

EL FIN DE LAS RETÓRICAS DEL PERFORMANCE

Doctorando:
MIGUEL ÁNGEL
MELGARES CALZADO

Director:
ALFONSO
MASÓ GUERRI

Departamento de Escultura
Programa de Doctorado en
Historia y Artes

TERRITORIOS
HÍBRIDOS
ENTRE LAS
ARTES
VISUALES Y
ESCÉNICAS

IT ISN'T
PARADISE”



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Miguel Ángel Melgares Calzado
ISBN: 978-84-1306-401-7
URI: <http://hdl.handle.net/10481/58571>

Agradecimientos.

Han sido muchas las fases, los proyectos, las residencias, ensayos, países y estrenos, y especialmente los equipos técnicos y artísticos que han formado parte de este proceso de investigación, componiendo un caleidoscopio humano que ha nutrido y moldeado el desarrollo de esta tesis doctoral. Por ello, el primero de mis agradecimientos va dirigido a todas las personas que han apoyado y colaborado en las diferentes fases del desarrollo de los proyectos que se recogen en este trabajo, y especialmente a mis cómplices Julian Hetzel, Tzeni Argyriou, Ash Bulayev, Nancy Stamatopoulou y Sonja Jokiniemi, por depositar en mí su confianza y hacerme formar parte del universo creativo que sostiene esta investigación.

Agradecer la infatigable labor y contagiosa ilusión con la que mi director de tesis Alfonso Masó Guerri me ha guiado a lo largo de este trabajo. Su compromiso artístico y académico con el pensamiento crítico contemporáneo siempre han sido un referente en mi formación, y ha sido un auténtico privilegio poder contar con su apoyo en este proceso.

En un plano institucional, mi más sincero agradecimiento a Das Graduate School del Amsterdam University of the Arts, y al Duncan Dance Research Center de Atenas por acogerme en sendas residencias de investigación. Especialmente, me gustaría agradecer a la profesora Marijke Hoogenboom, no solo por su apoyo incondicional, sino por su capacidad para transmitir la emergencia del arte.

Al Centro José Guerrero y al equipo de Sobre-LAB por apoyar los encuentros de *BastardScene*, *Seminario sobre performance expandido, edición y lenguaje*, desde donde hemos afianzado estrategias creativas, explorado enfoques metodológicos y analizado elementos discursivos que han contribuido al desarrollo de esta investigación.

A mis compañeros del alma Rosario Velasco, Antonio Collados y Domingo Campillo por animarme, apoyarme y guiarme todos estos años desde las tierras del sur.

Y a Hans, por estar siempre a mi lado.



SELF
HUMAN SOAP







ÍNDICE

19	0. PREÁMBULO.
27	1. INTRODUCCIÓN.
31	1.1. Motivación de la investigación.
33	1.2. Acotación del campo de investigación.
38	1.3. Apuntes terminológicos en torno al uso del concepto «performance».
42	1.4. Marco histórico-temporal de la investigación.
46	1.5. Hipótesis de la investigación.
48	1.6. Objetivos de la investigación.
50	1.7. Metodología de la investigación.
53	1.7.1. Método desde el estudio del campo.
56	1.7.2. Métodos desde el trabajo de campo.
57	1.7.3. Métodos desde el estudio de casos.
60	1.7.4. Método colaborativo desde la dramaturgia.
64	1.7.5. Herramientas metodológicas desde la dramaturgia.
67	1.8. Temporización de la investigación.
68	1.8.1. Cronograma de actividades.
75	1.9. Estructura de la tesis.
83	2. CONTRA-GENEALOGÍAS DEL PERFORMANCE.
87	2.0. Introducción. <i>18 Happenings in 6 Parts</i> , 1959.
90	2.1. Una aproximación al concepto de performance.
101	2.2. En búsqueda de lo performativo.
110	2.3. El triunfo del proceso sobre la forma. El evento como catalizador del giro performativo.
125	2.4. Consideraciones alrededor de la ontología del performance.
139	2.5. Prejuicio anti-teatral y modernidad.
150	2.6. La expansión de los campos.
165	3. EL FIN DE LAS RETÓRICAS DEL PERFORMANCE.
169	3.0. Introducción. <i>18 Happenings in 6 Parts</i> , 2006.
172	3.1. Dos modelos de producción para un segundo giro performativo.
174	3.1.1. Producción de co-presencia.
182	3.1.2. Producción de intersubjetividad.
192	3.2. La performance delegada.
202	3.3. Coreografiando el museo.
221	3.4. «Deber-hacer-algo» y otras dramaturgias del espectador.

231

235
239
251
253
254
262
271
281
283
291
296
322
327
336
352
355
360
366
396
398
410

4. TERRITORIOS HÍBRIDOS POSDISCIPLINARIOS.

- 4.0. Introducción. «Teatro normal» y «teatro raro».
- 4.1. Territorios híbridos: de lo posdramático a lo performático.
- 4.2. Aspectos del performance.
 - 4.2.1. Texto.
 - Forced Entertainment. *Real Magic*.
 - Mette Edvardsen. *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*.
 - Sonja Jokiniemi. *Hmm*.
 - 4.2.2. Espacio.
 - Dries Verhoeven. *Phobiorama*.
 - Theatre NO99. *NO75 Unified Estonia Assembly*.
 - Julian Hetzel. *The Automated Sniper*.
 - 4.2.3. Tiempo.
 - Kate McIntosh. *Worktable*.
 - Julian Hetzel. Still. *The Economy of Waiting*.
 - 4.2.4. Cuerpo.
 - Roger Bernat. *Numax-Fagor-Plus*.
 - Ivo Dimchev. *P-Project*.
 - Julian Hetzel. *Schuldfabrik*.
 - 4.2.5. Media.
 - Argyriou, Bulayev, Stamatopoulou, Melgares. *Pleas[e]nter*.
 - Tzeni Argyriou. *ANΩNYMO*.

421

5. CONCLUSIONES.

439

6. BIBLIOGRAFÍA.

467

- 6.1. Listado de ilustraciones.

471

7. CONTRIBUCIONES CIENTÍFICAS DEL DOCTORANDO.

475

8. ANEXOS.

479
487
505
509
515
517
523

- 8.1. Anexo I. Original Script *Hmm*.
- 8.2. Anexo II. Original Script *The Automated Sniper*.
- 8.3. Anexo III. Original Script *Schuldfabrik. Dr. Larsen*.
- 8.4. Anexo IV. Original Script *Schuldfabrik. Legal Advise*.
- 8.5. Anexo V. Original Script *Schuldfabrik. Kunst Vet*.
- 8.6. Anexo VI. Original Script *Schuldfabrik. CEO Mr. White*.
- 8.7. Anexo VII. Original Script *Pleas[e]nter*.

543

547
551
551
553
555
561
568

9. TRANSLATIONS.

9.0. Preamble.
9.1. Introduction.
 9.1.5. Research hypothesis.
 9.1.6. Research goals.
 9.1.7. Research methodology.
 9.1.9. Thesis structure.
9.5. Conclusions.

0

PREÁMBULO

0. PREÁMBULO

El 14 de noviembre de 2008 mi compañero de estudios Petter Alexander Goldstein me propuso ir a ver un performance que según él podría interesarme. El proyecto se titulaba *Call Cutta in a Box*.¹ Aunque en ese momento para mí eran unos completos desconocidos, se suponía que el proyecto pertenecía a una de las compañías de teatro contemporáneo más punteras de la escena Europea: el colectivo Rimini Protokoll. Francamente hablando, en ese momento la idea que tenía de lo que significaba «teatro contemporáneo», «escena Europea» o «performance» distan mucho de la que tengo en la actualidad. La cuestión es que Petter pensó que me podía interesar y yo acepté la invitación. Le pregunté si comprábamos las entradas juntos, y para mi sorpresa me dijo que no, que él ya tenía la suya, y que la entrada estaba asociada a una hora específica, por lo que probablemente no podríamos ir juntos. Al hacer mi reserva me dieron cita a las 15.30. El lugar de encuentro no era uno de los teatros de la ciudad, sino que me citan en la cuarta planta del Hotel Lloyd, a diez minutos en bicicleta del centro de Ámsterdam. Me presento a la hora indicada en el lugar indicado. Una muchacha detrás de un pequeño escritorio comprueba mi ticket, me pide mis datos personales, invitándome a sentarme en el hall mientras preparan mi habitación. Compruebo cómo el hotel mantiene su flujo de huéspedes recorriendo con sus maletas los pasillos del majestuoso edificio de principios del siglo XX en busca de sus habitaciones. Espero unos minutos y finalmente me pasan a la habitación número 406. Entro en una habitación estándar de hotel, con su cama, su mesita, su teléfono, etc.; me siento en el filo de la cama y trato de pensar en qué consiste este performance. Me imagino que en cualquier momento va a entrar *alguien* y empezará la *función*, por lo que no logro relajarme. A continuación empiezo a pensar que quizás sea una propuesta de tipo conceptual,

1. Heiner Goebbels desarrolla un completo análisis de una versión previa de este proyecto en su ensayo *What we don't see is what attracts us*, recogido dentro de la publicación desarrollada por Miriam Dreysse y Florian Malzacher (eds.) *Expert of the everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*. Berlín: Alexander Verlag, 2008. pp. 118-127.

y el planteamiento sea manifestar la idea de privacidad temporal, por lo que trato de pensar en todas las implicaciones políticas que conlleva estar en una habitación de hotel durante 50 minutos un día entre-semana en Ámsterdam. De repente suena el teléfono de la habitación, y no sé que hacer, de modo que lo dejo sonar. Vuelven a llamar y decido cogerlo para informar que se han equivocado de habitación, ya que sino, no voy a poder concentrarme en el desarrollo conceptual que estaba intentando interiorizar. Al cogerlo, la persona que está al otro lado del teléfono me comunica que no, que no se ha equivocado y que me está llamando a mí, a Miguel en la habitación 406. Un poco confundido iniciamos una conversación no sin dificultades, dado mi pobre inglés y el fuerte acento de mi interlocutor, que acaba de presentarse como Surjodoy. Evidentemente no soy capaz de visualizar su nombre y me invita a que coja la tarjeta de visita con sus datos personales que está junto al teléfono. Me pregunta que qué tal está el tiempo en Ámsterdam; le digo gris y lluvioso, lo cual es normal para esa época del año, y me comenta que en su ciudad hace una calor bochornosa, pero que también está lloviendo. Le pregunto por dónde se encuentra y me contesta que está en Calcuta, y que Calcuta está en India y que nos encontramos a una distancia aproximada de 7.500 kilómetros. Necesito unos segundos para llegar a comprender la situación. Surjodoy me propone que para hacerme sentir más cómodo le gustaría invitarme a un taza de té, invitándome a sentarme en el sofá de la habitación. En la mesita auxiliar están tanto los preparativos para la infusión como un hervidor eléctrico, cuyo mecanismo se activa automáticamente bajo las órdenes de Surjodoy. Me pregunta por el té que he escogido, invitándome a ponerme cómodo, que me quite los zapatos si me apetece. Intenta adivinar mi edad y dice que tengo 47, y me rio porque tan solo tengo 28. Empezamos a entablar una conversación sobre nuestras familias, hermanos, hogar, salud, felicidad,... y reencarnación.

