosofía del arte: también es un problema que, desde mi particular punto de vista, cuestiona a la filosofía misma como pensamiento de academia desde el uso del cuerpo-carne como dinamita de valores gregarios, tanto estéticos como morales. De lo que se trata es de hacer filosofía pensando la teatralidad *poiética* como *praxis* crítica del dualismo que fundamenta la desvalorización del cuerpo, materia insustituible de la vida y de la *poiesis* sobre la que se sostienen tanto el teatro como el performance, formas de teatralidad y disciplinas cuya distancia entre una y otra no me resulta un problema fundamental, porque en su acontecer actual insistir en las diferencias y no en las cercanías

y contaminaciones es una tarea ahistórica que debería ya hundirse en el polvo de los archivos.

El arte que se sostiene en el cuerpo del artista, en sus diferentes niveles y manifestaciones (porque nunca es una entidad estable) es no sólo un acontecimiento ontológico, que marca un *cronotopo* donde aparecen nuevos entes, como señala Dubatti, sino también ético en un sentido radical: como terreno de transvaloración, esto es, como zona de experiencia y subjetividad donde normas, reglas y convicciones, o pierden su validez o se reconfiguran. El recorte ontológico que el acontecimiento trae consigo, la teatralidad poética en su carácter metafórico y oximorónico, pone en escena lo que a mí me parece una postura filosófica para la cual, como Nietzsche expresó, los conceptos son “el humo de una realidad que se evapora” (Nietzsche 2004, 56) y construye una zona de experiencia singular que favorece la construcción de espacios de subjetividad alternativa a través del cuerpo ejercitado en otros registros, específicamente como ente *poiético* efímero. La inevitabilidad de la presencia del cuerpo en la experiencia del hecho escénico como acontecimiento viviente, es una toma de postura: no importa cuánto nos esforcemos en borrar la carne, cuánto necesitemos creer que los sentidos nos engañan, que el corazón miente, el cuerpo siempre nos arrojará a la dimensión radical del dolor y el placer, de la abyección, de lo imperfecto. Por lo mismo, si la producción artística en tanto que acontecimiento es muy cercana al acontecimiento de la vida, la identificación ideológica del arte con lo bello es problemática. Y va lo mismo para la filosofía: dado que somos armazones potenciales de carne, la razón no puede ser disociada del incendio permanente del cuerpo que piensa.

Creo que la tarea contemporánea del arte (si es que debe tener una tarea) es un intento de redefinición no sólo de las distintas manifestaciones artísticas, sino de la misma concepción de lo que es el arte. Prefiero pensar en la marea de los conceptos múltiples, de las perspectivas para construir una filosofía del performance alimentada por la práctica del mismo como un acontecimiento que, desde mi experiencia, aterriza en el terreno de “lo filosofante”. La potencialización mutua de aquellos aspectos que parecerían oponerse, es lo que yo entiendo por teoría expandida, una forma de teorizar que proyecta la escritura en una escenificación de las ideas, dado que me parece que el pensamiento, en los términos que he venido señalando, no puede desvincularse de un desasosiego somático, de un movimiento adherido al cuerpo.

La porosidad de las fronteras artísticas y la desterritorialización del teatro (que nos permite hablar del performance como hecho escénico) tienen, desde mi punto de vista, una clara conexión con el eclipse de las certezas de Occidente, el cual produce modelos ontoestéticos que recuperan para el cuerpo su densidad ontológica. En este terreno, el performance es clave para hablar de las diversas dimensiones que ocupa el fenómeno escénico en el que el cuerpo lleva a cabo una tarea crítica: el cuestionamiento de las categorías estéticas y morales impuestas a las obras. Se trata también de diluir las fronteras entre arte y pensamiento, de ahí que defienda la práctica escénica del performance como un acontecimiento filosófico que abre líneas de reflexión para la actividad escénica, pero también para la filosofía, no sólo como discurso teórico, sino como práctica.

