

Entre la protesta y la 'performance'.

Por: Marcela A. Fuentes. 23/02/2021

Una mujer levanta una pancarta donde se lee «Ni una menos» durante una marcha convocada hoy, con motivo del Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, en las calles de Bogotá (Colombia). BOGOTÁ 25/11/2020 EFE/
Mauricio Dueñas Castañeda

Invitamos a pensar y reflexionar sobre como los pañuelazos, los 'flash mobs', las sentadas virtuales, las campañas de 'hashtags' y las manifestaciones que ocupan las calles de diferentes ciudades beben de los códigos del arte en vivo

Performance es un concepto expansivo. En el campo de los estudios de *performance* nos aproximamos a ella como un objeto de estudio, una lente analítica y un método de indagación e intervención. En cuanto objeto de estudio, es un término que refiere a acontecimientos artísticos, culturales o políticos, como una obra de teatro, un concierto o una protesta, o sea, acontecimientos que se diferencian de la vida diaria porque están enmarcados en tiempo y espacio: vamos a un teatro, a determinada hora, y nos conducimos de acuerdo con los protocolos establecidos para tal fin. Usada como lente analítica, *performance* sirve para ver el comportamiento social como una suerte de “teatro de la vida” en el que los actores sociales interactúan con una audiencia explícita o implícita, acatando o subvirtiendo construcciones sociales como la identidad de género, la lealtad a la patria, los roles familiares y la raza. Como método de indagación e intervención, la *performance* produce y comunica un conocimiento corporizado y situado sobre el mundo. Y también *hace* mundos, transformando relaciones sociales, actitudes, valores y modos de autocomprensión. En este sentido, la *performance* no solo reproduce lo que existe, sino que al desnaturalizar la construcción social pone en marcha las posibilidades para la transformación del mundo, es decir, actualiza lo latente.

Por ejemplo, los movimientos feministas como Ni Una Menos (NUM) hacen uso de la *performance on/offline* para desligar los roles sociales de los cuerpos dentro del orden sexo-genérico patriarcal y para construir relaciones sociales emancipatorias. En su campaña de 2016 —“Con amor o sin amor, las tareas domésticas son trabajo”—, NUM redefinió el cuidado maternal como un trabajo no remunerado. Al

abordar las tareas de las mujeres como *performances* de explotación normalizadas en lugar de verlas como cuidado maternal instintivo, NUM separó el trabajo de las mujeres de su usual asociación con el amor. Una vez que la *performance* es usada como herramienta analítica para desligar las identidades socialmente construidas de los cuerpos feminizados, otras *performances* se vuelven posibles para transformar los sistemas opresivos. En su campaña para la época de las fiestas —#EstamosParaNosotras—, NUM propuso redefinir el cuidado feminizado como trabajo comunitario, pidiéndoles a las mujeres que pongan un moño negro en su puerta o en su cuerpo para identificarse como potenciales aliadas de quienes sufran casos de violencia doméstica. Las participantes luego compartieron selfies y otras imágenes para poblar la página de Facebook de NUM. Esta campaña, lanzada durante la época navideña y justo antes del comienzo de las vacaciones (temporada alta del incansable trabajo femenino), representó una crítica al orden social que crea un falso nexo natural entre cuerpos, género y roles sociales. También puso en acción un mundo de apoyo y protección mutua que rompe el confinamiento en la esfera doméstica, la cual en muchos casos resulta ser letal, algo demostrado por la actual escalada de violencia de género que dio origen a num. Como muestra #EstamosParaNosotras, la *performance* como comportamiento estructurado no solo mantiene los órdenes sociales; también crea condiciones para el cambio, haciendo posible que quienes entran en contacto con ella perciban lo construido, contingente e inestable de los significados y jerarquías corporizadas.

Más allá de los abordajes teóricos y metodológicos que proponen los estudios de *performance*, lxs teóricxs de las artes visuales la definen como una práctica artística efímera. Esta práctica interdisciplinaria emerge a principios del siglo xx dentro de los movimientos europeos de vanguardia como el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, y es revisada en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial por colectivos como el grupo Gutai y lxs accionistas vienesxs. En cuanto práctica artística “hecha de acciones”, la *performance* se basa en un foco existencial sobre el “acto” en respuesta a acontecimientos históricos como el Holocausto y la bomba atómica, que ponen de manifiesto el alcance de la capacidad humana para destruir. Así enmarcada, la *performance* o *arte en vivo* dramatiza una dialéctica entre actos creativos y destructivos que, como sostiene el crítico Paul Schimmel, se basa en una inquietud por los comienzos y los finales. Como género artístico, la *performance* se concentra en el proceso más que en el producto, y en la resistencia y en la duración más que en la materialidad y la objetualidad estáticas.