- *¿Si te reencarnases en un animal, qué animal te gustaría ser?*

- *Una jirafa sin lugar a dudas.*

Me propone cantarme una canción tradicional india, y la distancia física que nos separa desaparece por la sensibilidad con la que susurra unos versos que no logro entender. Volvemos a centrarnos en la habitación del hotel donde estoy, y me pide que busque en una de las paredes una fotografía con la imagen de un edificio azul, explicándome que en la última planta, detrás de las ventanas de espejo de ese anodino edificio es donde él está trabajando en ese preciso momento. El edificio resulta ser un complejo de oficinas de la empresa *Descon Limited*, uno de los miles de centros de llamadas internacionales que se reparten por toda la India. Para Surjodoy ahora son las 19.30, y está en la mitad de su jornada laboral que se prolongará hasta pasada la media noche. Para salvar la diferencia horaria de 3 horas y media entre Europa y Calcuta, hace que el reloj que está sobre la mesa empiece a adelantar el tiempo, hasta que nos sincronizamos temporalmente. A continuación, me propone hacer un pequeño juego donde intentaremos imaginarnos mutuamente, haciendo un dibujo de cómo pensamos que es la persona al otro lado del teléfono. En el escritorio de la habitación hay papel y lápiz, y cuando me dispongo a dibujar, Surjodoy remotamente enciende la luz de la mesa para que pueda ver mejor. La impresora que hay junto a la mesa se pone en funcionamiento e imprime la imagen de un grupo de amigos merendando entre los que se supone está Surjodoy; pero todavía no me desvela su identidad. Me invita a introducir la contraseña del ordenador sobre el escritorio. En el monitor finalmente aparece la imagen de Surjodoy, y establecemos una videoconferencia. Moviendo su cámara por la oficina, me demuestra que efectivamente se encuentra en un centro de llamadas donde centenares de personas están

trabajando, conectando telefónicamente diferentes puntos del mundo entre sí. Me comenta que su compañera de al lado en ese momento está intentando vender una oferta de telefonía móvil en Australia, y ella me saluda cordialmente mientras sigue conectada a su cliente. Cuando me enseña el retrato imaginario que me ha hecho tenemos que reírnos juntos. Me invita a que abra el segundo cajón de la mesa donde estoy sentado y al abrirlo me encuentro con un altar hindú en miniatura. Shiva, flores, música, sándalo. Bailamos con la contagiosa música, y antes de despedirnos me hace prometerle que le mandaré un correo electrónico a la dirección que aparece en su tarjeta de visita. La comunicación se corta y yo permanezco por unos minutos en la habitación 406 del hotel Lloyd intentando entender la experiencia que acabo de tener.

Esa tarde de otoño, la visita al teatro para ver la representación de una obra, desestabilizó cualquier tipo de idea que pudiese tener del significado de teatro, escena o performance. Asumiendo mis deficiencias cognitivas en aquel entonces para con la escena del performance y teatro contemporáneo, mis expectativas aquella tarde pasaban por encontrarme con la representación de una obra teatral; una experiencia colectiva, cuyo espacio de representación sería una caja escénica, donde una serie de actores tratarían desde la distancia del escenario, esforzarse en contarme una historia, a través de la interpretación de un texto dramático con el cual probablemente no pudiese desarrollar ningún tipo de empatía, ya que pertenecería a un tiempo y un espacio diferente al que estábamos compartiendo. Las diferencias en los tiempos, espacios, cuerpos, textos, y medios que construyeron mi relación con Surjodoy hicieron que me fuera a casa con la certeza de que mi interlocutor, en lugar de ser un actor que interpretaba su papel dentro de una obra de teatro, acababa de susurrarme directamente al oído los principios básicos de la globalización, obligándome a repensar tanto mi relación política con los modelos de producción del neoliberalismo capitalista, como mi relación artística con el mundo del performance, ya que en lugar de haber pasado una noche en el teatro, acababa de pasar una tarde hablando por teléfono con India desde la habitación de un hotel en Ámsterdam.



Fig. 3. *Call Cutta in a box* (2008). Rimini Protokoll.

1

INTRODUC- CIÓN

1

INTRODUC- CIÓN

1.1. Motivación de la investigación.	31
1.2. Acotación del campo de investigación.	33
1.3. Apuntes terminológicos en torno al uso del concepto «performance».	38
1.4. Marco histórico-temporal de la investigación.	42
1.5. Hipótesis de la investigación.	46
1.6. Objetivos de la investigación.	48
1.7. Metodología de la investigación.	50
1.7.1. Método desde el estudio del campo.	53
1.7.2. Métodos desde el trabajo de campo.	56
1.7.3. Métodos desde el estudio de casos.	57
1.7.4. Método colaborativo desde la dramaturgia.	60
1.7.5. Herramientas metodológicas desde la dramaturgia.	64
1.8. Temporización de la investigación.	67
1.8.1. Cronograma de actividades.	68
1.9. Estructura de la tesis.	75

1.1. Motivación de la investigación.

2. Rietsaert ten Cate, fundador y director de Mickery Theatre entre 1965 y 1991, está considerado una de las figuras claves del panorama escénico europeo. Que la primera cita de esta introducción esté dedicada a la figura de ten Cate no es casual. Tras su decisión de clausurar Mickery Theatre, ten Cate puso su energía en el desarrollo de *DasArts. Advanced Studies in Performing Arts*, en cuyo programa de posgrado tomé parte entre los años 2008-2010. Creado en 1994, *DasArts* se convirtió rápidamente en un laboratorio de creación escénica con una fuerte proyección internacional, nutrida precisamente por la red de contactos que su fundador ostentaba. En la actualidad, y tras los fuertes recortes económicos sufridos en los Países Bajos durante la crisis de los últimos tiempos, la institución ha pasado a formar parte de la AHK, Amsterdam University of the Arts, bajo la denominación de *DAS Theatre*, cuyos estudios conducen a la obtención del título de Master en Teatro desde el año 2010.
3. El congreso al que hacemos mención es *Na(ar) het Theater - After Theatre?*, cuyas jornadas fueron compiladas en la publicación homónima editada por Marijke Hoo-genboom y Alexander Karschnia. *Ámsterdam: Research Group Art Practice and Development.*

Compartir experiencias. Hacer un esfuerzo por compartirlas. Rietsaert ten Cate² recordaba en el contexto de unas jornadas sobre posdramatismo³ desarrolladas en Ámsterdam en el año 2007, que el motivo fundamental que le llevó a establecer Mickery Theatre en los años 60 fue su deseo de compartir con el público holandés un performance excepcional que vio en Edimburgo. Como él mismo expone: “Es tan simple como cuando lees un libro maravilloso o escuchas una pieza musical fantástica y quieres compartirlo con los demás. Porque si el teatro es algo, es precisamente algo que quieres compartir con todo el mundo”.⁴ La voluntad de querer compartir esos proyectos de corte marcadamente *experimental* en un pequeño pueblo de Holanda, conllevaba no solo un esfuerzo logístico relacionado con la creación de las estructuras culturales que pudieran albergar dichas producciones escénicas, sino que, e incluso más importante, impredecible y difícil de gestionar, era establecer un clima de entusiasmo y excepcionalidad⁵ que pudiera inspirar y nutrir a un público ávido de nuevas experiencias.

Salvando las distancias que nos separan de la histórica labor de ten Cate, el origen de esta investigación también radica en el deseo de compartir. Aun a sabiendas de que el deseo siempre encierra un componente de egoísmo, en la investigación que aquí nos reúne me gustaría compartir parte de la experiencia profesional que he venido desarrollando en los últimos años dentro del campo de la escena contemporánea europea. Desde el año 2011 he compaginado mi labor creativa personal dentro del mundo de las artes visuales, con un intenso proceso de colaboración con diferentes artistas del panorama escénico internacional, asumiendo generalmente

la función de dramaturgo en multitud de producciones de danza, teatro y performance contemporáneos. Este proceso de transformación en mi trayectoria artística ha supuesto por un lado, el descubrimiento, aprendizaje y finalmente la profesionalización en un campo creativo tan complejo y poliédrico como son las artes escénicas; por otro, ha conllevado dedicar los últimos años de mi vida a la inmersión en un proceso creativo eminentemente colaborativo, donde he tenido que dar prioridad a las estrategias, ideas y motivaciones artísticas de otros creadores sobre las mías, y digámoslo francamente, ha sido un proceso donde también he sido confrontado con la disolución del ego artístico. El desarrollo de esta faceta profesional ha sido absolutamente voluntario, lo que no lo convierte *ipso facto* en un proceso simple y organizado, sino todo lo contrario. Estos últimos años han sido profesionalmente frenéticos, dejando poco espacio para la asimilación y reflexión de los conocimientos aprehendidos. Con el desarrollo de este proyecto de investigación trato de organizar, sistematizar y poner en perspectiva esta incursión estética en la práctica del performance posdisciplinario. Con este propósito analizaremos algunas de las creaciones en las que he participado en los últimos cinco años, proyectos que nos servirán como ejemplos o casos de estudio para definir una disciplina artística híbrida y sensible, la del performance, que como trataré de defender en esta tesis, se ubica precisamente en la confluencia de las artes escénicas y las artes visuales.