En términos filosóficos, seguramente utópicos e idealizantes, me refiero al arte acción como una manera de pensar y vivir a martillazos para subvertir el régimen judeocristiano y la ideología totalitaria y capitalista del progreso que nos han llevado a perder la brújula ética y humanista, lanzándonos a una cultura y una sociedad que se muestran desahuciadas; no es exagerado decir que, en este sentido, hacer del cuerpo el centro de gravedad del individuo es siempre un acto político, un activismo anarquista. El performance es el lugar que Artaud soñó para el teatro como laboratorio de la consciencia. El teatro de la crueldad, una práctica inalcanzable de teatro puro, sin representación, es una preocupación filosófica y una actitud profunda del espíritu a las que todo artista debería atender. Confieso que tanto Nietzsche como Artaud impactan con gran fuerza en las artes vivas para establecer una crítica de las ideologías que instrumentalizan el cuerpo, poniendo en escena lo que Nietzsche soñó para el pensamiento: un pensamiento nuevamente trágico, que se sabe efímero, que no puede ser conservado como zona de experiencia, en el que (retomo palabras del pensador francés contemporáneo Gilles Deleuze) “Es preciso el esfuerzo del pluralismo, el poder de la metamorfosis, la laceración dionisiaca” (Deleuze 1994, 28-29). Es en este sentido en el que podemos hablar de que toda filosofía del hecho escénico que tome en serio lo efímero del acontecimiento, es una filosofía vitalista, trágica, existencialista. Me parece fundamental para una filosofía del arte insistir en ello con más profundidad si queremos desarrollar la idea del hecho escénico como acontecimiento perdido. Para ello, quizás nos sirvan más las metáforas filosóficas que los conceptos cerrados para hablar de un acontecimiento que sólo deja huellas y no soportes *in vitro*.

Hacer filosofía a partir del performance como hecho escénico es un ejercicio trágico porque como pensamiento está condenado a estar desgarrado existencialmente, dado que el pensador se pone a sí mismo como aquel que rastrea y sólo encuentra huellas, restos. Lo trágico de pensar el hecho escénico es más radical cuando hablamos del accionista, quien como figura filosofante renuncia a su propia obra en el momento en que se entrega a sí mismo a la finitud como acontecimiento artístico: el performer no construye ningún artefacto, no crea ninguna obra independiente de sí mismo: él mismo se convierte en huella de aquello que ha acontecido, en laboratorio corporal de una pérdida. Creo que es desde aquí desde donde hay que superar la diferencia entre actor y *performer*. La teatralidad del performance y la performatividad del teatro actual nos permiten hablar de hombres y mujeres que se escenifican a sí mismos como cuerpos vivos e historizados en devenir. No hay teatro ni performance sin la presencia aurática —poiética— de un cuerpo humano vivo en escena; no hay ni uno ni otro sin aquello que el cuerpo revela como encrucijada de fuerzas, energías y vectores, como sistema simbólico, receptáculo de códigos, y también como carne. Su teatralidad es algo que pasa gracias a los cuerpos en estado de acontecimiento, es decir, cuando el cuerpo supera, aunque comprendiéndolo, el cuerpo social, el de las lógicas de la mercancía que administran y reproducen las formas de dominación. En este estado, el cuerpo detona otras potencias, abre espacios de irrupción de fuerzas que fracturan la aparente unidad del régimen de organización de los cuerpos, reconstruyéndose a sí mismo en un acto olímpico de resistencia.

Pensar al hecho escénico desde una filosofía del cuerpo nos coloca en franca oposición al despliegue metahistórico de las significaciones ideales para percatarnos, como señala Foucault (1998), de que el comienzo de las cosas no es la identidad sino el disparate, y que la condena moral del cuerpo —como caída, como cárcel, como lugar del pecado, y también como objeto del poder— es una invención entre muchas y, por tanto, dispensable.