Marina Abramovic, a la derecha, en la muestra 'The Artist is Present' en el MoMA de Nueva York, en 2010.

Pensemos en la icónica *performance* duracional de Marina Abramovic? que formó parte de su retrospectiva del año 2010 en el MoMA, [The Artist is Present](#). En internet las fotos muestran a la artista sentada a la mesa con cada unx de lxs espectadorxs que hicieron cola para tal fin. En total, la *performance* duró setecientas horas. Abramovic permaneció sentada durante siete horas, seis días a la semana, del 14 de marzo al 31 de mayo. Quienes estuvieron allí experimentaron la *performance*; tuvieron una parte activa en su desarrollo. Aquellxs que vieron fotos o videos en internet accedieron a la *documentación* de la *performance*. Su mirada y su presencia mediada no podían alterar el acontecimiento. La división categórica entre la *performance* (como un acto en vivo) y la “vieja” tecnología de medios de

comunicación (caracterizada como documento complementario) impidió el abordaje teórico de los aspectos *generativos* de la mediación tecnológica. Aun cuando algunas *performances* conocidas, como la serie *Silueta* de Ana Mendieta o *Shoot* de Chris Burden, fueron concebidas *para* la cámara, el “en vivo” (entendido como *presencia no mediada*) fue y sigue siendo uno de los atributos que caracterizan a la *performance*.

En diálogo con los estudios de los nuevos medios, lxs teóricxs del teatro y la *performance* están cambiando la forma de conceptualizar la relación entre la *performance* y las nuevas tecnologías de comunicación. El principal desplazamiento implica transformar la *diferenciación categórica* entre el acto en vivo y su mediación en una *imbricación fenomenológica*, entendiendo lo “en vivo” como un *efecto* de los procesos de mediación y no como un *a priori*, ligado a una forma relacional específica. Steve Dixon y Philip Auslander sostienen que en la cultura digital lo “en vivo” y la presencia son el resultado de *demandas* hechas por las interfaces (pensemos en la página de inicio de Facebook) sobre lxs participantes, demandas que fuerzan al público a considerarlas como formas del “ahora”. Como modo de relación intensificada, la presencia no tiene que ver con lo visceral de un cuerpo actuando delante de un público en vivo, sino más bien con el marco simbólico dentro del cual se invita a percibir una experiencia colectiva como un acontecimiento en tiempo real.

Como saben quienes hayan participado recientemente en un *flash mob*, una protesta callejera o una campaña de Twitter, en lo que danah boyd llama el “estilo de vida siempre conectado” de la comunicación inalámbrica, el “en vivo” y la corporización son redefinidos como el efecto de nuestras interacciones en y fuera de las redes interconectadas. Quienes hicieron fila para ser parte de la *performance* inmersiva de Abramovi? durante la primera Bienal de *Performance* en Buenos Aires en 2015 postearon montones de fotos en Facebook antes de que el staff les quitara sus teléfonos para que se concentraran en las actividades indicadas por la artista. En la misma bienal, lxs participantes de la *performance* *Eva: volveré y seré performers* de Martín Sastre, en la que podían acceder al famoso balcón donde Evita le habló al pueblo argentino, disfrutaron la experiencia sacándose *selfies* y compartiendo la *performance* en internet. En lugar de conectarse con las masas imaginarias que vieron a Evita desde la Plaza de Mayo, algunxs participantes les dieron preferencia a las redes sociales como el verdadero escenario desde el cual dirigirse a *sus* audiencias. La experiencia mediada se impuso por sobre el encuentro “no mediado” (no obstante imaginario). Las redes sociales, en cuanto plataformas de

narración por excelencia, absorbieron la energía aurática de la relación directa con un espacio histórico ofrecida por Sastre. “Vivir para contar” se impuso por sobre “encarnar para sentir”.

*Marcela A. Fuentes es profesora de estudios de la *performance* en la Northwestern University (Illinois)

Fuente: [EL PAÍS](#) Este texto pertenece a su libro [Activismos tecnopolíticos: Constelaciones de performance](#) (Eterna Cadencia), publicado este mes en España.

[LEER EL ARTICULO ORIGINAL PULSANDO AQUÍ](#)

Fotografía: Mundo performance

Fecha de creación

2021/02/23