Retomando la relación intrínseca entre deseo y egoísmo, apreciamos que la voluntad de transformar estos procesos de creación artística colaborativa en una investigación académica, devienen de una motivación eminentemente personal. En cierto modo, espero que el desarrollo de esta investigación pueda traducirse en el desarrollo de estrategias metodológicas, nuevas vías de investigación y modelos de producción cultural que puedan nutrir y diversificar tanto mi labor en la

4. Transcripción de conversación de Rietsaerten Cate recogida en HOOGENBOOM, Marijke y KARSCHNIA Alexander. *Na(ar) het Theater - After Theatre?* Amsterdam: Research Group Art Practice and Development. Amsterdam School of Arts, 2007. pp. 8 - 9. Texto original: "It's as simple as when you read a wonderful book or hear a wonderful piece of music and you wish to share it with others. Because, if the theater is anything at all, it's something you want to share with everybody".
5. WVEste compromiso con lo *excepcional* nos hace recordar los orígenes de teatro de la Antigua Grecia, cuando las funciones trágicas se representaban tan solo un par de veces anualmente, coincidiendo con la celebración de las festividades Dionisiacas y Leneas.

investigación académica como en la creación artística contemporánea, revirtiendo el esfuerzo temporal, intelectual y material aquí desempeñado en una mejor y más profunda comprensión de las motivaciones de nuestro proceso creativo.

1.2. Acotación del campo de investigación.

El desarrollo de esta investigación se ha realizado dentro del programa de *Doctorado en Historia y Artes* de la Universidad de Granada, impartido desde su Escuela Internacional de Posgrado, y siguiendo la línea de investigación definida como *Creación artística, audiovisual y reflexión crítica*. A esto, podríamos añadir que hemos participado del contexto académico y profesional de la Facultad de Bellas Artes de dicha universidad, y para ser más concretos, el trabajo ha sido planteado bajo la dirección del Catedrático Don Alfonso Masó Guerri, perteneciente al Departamento de Escultura. Bajo estas circunstancias, en este trabajo vamos a hablar bastante de teatro, un poco de danza, mucho sobre performance, y sobre todo de la naturaleza híbrida de esta disciplina, así como de su capacidad para transformar y contaminar los discursos culturales que vienen dominando en las últimas décadas. No podemos ocultar lo paradójico que nos resulta el tratar de acotar nuestro campo de investigación a través del estudio de un género tan fluido y permeable como lo es el performance. Con el propósito de buscar puntos de anclaje que nos ayuden a atravesar las pantanosas aguas que hemos de cruzar, en este apartado desarrollaremos un breve repaso sobre aspectos esenciales en el desarrollo del pensamiento estético e histórico sobre los que se consolidó el performance como práctica artística en los años 60, con la esperanza de que nos ayude a visualizar ciertos cambios en el modelos de producción del arte contemporáneo.

El desarrollo de la producción artística en la segunda mitad del siglo XX generó lo que Rosalind Krauss definiría como “cosas bastante sorprendentes”.⁶ Las obras de arte a las que Krauss estaba haciendo referencia eran propuestas que desde el campo de la escultura, estaban cuestionando su propia esencia escultórica. La inclusión de cierta temporalidad en las obras de arte —o teatralidad según la visión planteada por el crítico de arte Michael Fried⁷— desafiaban los principios de un arte autónomo, convirtiendo en un reto para el pensamiento estético modernista el intentar organizar discursivamente a unos artistas que participaron de una inmensurable pluralidad formal, resistiendo activamente a dicha categorización. De hecho, podríamos asegurar sin miedo a equivocarnos que dicha pluralidad en la producción artística de los últimos 50 años estuvo supeditada al desinterés por dichas formas. El paulatino reemplazo de la forma por las ideas en el contexto de las artes visuales, desencadenó la exploración de diferentes corrientes de arte conceptual, entre las que encontramos uno de los planteamientos artísticos que más han influenciado el pensamiento cultural contemporáneo; no es otro que el arte del performance.

Diferentes acontecimientos sociales y políticos acontecidos desde la Segunda Guerra Mundial, entre los que podríamos destacar las consecuencias del Holocausto judío, las repercusiones de la explosión atómica de Hiroshima y Nagasaki o la cruenta retransmisión en directo de la Guerra de Vietnam, generaron una profunda amenaza a la condición ontológica de la vida misma. Kristine Stiles defiende que el paulatino reemplazo del objeto artístico inanimado por el cuerpo del artista, fue una consecuencia directa de dicha amenaza.⁸ Pese a que encontremos ejemplos del uso del cuerpo como material artístico a lo largo del desarrollo de las vanguardias artísticas, el uso sistemático, regular e internacional del cuerpo como materia artística parece responder a la necesidad

6. KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza. 1996. p. 293.

7. FRIED, Michael. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: La balsa de medusa. 2004. pp. 173-194.

8. Cfr. STILES, Kristine. *Uncorrupted Joy: International Art Actions*, en SCHIMMEL, Paul. (ed.) *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*. Londres: Thames and Hudson, 1998. p. 228.

de estos artistas por politizar el arte a través de la politización de sus cuerpos, tratando de reactivar las relaciones entre arte y vida.

Otro factor determinante que apunta hacia la consolidación del performance como estrategia creativa, era la capacidad subversiva implícita en el carácter efímero e inmaterial de aquellas propuestas artísticas, ya que implicaba una progresiva disolución del objeto artístico. En un contexto cultural dominado por el mercado del arte, el uso del cuerpo como herramienta de construcción artística, permitía a los artistas posicionarse políticamente frente a un capitalismo rampante que había encontrando en el objeto artístico un modelo idóneo para la especulación material.

La búsqueda de estrategias culturales que permitiesen al artista retomar mecanismos de participación y conexión con el público, coincide con un paulatino abandono de los purismos formales que articularon los discursos culturales del gran arte moderno del siglo XX, lo que desencadenaría una crisis en el pensamiento estético de la época. El objetivo de estos artistas no se centraba en cuestionar a las instituciones artísticas como tal, sino en reclamar la posibilidad de construir discursos culturales ajenos al historicismo, formalismo, y dominio discursivo modernista. La claridad con la que Allan Kaprow -una de las figuras clave en el desarrollo del performance- defiende esta emancipación discursiva es abrumadora:

“La historia del arte y de la estética está en todas las estanterías. A este pluralismo de valores se le suma la actual difuminación de los límites que dividen las artes, y que separan el arte y la vida; y parece evidente que las viejas cuestiones sobre definiciones y estándares de excelencia no son solo inútiles, sino ingenuos”.⁹

9. KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkley: University California Press. 2003. p. 82. Texto original: "The history of art and of esthetics are on all bookshelves. To this pluralism of values, add the current blurring of boundaries dividing the arts, and dividing art and life; and it is clear that the old questions of definition and standards of excellence are not only futile but naive".

Esta búsqueda de la ruptura con los discursos hegemónicos del arte, coincide temporalmente con el desarrollo de planteamientos académicos y filosóficos que veían un agotamiento en el modelo filosófico estructuralista. Pese a las bondades de sus métodos de análisis para la organización del pensamiento, la cultura o las estructuras del lenguaje, los denominados como posestructuralistas, criticaban el uso sistemático de ciertas herramientas como los «binarios opuestos», donde se reducía, simplificaba y universalizaba la realidad de situaciones complejas. Por el contrario, el posestructuralismo, desarrollado a partir de los *pensadores de la diferencia franceses* de los años 60, encontrará en la pluralidad, relatividad, diversidad y otredad los mecanismos para construir discursos culturales que trataban de relativizar los grandes relatos de la modernidad cultural, al mismo tiempo que asentaban la bases de la posmodernidad. Por su parte, en el contexto de la investigación académica, surgen diferentes corrientes que tratan de superar las divisiones de las disciplinas académicas surgidas en el siglo XIX. En el estudio de las artes del performance, la especialización y segmentación del conocimiento como método de investigación cultural dejaba de tener sentido. Por el contrario, abordar transversalmente el análisis de propuestas que reflexionaban y se nutrían de campos tan heterogéneos como la sociología, las artes visuales, el teatro, la antropología, la lingüística, la música o la política enriquecía el diálogo interdisciplinario. En un proceso de desafío al formalismo académico, y en la búsqueda de estrategias culturales que posibilitaran el análisis de la incipiente disciplina del performance, en la década de los 80 se consolidó una nueva fórmula académica denominada como *Performance Studies*.¹⁰ Diana Taylor lo explica del siguiente modo:

“Las obras dramáticas, por ejemplo, se estudiaban en departamentos de literatura mientras que las puestas en