La filosofía del performance como filosofía performativa es una batalla contra las huestes de filósofos académicos y teóricos del arte que se preguntan por el arte pero nunca por aquello que ocurre en el artista. Es probable que haya que producir los acontecimientos para entender al arte acción desde las distintas y posibles perspectivas teóricas: producir el pensamiento desde la *praxis* como experiencia viviente que se padece y

que afecta. La filosofía performativa como vía para pensar el performance está aún en gestación y, antes que a definiciones, nos lleva a preguntas urgentes sobre qué hay en ella que no hay en la filosofía discursiva. La performatividad de la filosofía del performance nos acerca a la propuesta nietzscheana de unir arte, ciencia y vida en un ejercicio práctico de las ideas, permitiéndonos abrir el rango de interpretaciones posibles más allá de la sobriedad positivista, colocando un signo de interrogación al discurso descriptivo que aplica el sueño de la objetividad a un acontecimiento que fluye y desaparece. Si el arte acción es una expresión en la que se funden sujeto y objeto, si en él el arte y el artista son uno y el mismo, bien vale la pena, en un ejercicio al que he llamado teoría expandida, acercarnos al acontecimiento desde un vitalismo filosófico que requiere de fuerzas artísticas para comprometerse con el problema de la existencia que el propio performance pone en escena, sin que eso signifique anular la ciencia, y se trate más bien de dominarla y dirigirla hacia el valor estético de dicho filosofar.

Bibliografía

- De Alvarado, Dulce. 2015. *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000*. México: Colección17.
- Austin, John Langshaw. 1955. *Cómo hacer cosas con palabras* [en línea]. Página consultada el 23 de enero de 2016. http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf.
- Badiou, Alan “Un teatro de la operación”. Entrevista de Elie During [en línea]. Página consultada el 3 de marzo de 2015. <http://reflexiones-marginales.com/3.0/19-un-teatro-de-la-operacion/>.
- Danto, Arthur. 2004. “Arte y perturbación” en *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, ed. Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Á. Hernández-Navarro. Murcia: Cendeac, pp. 77-98.
- Deleuze, Gilles. 1994. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Diéguez Caballero, Ileana. 2007 *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge. 2014. *El teatro de los muertos*. México: Libros de Godot
- _____. 2011. *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Foucault, Michel. 1998. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pretextos.

- Gracias Traber Mariana y Martín López Brie. 2013. “Territorios teatrales en expansión”, en *Terra ignota. Conversaciones sobre la escena expandida.*, ed. Rubén Ortiz. México: Anónimo Drama-Carretera 45-Luciérnaga azul.
- Lésper, Avelina. 2015. “El cinismo de la crueldad: Hermann Nitsch” [en línea.] Página consultada el 5 de marzo de 2015. <http://www.avelinalesper.com/2015/03/el-cinismo-de-la-crueldad-hermann-nitsch.html>.
- . 2008. “Asesinar al *performance*” [en línea]. Página consultada el 9 de octubre de 2015. <http://www.avelinalesper.com/2008/12/asesinar-al-performance.html>.
- Nietzsche, Friedrich. 2004. *Crepúsculo de los ídolos*. México: Alianza Editorial.
- Ordoñez Díaz, Leonardo. 2011. “Arte y acontecimiento. Una aproximación a la estética deleuziana”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, XXXVIII.1: 127-152.
- Obregón Rodolfo. 2013. “Introducción”, en *Terra Ignota. Conversaciones sobre la escena expandida*, ed. Rubén Ortiz. México: Anónimo Drama-Carretera 45-Luciérnaga azul.
- Phelan, Peggy. 2011. “Ontología del *performance*: representación sin producción”, en *Estudios avanzados de performance*, ed. Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: FCE, pp. 91-121.
- Salabert, Pere. 2013. *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal.

Fecha de recepción del artículo: 29 de octubre de 2015.

Fecha de entrega de versión revisada: 9 de septiembre de 2016.