10. Este ámbito académico cuya denominación original sería la fórmula inglesa de *Performance Studies*, ha sido traducido al español como *Estudios de Performance*. Pese a ser un campo de estudios perfectamente integrado en la educación e investigación anglosajones, no encuentra un sinónimo académico en el sistema universitario español. Pese haber sido cuestionado por la inestabilidad que vierte en el contexto académico, en algunas de las universidades más prestigiosas del mundo han surgido numerosos programas de grado y posgrado entorno a los principios propuestos por los *estudios del performance*, convirtiéndose en unos de los campos de estudios más dinámicos y prolíficos de la última década. El primer departamento de *Performance Studies* apareció en la Universidad de Nueva York en 1979. Cabrían destacar los programas de grado y PhD ofrecidos por la mencionada universidad, así como los ofrecidos por la University of Roehampton en Londres, o el master ofrecido por la University of Hamburg, el Alemania, entre muchos otros. Dentro del panorama nacional, posiblemente el programa formativo que más se haya nutrido de los métodos y estrategias de investigación propuestos desde *Performance Studies* sea el *Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual*, desarrollado desde el grupo de investigación de ARTEA en Madrid.³ El congreso al que hacemos mención es *Na(ar) het Theater*

escena pertenecían a las escuelas de arte dramático; la música se estudiaba en un departamento diferente, y los estudios sobre la recepción o los análisis de espectáculos sociales se realizaban en departamentos de sociología. Un fenómeno como el o la performance, que abarca todos estos campos, no se podía estudiar dentro de formaciones disciplinarias establecidas. [...] Temas de género, raza, clase y sexualidad, por ejemplo, eran invisibilizados tanto en la sociedad como en la academia. Campos posdisciplinarios como los estudios culturales y los estudios del performance surgen de ese momento y de ese afán de relacionar lo político con lo artístico y con lo económico”.¹¹

Performance Studies suele presentarse como un compendio de estrategias de investigación, entre las que destaca la implementación de la práctica artística como metodología de trabajo. Es por ello que muchos de los académicos que participan del *Performance Studies* ejercen la práctica artística. Como indica Richard Schechner, padre material y conceptual del *Performance Studies*, la relación entre estudiar performance y hacer performance es integral.¹² Dentro de sus estrategias de estudio, el análisis de textos literarios, videografía, documentos y demás técnicas de archivo del performance operan como estrategias temporales y espaciales que “supera al comportamiento en vivo [ya que] no requiere de la contemporaneidad ni coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe”.¹³ Sin embargo, siendo el performance una práctica que se sostiene a partir de la acción, otras herramientas que caracterizan su método de análisis es el *trabajo de campo*, ya sea a través de la experiencia directa, es decir la *observación participativa* cuando nos acercamos al trabajo de otros creadores del performance, o a través del *proceso de ensayo*, cuando trabajamos en nuestras propias investigaciones performáticas, activando en este caso la memoria de lo corporal. En un plano filosófico, *Performance Studies* se ha nutrido tanto de cuestiones planteadas en la

- *After Theatre?*, cuyas jornadas fueron compiladas en la publicación homónima editada por Marijke Hoogenboom y Alexander Karschnia. Ámsterdam: Research Group Art Practice and Development. 11. TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela. (eds.) *Estudios avanzados de performance*. México, D. F.: Fondo de Cultura

12. Cfr. SCHECHNER, Richard. *Performance Studies. An introduction*. Londres: Routledge. 2002. p. 1.

13. TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela. (eds.) *Estudios avanzados de performance. Op. cit.* p. 14.

filosofía clásica, especialmente centradas en torno a la problemática de la representación mimética de las artes expresadas en *La República* de Platón, como en la noción de *performatividad* lingüística introducida por J. L. Austin en su ensayo póstumo *How To Do Things With Words*,¹⁴ cuyas ideas nucleares en el desarrollo discursivo de la teoría del performance fueron recogidos y desarrollados posteriormente por Jacques Derrida¹⁵ y Judith Butler¹⁶ respectivamente. Es por ello que podríamos decir que, pese a que esta investigación se ha desarrollando en el entorno académico de las artes plásticas, podemos afirmar que se ha nutrido tanto de las estrategias metodológicas como discursivas propios del *Performance Studies*, combinando la investigación práctica y aproximación teórica propias del complejo espacio del performance.

1.3. Apuntes terminológicos en torno al uso del concepto «performance».

Antes de continuar con la exposición de los aspectos que construyan la hipótesis y los objetivos de nuestra investigación, pensamos que se hace indispensable hacer un breve inciso sobre el empleo que hacemos en este estudio del término «performance». Pese a que vamos a dedicar parte de nuestro segundo capítulo a indagar en los significados del concepto, haremos ahora un rápido inciso para aclarar los conceptos que estamos utilizando a lo largo de la introducción. Para empezar, y aunque resulta una obviedad, nos parece necesario recordar que dicho término es un anglicismo. La versatilidad semántica del concepto en inglés, lo convierten en un tropo más flexible y fluido que el uso hermético y estrictamente estético que hacemos del mismo en castellano. Intentando definir el sentido de su uso, podríamos hacer una primera distinción entre lo que denominamos como «Performance Art» y aquello que definiremos como «performance».¹⁷ En el primer

14. AUSTIN John L. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press. 1962.
15. DERRIDA, Jacques. *Firma, acontecimiento y contexto. Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998. pp. 347 - 372.
16. BUTLER, Judith. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. Theatre Journal, Vol. 40, No. 4. (Dec., 1988), pp. 519 - 531.
17. Expresado en minúscula y si sin el sufijo Art.

caso nos referimos a la disciplina artística relacionada con las corrientes inmateriales del Arte Conceptual de los años 60 y 70 dentro de la escena artística americana y europea, y cuya práctica está conectada a otras fórmulas artísticas coetáneas como podrían ser el *Body Art*, el *Happening* o el *Arte de Acción*. En la teorización de esta práctica artística, se ha definido el *Performance Art* como un tipo de arte vivo, subversivo y transgresor, donde generalmente el cuerpo del artista canaliza o ejecuta una acción, y que, usualmente se opone frontalmente al teatro y a los mecanismos de representación propios de las *artes escénicas*.¹⁸ Por el contrario, en el desarrollo de nuestra investigación nos centraremos en la utilización del concepto «performance», entendido como un término que de alguna manera hereda la voluntad transgresora de la disciplina de los 70, pero que ha perdido el apellido «Art», su interés por las genealogías del arte, así como su capacidad subversiva. Nos hacemos eco aquí de una práctica artística híbrida que se nutre descaradamente tanto de las artes escénicas como de las artes visuales, y que se corresponde con un movimiento cuyos modelos de producción y representación no tienen por qué estar articulados por la presencia física del artista, sino que ese centro de la acción está ocupado tanto por el artista como por performers, bailarines o actores profesionales, manteniendo en la relación con los públicos una estrecha dependencia. Dicho término domina las estéticas contemporáneas desde los años 90, y a diferencia de su antecesor, está perfectamente integrado en los circuitos internacionales del arte contemporáneo, participando institucional y estéticamente tanto de los discursos propios de las artes visuales como de los de la práctica escénica contemporánea.

Podemos advertir cómo la mayoría de instituciones museísticas y centros de arte contemporáneos usan el concepto «performance» en la comunicación de sus programas de eventos públicos relacionadas con las artes en vivo. En el contexto de nuestra investigación, dicho concepto resulta

18. Nótese que el equivalente en inglés de «artes escénicas» serían precisamente «performing arts».

más adecuado que otros tropos como serían los de «Arte de Acción» o «Artes Vivas», ya que entendemos que el concepto «performance» es un término más inclusivo y flexible, utilizado tanto por las disciplinas visuales como escénicas. Mientras que el concepto «performance» está perfectamente integrado en el contexto internacional del arte -tanto escénicas como visuales-, observamos cómo en el contexto británico se defiende el uso del término «Live Art», el cual viene planteado desde la influyente organización Live Art Development Agency (LADA), radicada en Londres.¹⁹ Dada la traducibilidad de dicho concepto al castellano como «Artes Vivas», observamos cómo en ciertas instituciones nacionales se está asentando el uso de dicho concepto, con el ejemplo del Centro Internacional de Artes Vivas²⁰ radicado en las Naves Matadero en Madrid como un caso paradigmático.

El siguiente apunte terminológico que sería importante establecer, es el que hace mención a la expresión que utilizamos recurrentemente a lo largo de estas páginas: *artes escénicas* y *artes visuales*. Notaremos que en la exposición de este trabajo de investigación, esos dos términos irán recurrentemente conectados por conjunciones copulativas, lo cual delata nuestro interés por su hibridación. A pesar de que hacemos un uso genérico de dichos conceptos, ello no implica que con estos términos nos estemos refiriendo a todas y cada una las prácticas escénicas, ni a todos y cada uno los campos en los que operan las artes visuales, sino que estamos proponiendo un uso específico en el contexto de nuestra investigación del performance. De hecho podríamos aventurarnos a decir que el tipo de artes visuales y el tipo de artes escénicas que aquí nos interesa analizar, sería precisamente un tipo de arte que cuestiona y desafía su propia catalogación disciplinar. Es importante mencionar que el objetivo de este trabajo de investigación no pasa por establecer un estudio taxonómico de las diferentes posibles conexiones que se producen entre estos dos campos del conocimiento —lo cual podría ser una

19. Respecto a los usos y diferencias entre los conceptos «Live Art» y «performance», podríamos consultar los apuntes que plantea Amelia Jones en el capítulo introductorio de: JONES, Amelia y HEATHFIELD, Adrian (eds.). *Perform, Repeat, Record. Live Art History*. Bristol: LADA Live Art Development Agency, 2012. p. 22.

20. Información recogida en: <https://naves.mataderomadrid.org/es/naves-matadero> [visitado el 22-04-2019].

labor interesante para otro estudio—, sino que buscaremos referencias específicas en estos campos que nos ayuden a ilustrar y articular nuestro discurso sobre los procesos híbridos en el territorio del performance contemporáneo como una disciplina, valga el oxímoron, eminentemente posdisciplinaria. Con el propósito de afinar un poco más el uso que queremos hacer de estos términos, podremos comprobar cómo a lo largo de nuestra investigación los referentes que usaremos desde el campo de las artes visuales serán mayoritariamente proyectos que exploran los límites formales del arte; artistas que utilizan estrategias *espacio-temporales* y una relación de interdependencia con el público como mecanismos para cuestionar la materialidad y auto-referencialidad de la obra de arte. Del lado de las artes escénicas, podríamos arriesgarnos a decir que nuestra investigación se centra en una visión posdramática del campo de la escena contemporánea, cuestionando constantemente los paradigmas de la representación escénica, y siendo en los ámbitos estéticos del teatro y la danza donde más se han transgredido los límites formales de las artes escénicas. En cualquier caso, recurriremos al uso del concepto «performance» para denominar indistintamente propuestas escénicas o visuales, así como todo el espectro que traspase los umbrales disciplinarios entre ambos campos estéticos.

Esperamos que el uso de una terminología tan general como la que estamos proponiendo con los conceptos «artes visuales», «artes escénicas» y «performance», no sea juzgado como una falta de rigor o indefinición, sino todo lo contrario. Parte de nuestro trabajo de investigación pasa por la reconsideración de los aspectos ontológicos sobre los que se construyen dichos campos del conocimiento. Es precisamente por un deseo de llamar a cada cosa por su nombre y de construir significados comprensibles, por lo que a largo de esta investigación continuaremos construyendo y definiendo un glosario que nos permita movernos paulatinamente más cómodos por un terreno tan resbaladizo como es el del performance.

1.4. Marco histórico-temporal de la investigación.

El minucioso y completo trabajo de investigación desarrollado por el profesor Hans-Thies Lehmann, recogido en el ensayo *Postdramatisches Theater*,²¹ se convirtió desde su publicación en alemán en el año 1999 —y en las sucesivas traducciones a más de veinte idiomas—, en un referente intelectual internacional que ha ayudado a definir, tanto artística como académicamente, los cambios de paradigmas acaecidos en el campo de las artes escénicas a partir de los años 70. En su estudio Lehmann acuñó un concepto, el de lo *posdramático*, que ha sido usado, revisado y cuestionado de manera sistemática desde su aparición. En el desarrollo de su investigación, se evidencia la aparición de un tipo de teatro en la escena contemporánea norteamericana y europea que difícilmente puede definirse como tal, ya que rompe con los cánones tradicionales del teatro dramático. Reestructuración temporal, disolución espacial, hibridación con otras disciplinas artísticas, cuestionamiento de la relación con el espectador, y muy especialmente, la desintegración del espacio de representación escénico y del imperativo literario del texto dramático, surgieron como estrategias creativas que en cierto modo obligaron a redefinir los límites del espacio escénico, y la mismísima esencia ontológica del teatro.

En el transcurso de su exposición, Lehmann tiene la precaución de analizar la utilización del prefijo «pos-», cuidándose de hacer una diferenciación entre lo posdramático y lo posmoderno, tratando de evitar de este modo una analogía directa entre su tesis y los planteamientos propuestos por Jean-François Lyotard.²² Según Lehmann, el «pos-» de *posdramático* no debería ser entendido como categoría temporal que viene a superar cronológicamente a la tradición dramática, sino que su tesis plantea una ruptura con un tipo de teatro

21. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Murcia: CENDEAC, 2017. *Teatro posdramático* es uno de los ensayos nucleares para comprender las experiencias performativas desarrolladas en el teatro contemporáneo en las últimas décadas del siglo XX.

22. LYOTARD, Jean Francois. *La Condición Postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1987.

donde el texto dramático sea el eje creativo que articula la obra. En este sentido, su «pos-» debería más bien asociarse con el que Judith Butler introduce al plantear el concepto «pos-feminismo», el cual no busca la negación o abolición de todas las actividades feministas previas, sino que trata de apuntar a los valores fundamentales que construyen su discurso, cambiando y subvirtiendo sus dicotomías estructurales en lugar de destruirlas.²³ Pese a los esfuerzos de Lehmann por desasociarse de lo posmoderno, sus planteamientos constantemente se nutren de los discursos de la estética posmoderna. De hecho, en su tesis las referencias al arte posmoderno son una constante. Su investigación busca sistemáticamente analogías entre las artes escénicas y las artes visuales, con el objetivo de defender la emancipación dramática del teatro contemporáneo, a partir de la defensa de una *performatización* de las artes escénicas contemporáneas. En este contexto, los límites estéticos que propone Lehmann²⁴ nos servirán para delimitar un marco temporal en nuestro proyecto de investigación. Eso significa básicamente medio siglo de constantes cambios políticos, sociales y estéticos.

En este punto, se hace imprescindible apuntar que con esta investigación no pretendemos desarrollar un análisis cronológico de nuestro objeto de estudio. La primera parte de su ensayo *Evolución Creativa* (1907),²⁵ el filósofo francés Henri Bergson la dedica a analizar pormenorizadamente el concepto de duración. En él da alternativas a la comprensión general del tiempo como una construcción lineal asociada generalmente con el desarrollo del capitalismo industrial. La aproximación y percepción temporal que Bergson nos propone, no es lineal ni estática, sino fluida y móvil, visión que le convirtió precisamente en uno de los referentes de la lógica temporal posmoderna. Si tuviésemos que definir un enfoque temporal de la organización de nuestra investigación, podríamos decir que nuestro enfoque se ha visto influenciado por el *durée* bergsoniano. En este sentido intentaremos huir de las

23. BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. Londres y Nueva York: Routledge. 1990.

24. Los que se corresponden con formas artísticas y metodologías creativas que se inician a partir de los años 60 y llegan hasta la actualidad.

25. BERGSON, Henri. *Creative Evolution*. Nueva York: Dover Publications, 1998.

cronologías a la hora de enfrentarnos a los enfoques temáticos de nuestro estudio, del mismo modo que nuestro interés no pasa por hacer un estudio genealógico de la historia del performance. Pese a ello, y huyendo conscientemente de un enfoque historicista, hemos tenido la precaución de argumentar nuestra tesis apoyándonos en el devenir estético de diferentes corrientes y movimientos que, en nuestra opinión, son esenciales para entender el desarrollo del performance desde las vanguardias históricas. En este sentido nuestra referencia más lejana en el tiempo se remontará a principios del siglo XX, con la irrupción del futurismo italiano como proyecto estético de transgresión disciplinaria, marcado por la politización del arte y su capacidad para transformar la sociedad. Igualmente podremos apreciar cómo las diferentes secciones de nuestra investigación se han articulado tomando en consideración los diferentes giros estéticos alrededor del performance, construyendo nuestro segundo capítulo entorno al *primer giro performativo* acontecido en los años 50-70, y nuestro tercer capítulo alrededor del *segundo giro performativo* planteando en el contexto cultural de los años 90-00.

Por otra parte, cabría mencionar que la mayoría de ejemplos que visitamos a lo largo de este proyecto de investigación y que nos ayudan a argumentar nuestras hipótesis, corresponden a propuestas artísticas posteriores al cambio de milenio. Esta inmediatez temporal se debe a dos factores específicos. Por un lado, podemos comprobar cómo este proceso de *posdisciplinarietà performática* ha visto un fuerte apoyo institucional en los últimos años, generando un espacio propicio tanto para la creación artística performática, como para la investigación académica en este ámbito. Por otro lado, y a pesar de no ser una cuestión determinante para el desarrollo metodológico de nuestra investigación, hemos de notar que en la mayor parte de los ejemplos y casos de estudio que analizamos, hemos disfrutado de una experiencia directa con las obras de arte, por lo que la producción de dichos proyectos

difícilmente se remonta más allá del año 2000, siendo en su mayoría producciones artísticas desarrolladas a partir de la primera década de este siglo XXI.

En relación a aspectos específicos que afectan a la temporización metodológica de nuestra investigación, cabría mencionar que los proyectos que utilizaremos como casos prácticos, corresponden a un periodo comprendido entre el año 2011 y el 2018, por lo que hemos de advertir que el desarrollado en paralelo de nuestra investigación académica y la producción artística de dichas obras se dan cita en esta tesis, nutriéndose recíprocamente. Del mismo modo, me gustaría mencionar que no encontramos la necesidad ni un interés particular en articular la presentación de estos proyectos siguiendo una línea argumental cronológica, ya que, como podremos comprobar, algunas de las propuestas se solapan temporalmente. De hecho, podríamos adelantar que la selección de estos proyectos se ha basado en un doble interés que compete tanto a su forma como a su contenido. Es decir, hemos buscado proyectos que pudiesen servirnos como ejemplos para ilustrar los planteamientos de nuestra tesis, por un lado siendo conscientes y consecuentes con las estrategias estilísticas y fórmulas híbridas adoptadas en sus modelos de presentación pública —espacios entre las artes escénicas y artes visuales—, y por otro, hemos seleccionando proyectos que nos puedan ayudar a ejemplificar o contrastar ciertos aspectos, temáticas y reflexiones conceptuales que defendemos en nuestra investigación. Es decir, hemos tratado de aunar en la selección de dichas propuestas un equilibrio entre forma y contenido.

1.5. Hipótesis de la investigación.

En las dos últimas décadas, un gran número de instituciones artísticas se han esforzado por traducir sensibilidades temporales en nuevas experiencias estéticas. El creciente interés por diseñar programas expositivos donde se incluyan la presentación tanto de clásicos como de recientes trabajos de performance, así como una decidida apuesta por la adaptación de propuestas escénicas al contexto museístico, consolidan un cambio de paradigmas en los procesos creativos contemporáneos. Inmaterialidad, eventualidad e interacción directa con el público se articulan para definir nuevos mecanismos de producción cultural, donde llegamos a apreciar una hibridación formal entre las disciplinas estéticas que consolidaron la práctica del performance. La flexibilidad, permeabilidad y pluralidad estética del performance lo han convertido en territorio creativo eminentemente híbrido y posdisciplinario. En este trabajo de investigación defendemos una visión del performance que se caracteriza por una compleja diversidad de prácticas artísticas en vivo, articuladas como puentes que conectan, contaminan y llegan a disolver las fronteras disciplinarias entre los campos de las artes escénicas y las artes visuales, lo que nos invita a reformular las genealogías construidas alrededor de las estéticas del performance.

Con la intención de generar significados pertinentes a los usos actuales del concepto «performance», necesitaremos analizar y poner en cuestión el modelo de clasificación formal propuesto por la estética modernista. Los postulados sobre los que se construyen las diferencias entre las artes escénicas y las artes visuales, están organizados a partir de la formulación de sistemas binarios que evidenciaban su distancia, como podrían ser los de «arte espacial *versus* arte temporal», «caja negra *versus* cubo blanco», «objeto *versus* sujeto» o «experiencia colectiva *versus* experiencia individual» entre otras muchas. Las dicotomías ontológicas que se establecen en estos

enunciados se convirtieron desde la segunda mitad del siglo XX, y especialmente con la irrupción de las estéticas posmodernas, en un espacio creativo que multitud de artistas han utilizado para definir una posición ética y estética. Dada la eminente interdisciplinariedad que encontramos en las prácticas artísticas contemporáneas, entendemos que se ha producido un agotamiento en el modelo de antagonismo binario modernista, lo que nos lleva a cuestionar los límites que segregaron en primer lugar las artes visuales de las artes escénicas. Aquí, la práctica del performance se consolida como una alternativa estética desde la que ambos campos disciplinarios pueden definir un espacio epistemológico común. En este sentido, defenderemos cómo ciertas posiciones estéticas planteadas desde las estéticas del arte posmoderno, el teatro posdramático, o la coreografía conceptual han seguido unos derroteros paralelos, cimentados en la disolución de los espacios de representación que segregaban dichas disciplinas. La constante interpelación de dichos espacios de representación, ha generado un nuevo espacio de emancipación estética donde es posible la exploración de territorios híbridos posdisciplinarios.

Tomando como referencia el análisis de diferentes casos de estudio que hemos desarrollado en el contexto de esta investigación, y poniéndolos en relación con la escena del performance contemporáneo, trataremos de analizar cómo, una vez superadas las retóricas discursivas del performance, la expansión de los campos creativos y los diferentes giros performativos, se consolidará la posibilidad de construir un espacio de comunión posdisciplinario donde explorar experiencias estéticas críticas. Un espacio donde la práctica del performance deja de centrarse en definir su esencia ontológica, para convertirse en una herramienta privilegiada para preocuparse por problemáticas sociales, transgrediendo a través de su flexibilidad y permeabilidad una última dicotomía, la que ha tratado de separar lo estético de lo político.

1.6. Objetivos de la investigación.

Tratando de sintetizar las ideas esbozadas en la hipótesis que acabamos de plantear, podríamos decir que este proyecto de investigación surge, por un lado, de la necesidad de organizar, relacionar y documentar una serie de prácticas artísticas contemporáneas generadas alrededor del concepto «performance»; y por otro, y como consecuencia directa de dicha organización, a través del análisis de nuestro campo de investigación tratamos de cuestionar las retóricas discursivas construidas alrededor de dicho concepto. Esta es la síntesis de lo que podríamos considerar como los objetivos generales de nuestra investigación.

El primero de los objetivos que perseguimos sería ubicar un contexto cultural donde poder posicionar nuestros *estudio de casos*. Es por ello que nos enfrentamos a la necesidad de establecer un marco conceptual en el que situar los discursos culturales que den cabida a la naturaleza híbrida del performance, así como las problemáticas asociadas a este tipo de proyectos posdisciplinares. En la construcción de este marco discursivo —una labor constante a lo largo de la investigación—, trazaremos una serie de conexiones filosóficas y estéticas, cuya finalidad no es otra que la de ayudarnos a entender el contexto histórico, cultural y social en que se desarrollan en estas prácticas performáticas.

El siguiente objetivo de nuestra investigación persigue una deconstrucción de las genealogías entorno al performance. Para ello trazaremos las directrices que han compuesto la historiografía de las artes en vivo desde el campo de las artes visuales y las artes escénicas, analizando los modelos culturales que a lo largo del siglo XX cuestionaron las esencias formales y puristas en la estética modernista. Con esta intención, trataremos de explorar las posibilidades que la apertura de

la expansión de los campos pueden ofrecernos, tratando de relacionar los desarrollos estéticos en la escultura con los de-
rroteros del teatro a lo largo del pasado siglo.

Tomando como referencia dos momentos claves en el desarrollo de las estéticas del performance, que coinciden precisamente con el primer y el segundo giro performático, esta investigación se centra en el análisis del concepto *performance* a través de los nuevos modelos de producción cultural que genera. Nuestro propósito es componer una primera cartografía que nos permita situar y dotar de tensión y elementos significativos nuestra investigación, y con ello poder llegar a entender de una manera más compleja la naturaleza de estas prácticas performáticas posdisciplinares. Si en la segunda mitad del siglo XX el arte del performance surgió como una herramienta subversiva, que trataba de cuestionar el mercado y las instituciones artísticas, la absorción y transformación de los performances en un nuevo producto de consumo cultural genera una serie de problemáticas que afectan su propia esencia. En esta investigación analizamos ciertos cambios en los valores ontológicos a partir de los que se construye las retóricas del performance. La delicada relación entre las manifestaciones de arte efímero y su documentación alimentan un debate sobre la capacidad de los artistas del performance para defender un discurso anticapitalista. Estos planteamientos están integrados en una estrategia cultural que podríamos definir como una capitalización de lo efímero.

Intrínseco al desarrollo de nuestra investigación, trataremos de establecer los mecanismos que han llevado a una hibridación posdisciplinaria entre las artes visuales y escénicas, propiciado precisamente por el hecho de compartir un espacio epistemológico común, el performance. En este sentido defenderemos la idea de que el carácter híbrido del performance no se justifica exclusivamente en el intercambio de aspectos estilísticos o formales, sino que serán precisamente los valores culturales, sociales y políticos que articulan un pensamiento artístico crítico los que justifican esta fusión entre las artes escénicas y las artes visuales.

1.7. Metodología de la investigación.

A lo largo de nuestra introducción hemos ido planteando algunos de los valores y aspectos metodológicos intrínsecos en nuestra investigación que en este apartado nos gustaría desarrollar en profundidad. El dar inicio a una investigación que —como en nuestro caso— parte de un proceso creativo y de producción artística, implica una serie de compromisos metodológicos a la hora de establecer los *modos de hacer*. Este contexto de fusión entre investigación académica y creación artística será precisamente el territorio en que se desenvuelva nuestra propuesta metodológica. Para llevar a cabo los objetivos que acabamos de exponer y dada la propia naturaleza híbrida de nuestro campo de estudio, los enfoques metodológicos que nos gustaría plantear para el desarrollo de la investigación serán eminentemente interdisciplinarios, tratando de ser creativos en el proceso de aproximación hacia los campos del conocimiento que abordaremos.

En la introducción de *See it Again, Say it Again. The Artist as Researcher*,²⁶ la profesora Janneke Wesseling expone que la capacidad de desarrollar una aptitud autocrítica por parte de los artistas contemporáneos, se ha visto en cierto modo neutralizada por las corrientes neoliberales que vienen dominando el industria cultural. Como ella defiende, el artista está siendo presionado a transformarse en un *empresario cultural* para poder operar tanto dentro del mercado del arte como de las instituciones artísticas. En este paisaje de producción/explotación cultural ella se pregunta: “Entonces, ¿hay todavía un espacio en el mundo del arte para la investigación crítica y autocrítica del arte? ¿dónde podríamos encontrar un lugar, una plataforma para la reflexión y el diálogo que no esté sujeto a las presiones de la industria cultural?”.²⁷ Su respuesta es que dicho lugar sí que existe, y que pese a que el ámbito académico

26. WESSELING, Janneke (ed.). *See it Again, Say it Again. The Artist as Researcher*. Amsterdam: Valiz, 2011. En estos momentos Wesseling dirige el programa internacional de doctorado PhDArts en la Academy of Creative and Performing Arts de la Universidad de Leiden de los Países Bajos.

27. *Ibidem*. p. 8. Texto original: “So where is there still a place in the art world for art as critical investigation and self-critique? Where can one find a locus, a platform for reflection and dialogue, which is not subject to pressures from the culture industry?”.

también está sometido a una fuerte presión productiva y de generación de resultados, será precisamente en la universidad donde podamos encontrar un interesante nicho creativo para la investigación artística.

Como consecuencia directa de la reorganización educativa europea, en la educación artística - tanto en los estudios de grado como en los de master- también se ha producido un proceso de estandarización. En el caso de España o Reino Unido, la educación artística ha estado integrada en el ámbito universitario desde hace décadas, caso contrario que en la mayoría de otros países miembros de la Unión Europea, donde la escuelas de arte han sido históricamente organizaciones educativas independientes y sin afiliación a la comunidad académica. Esta integración de las enseñanzas artísticas al mundo universitario ha desencadenado lo que algunos denominan como un *giro educativo en las artes* o como otros llegan a apuntar, un *giro artístico en la educación académica*,²⁸ dando como resultado un renovado interés por la investigación artística en un número creciente de universidades europeas.

Las aspiraciones de la investigación científica pasa por la sistematización en la creación y organización del conocimiento, cuyo objetivo último es el de comprender y explicar nuestro universo. El papel que ha ocupado la creación artística en los procesos de investigación científica ha evolucionado a lo largo de la historia. Por poner un ejemplo, los detallados estudios anatómicos que Andreas Vesalius utilizó para ilustrar *De humani corporis fabrica libri septem* (1543), fueron realizados por encargo a artistas que ponían sus habilidades técnicas y creativas al servicio del estudio científico. A día de hoy, la relación latente entre arte y ciencia no es tan clara, y podemos observar cómo muchos artistas usan lenguajes y herramientas propias a la investigación científica en sus procesos creativos. Las estéticas culturales de la posmodernidad abrazaron una estrecha relación con los procesos de investigación y reflexión,

28. *Ibidem*. p. 2.

donde en muchos casos, las prácticas artísticas son construidas y expuestas como trabajos de investigación en si mismos, llegando a la situación de que gran número de artistas se posicionan culturalmente como investigadores. Este posicionamiento implica generalmente procesos de creación más flexibles y participativos, ya que la investigación como tal debe estar abierta al debate, la discusión y la crítica. En este sentido nadie cuestiona la importancia que tiene el uso del lenguaje como herramienta vehicular en la investigación artística, ya que sin lenguaje sería imposible articular una investigación dentro de los discursos artísticos.

Será precisamente el escrutinio que desarrolla Hannah Arendt respecto a la dualidad del pensamiento kantiano, lo que nos lleve a adoptar esta posición *intermedia* como una estrategia metodológica válida. La conocida fórmula en la que Kant hace una división entre *Vernunft* y *Verstand*, entre la facultad de pensamiento especulativo y la capacidad de conocimiento nacida de la experiencia sensorial, o como usualmente se expresa, entre la *razón* y el *saber*, nos pone en alerta sobre el purismo metafísico kantiano. Arendt cuestiona esta separación categórica, y plantea que “la cognición y la sed de conocimiento nunca abandonan completamente el mundo de los fenómenos; si los científicos se retiran del para «pensar», solo lo hacen para encontrar caminos mejores y más prometedores, llamados métodos, que los lleve a él de nuevo”.²⁹ En estas idas y venidas entre el significado y el conocimiento, será precisamente donde la creación artística, como herramienta de generación de significado, pueda establecer un espacio de trabajo dentro de la investigación académica. La propia Arendt nos lo indica cuando habla de la emancipación dogmática de ciertos pensadores que, desde la modernidad, han buscado la disolución de “la línea divisoria entre pensamiento y saber, creyendo firmemente que los resultados de sus especulaciones poseían el mismo grado de validez que los procesos cognitivos”.³⁰

29. ARENDT, Hannah. *La vida del espíritu. El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 2002. p. 72.

30. *Ibidem*. pp. 82-83.

Nuestra investigación se origina desde la convicción de que las cualidades que otorgamos a la práctica artística, tan solo pueden ser aprehendidas desde la experiencia directa y a través de la participación en un proceso de investigación que no haya sido sobrecodificado por el conocimiento científico. El auténtico desafío metodológico que deviene de esta posición de investigador-creador, radica en cómo permanecer fieles a la naturaleza de la materia a tratar, es decir la práctica artística —en muchas ocasiones marcadamente personal—, no traicionar su marco epistemológico, y al mismo tiempo no desatender los requerimientos y mecanismos implícitos en la investigación académica. En este caso hemos decidido hacer una distinción metodológica. Por un lado, respetaremos la *supuesta subjetividad* asociada a la metodología creativa desarrollada en los casos de estudio que compondrán esta investigación, mientras que por otro lado asimilaremos la *supuesta objetividad* académica a través del cuestionamiento y la construcción de los marcos conceptuales desarrollados en este trabajo. Por consiguiente, el mecanismo metodológico sobre el que se construye esta investigación fluctuará constantemente entre estas dos posiciones.

1.7.1. MÉTODO DESDE EL ESTUDIO DEL CAMPO

En nuestro esfuerzo por ser fieles a la *supuesta objetividad* que defendemos en esta investigación, hemos nutrido el proceso de investigación tanto con el rigor de las aportaciones científicas disponibles —siendo tan actuales y diversos como los tiempos nos han permitido—, como tratando de ser versátiles y creativos a la hora de articular las estrategias metodológicas propias de este poliédrico campo de investigación. Con este objetivo nuestro estudio ha sido organizado a partir de diferentes bloques bibliográficos. La decisión de situarnos en el

espacio híbrido entre las artes escénicas y las artes visuales, nos ha obligado a explorar una gran diversidad de recursos científicos, tanto impresos como digitales, que de algún modo podrían agruparse en tres grandes bloques. El primero corresponde a la generación del marco conceptual en el que se enmarca nuestra investigación, en su dimensión temporal, social, cultural y política, para lo que recurrimos a autores como Derrida, Austin, Butler, Groys, Lyotard, Arendt, y un largo etcétera. El segundo bloque engloba los discursos de las artes contemporáneas a partir de los años 60, centrándonos en los procesos de transformación material del objeto artístico, la expansión de los campos y disciplinas artísticas, así como la consiguiente performatización de las artes, por lo que hemos recurrido a autores con los que estamos familiarizados desde la teoría del arte como podrían ser Lippard, Krauss, Brea, Greenberg, Fried, etc. El tercer y más amplio bloque, está centrado en la bibliografía de un campo de investigación marcadamente interdisciplinar como lo es *Performance Studies*. En este contexto, el espectro bibliográfico del que se nutre este trabajo, como no podía ser de otro modo, fluctúa entre las artes visuales y las artes escénicas, recurriendo a autores que van desde Artaud a Phelan, de Kirby a Goldberg, de Rancière a Schechner, de Blekker a Read, o de Jones a Lepecki. En cualquier caso, entendemos que estos recursos tratan de definir los parámetros que componen los conceptos performance, performatividad o giro performativo, así como la relación que a partir de estos conceptos se establece con el público. Dada la actualidad de nuestras pesquisas, no solo nos interesamos por las aportaciones científicas más consolidadas, sino que también nos preocupamos por explorar contribuciones de nuevo cuño y publicadas en el transcurso de la investigación, forzándonos a actualizar nuestras fuentes y perspectivas metodológicas. En este punto estimamos pertinente hacer una mención especial a cuatro trabajos, que por diferentes razones han sido determinantes en nuestra investigación. Estas obras son, *Teatro Posdramático*³¹ de Hans-Thies Lehmann, *How to do things with Art*,³² de Dorothea von Hantelmann, *The*

31. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. *Op. cit.*

32. VON HANTELMMANN, Dorothea. *How to Do Things with Art*. Zurich: JRP Ringier, 2010.

transformative power of Performance,³³ de Erika Fischer-Lichte y *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*,³⁴ de Claire Bishop. De uno u otro modo, las aportaciones científicas de estos cuatro trabajos han influido y transformado el modo de aproximarnos y entender el espacio del performance en la práctica artística contemporánea.

Al mismo tiempo, y siendo consecuentes con nuestra apuesta por la creación artística como mecanismo de investigación, hemos tratado de aprovechar la experiencia directa y capacidad para generar de significados de la práctica artística, tanto en nuestro papel como agentes creativos —con la producción de obra artística—, como el de consumidores culturales. En relación a estos mecanismos de investigación, podríamos diferenciar entre mecanismos activos y pasivos. Por *mecanismos activos* nos referimos a las herramientas de trabajo y producción artística que hemos generado a lo largo de nuestra investigación, mientras que por *mecanismos pasivos* nos referimos a los procesos artísticos, ya sean espectáculos, performances, festivales, seminarios, etc., en los que hemos participado como espectador. Como un claro ejemplo de ese *mecanismo activo* podríamos hacer mención del vehículo de trabajo que hemos desarrollado junto al grupo de trabajo SOBRE_Lab de la Universidad de Granada y el Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, diseñando y desarrollando *Bastard Scene, Seminario permanente sobre performance expandido, edición y lenguaje*,³⁵ desde el cual, como su director, estamos usando para investigar temas que estructuralmente competen a este proyecto de investigación, convirtiéndose en una herramienta metodológica complementaria que nos ha acompañado a lo largo de nuestro proceso. Por otro lado, el desarrollo de la obra artística que ha nutrido con *estudio de casos* nuestra investigación, se convierte en la columna vertebral a partir de la cual se ha desarrollado el ecosistema de investigación académica que aquí nos reúne. La relación de *mecanismos pasivos* sería muy extensa. El cronograma que expondremos

33. FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Londres y Nueva York: Routledge, 2008.
34. BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres y Nueva York: Verso, 2012.
35. Para entender el contexto de mediación entre investigación y docencia que hemos articulado en este proyecto, podríamos recomendar visitar el sitio web en el que se recogen algunas de las experiencias y propuestas que hemos planteado desde el año 2015 hasta el 2019. Recurso digital disponible en: <http://bastardscene.blogspot.com/> [visitado el 29-04-2019].

tras el desarrollo metodológico puede dar una clara impresión de la diversidad de programas, festivales, etc., en los que hemos participado con las diferentes producciones escénicas que componen nuestra investigación. En este contexto, nos gustaría resaltar la capacidad crítica que hemos desarrollado en la participación como público o espectador de diferentes producciones performáticas. La experiencia directa y la capacidad crítica que se genera como espectador de trabajos de performance, será transformada en la exposición de *estudios de caso*, que nos ayudarán a ilustrar, contrastar y consolidar nuestro trabajo de investigación académico desde el estudio de campo.

1.7.2. MÉTODOS DESDE EL TRABAJO DE CAMPO.

Desde las dos últimas décadas del siglo pasado, ha sido notorio el interés de ciertos artistas contemporáneos por métodos de trabajo provenientes de otros campos del conocimiento como podrían ser el de las ciencias sociales. En *El artista como etnógrafo*,³⁶ Foster plantea un nuevo paradigma dentro de la creación contemporánea, donde el artista se posiciona como agente interlocutor, dispuesto a conectar teoría y práctica a través de una investigación interdisciplinar sociológica, y cuyo posicionamiento se inscribe dentro de un pensamiento posmoderno que se centra en la atención al «Otro». En su estudio, Foster nos dirige hacia un trasvase metodológico, indicándonos que “a menudo parten indirectamente de principios básicos de la tradición del observador-participante”.³⁷ Con ello Foster nos advierte de las complicaciones y contradicciones que pueden llegar a implicar los procesos de traducción y traslación implícitos en estas estrategias metodológicas.

Pese a que existen obvias diferencias que nos podrían distanciar del análisis de Foster —ya que tanto sus motivaciones como objetos de estudio son radicalmente diferentes a

36. FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

37. *Ibidem*. p. 186.

los de nuestra investigación—, pensamos que son igualmente numerosos los paralelismos que conectan su línea argumental con los procesos metodológicos que defendemos en nuestra tesis. Conexión entre teoría y práctica, trabajo de campo, interlocución, interdisciplinariedad, observación, participación, atención al «Otro», etc., son conceptos, modos de hacer y mecanismos que conforman parte del glosario con que he desarrollado mi labor profesional como dramaturgo dentro de la escena del performance europeo, y por consiguiente, una parte estructural en el desarrollo metodológico del trabajo de investigación artística de nuestra tesis.

1.7.3. MÉTODOS DESDE EL ESTUDIO DE CASOS.

Tal y como mencionamos en las primeras líneas de esta introducción, uno de los puntos de partida sobre los que se construye esta investigación es la práctica artística colaborativa que he desarrollado con una serie de creadores posdisciplinares del panorama de la escena contemporánea internacional. Para ello hemos propuesto plantear como *estudio de casos* algunas de las propuestas artísticas en las que he estado profesionalmente involucrado en los últimos años. El alemán Julian Hetzel, la finlandesa Sonja Jokiniemi y la griega Tzeni Argyriou, son tres de los artistas con los que he desarrollado un proceso creativo construido a partir del conocimiento y las singularidades artísticas, a través del diálogo y la discusión, la negociación y las palabras. Durante estos procesos de investigación artística disfruto de una posición privilegiada: no solo me permite ejercer un rol como un experto *externo* que trata de sistematizar el conocimiento y ayudar en el proceso de creación, sino que me permite funcionar como un agente *interno* involucrado en procesos colaborativos como mediador conceptual. En este sentido, nuestro enfoque metodológico

es el de utilizar parte del *trabajo de campo* generado durante los procesos de investigación y producción de estos proyectos, con el propósito de transformar este material de primera mano en los *estudios de casos* que articulan el cuarto capítulo de nuestra investigación. Tanto las aportaciones particulares de estos trabajos, como el análisis de su conjunto en el contexto de la escena posdisciplinar contemporánea, esperamos puedan contribuir e implementar los recursos científicos en el campo del performance. Son seis los proyectos que hemos decidido analizar en esta investigación, comprendiendo un espacio temporal de ocho años que abarca desde el 2011 al 2018. Estos proyectos son:

<i>Pleas[e]nter</i>	2011	Pleas[e]nter team ³⁸
<i>Still. The Economy of Waiting</i>	2014	Julian Hetzel
<i>Hmm</i>	2015	Sonja Jokiniemi
<i>Schuldfabrik</i>	2016	Julian Hetzel
<i>The Automated Sniper</i>	2016 - 2017	Julian Hetzel
<i>ANΩNYMO</i>	2017 - 2018	Tzeni Argyriou

La estrategia que hemos seguido para la selección tanto de los artistas como de los proyectos, obedece a nuestra intención de generar un estudio donde hacer dialogar nuestros propios casos con las obras de otros artistas del panorama performático internacional. En el estudio de cada uno de los cinco casos, nos centraremos en el análisis de cada uno de los cinco aspectos del performance propuestos por Lehmann en el teatro posdramático, es decir: *texto, espacio, tiempo, cuerpo y media*. Creemos que la suma de nuestros proyectos, su estudio a partir de los aspectos del performance propuesto por Lehmann,

38. *Pleas[e]nter* es un proyecto iniciado por la compañía escénica Amorphy.org, formada por Tzeni Argyriou y Ash Bulayev, contando con la colaboración de Nancy Stamatopoulou y yo mismo, Miguel Ángel Melgares, como co-autores del proyecto.

así como su relación con los proyectos desarrollados por otros artistas, componen un rico y complementario abanico de prácticas artísticas performáticas, que llegan a consolidar un heterogéneo y sólido catálogo de trabajos que nos ayudará a crear una imagen poliédrica del performance actual. Con el ánimo de evitar un estudio de casos que pudiesen funcionar desde una lógica binaria, pensamos que trabajar con tres artistas era nuestra mejor opción como estrategia metodológica. El rango de repercusión y exposición de los proyectos difieren enormemente entre unos y otros, no así la calidad de las propuestas. Es decir, algunos de estos proyectos han tenido una gran repercusión dentro del campo de las artes escénicas, mientras que otros han sido presentados a unos públicos más específicos. De cualquier modo, los cinco casos de estudio han sido desarrollados en un contexto profesional, contando con una extensa red de colaboraciones internacionales, participando y nutriendo los discursos del performance contemporáneo en los últimos años.

En este punto hay que hacer un par de aclaraciones respecto a mi participación y la función desempeñada dentro de estos proyectos, ya que ha diferido de un proyecto a otro. En el caso de *Pleas[e]nter* (2011), que es el performance más alejado en el tiempo, fue un proyecto originalmente iniciado por el director norteamericano Ash Bulayev. Su estrategia fue la de crear un grupo de trabajo con el que construir el proyecto. Para ello invitó a Tzeni Argyriou, con quien compartía la compañía Amorphy.org, Nancy Stamatopoulou y a mí. Este proyecto se construyó como un proceso colaborativo, gestionado horizontalmente y presentado públicamente como tal. En el caso de *Still. The Economy of Waiting* (2014), en la información del proyecto mi función aparece reflejada como *Artistic Advise*. A partir de ese proyecto he desarrollado una estrecha colaboración dramaturgica con Hetzel que se mantiene hasta la fecha. A pesar de que en estas dos colaboraciones mi rol como dramaturgo no está claramente definido, hemos decidido

incluir estos proyectos dada la idoneidad formal y conceptual para con nuestra investigación. En nuestra opinión, pese a que este hecho pudiese verse como una inconsistencia metodológica, entendemos que esta circunstancia no afecta a la justificación de la hipótesis ni al cumplimiento de nuestros objetivos. De hecho, podríamos afirmar que la decisión de utilizar estos proyectos como *estudio de casos* radica en la naturaleza híbrida (forma) y los compromisos conceptuales (contenido) que devienen de su estudio, y en ningún caso en mi relación profesional ni función dentro de dichos proyectos. Esa función debería ser entendida simplemente como parte de la estrategia metodológica en la construcción de este proyecto de investigación, y dicha estrategia ha evolucionando con el desarrollo de la misma. En cualquiera de los casos, la implicación en los mecanismos de investigación y producción de estos proyectos ha sido constante, indiferentemente de la relación nominal que hayamos acordado otorgar a mi colaboración. Esta práctica colaborativa puede ser expresada de diferentes maneras, pero pensamos que la manera más natural de denominarlas es como *colaboraciones dramáticas*. Dicha función, la de *dramaturgo*, es compleja, diversa y cambiante, por lo que pensamos que es interesante profundizar en su análisis para comprender su capacidad como herramienta metodológica.

1.7.4. MÉTODO COLABORATIVO DESDE LA DRAMATURGIA.

Si existe una posición común en torno al concepto de «dramaturgia», compartida tanto por académicos como por artistas que participan en el discurso de las artes escénicas contemporáneas, es precisamente la dificultad de su definición. Tradicionalmente este término ha estado asociado o bien con el género literario, cuyas obras de composición dramáticas

están usualmente aplicadas a la escritura teatral, o bien a los elementos de representación dramáticos que se componen en escena. Estos mecanismos de representación dramáticos son los encargados de generar una estructuración narrativa coherente, coordinar una lógica temporal y espacial, y básicamente, son los responsables de tutelar estructuralmente la *producción de sentido* en un proyecto escénico. He aquí la complejidad del tema, ya que la superación del texto dramático por un lado, y la ruptura con los mecanismos de representación por otro, han convertido a la dramaturgia en un interesante espacio para la experimentación escénica. La definición que acabamos de proponer de dramaturgia como *generadora de sentido*, definitivamente no puede aplicarse a los mecanismos de creación performática en los que nosotros nos desenvolvemos, básicamente porque la dramaturgia no puede ni debe ser entendida como un compendio de reglas estilísticas puestas en orden para dar *coherencia* a un proyecto escénico, ya que eso supondría la existencia de una fórmula del éxito. Adrian Heathfield es taxativo al exponer que:

“[L]a dramaturgia ya no pertenece al teatro, ni a la danza-teatro, es una práctica que abarca diversas disciplinas y lugares de interés cultural. [...] La práctica dramática ha llegado a convertirse en un campo disperso de actitudes cuya relación con las estructuras teatrales de la representación es más que nunca inherente y sin embargo cada vez más fantasmal”.³⁹

Será precisamente ese gran espectro de prácticas artísticas que comprenden la realidad de la dramaturgia en nuestros días, lo que ha convertido a este concepto en una especie de trampa semántica; como asegura Kerkhoven dramaturgia puede ser todo y nada,⁴⁰ ya que su esencia se ha visto seriamente transformada

39. HEATHFIELD, Adrian. *Dramaturgia sin dramaturgo*. En: VV.AA. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga y CENDEAC, 2011. p.102.

40. Cfr. KERKHOVEN, Mariane van. *On Dramaturgy*. *Theaterschrift*. Vol. 5-6, 1994. p. 8. Recurso digital disponible en: <http://sarma.be/docs/3108> [visitado el 24-04-2019].

con la evolución de las artes escénicas. Hoy por hoy hablamos de «dramaturgias de la imagen», «danza dramática», «dramaturgias del espectador» o incluso del significativo oxímoron que forma la «dramaturgia posdramática».

Tratar de responder a la pregunta *¿qué es dramaturgia?* definitivamente no es la tarea que debemos abordar en este punto. Lo que si nos puede ayudar a establecer estructuras metodológicas será depurar las responsabilidades dramaturgicas, o dicho de otro modo *¿quién se encarga de la dramaturgia? ¿qué función tiene dentro del diseño un proyecto escénico? ¿cómo llevar a cabo y ejecutar esa función?* La respuesta que nos vendrá a la cabeza, y con toda lógica, sería que el responsable de la dramaturgia es el dramaturgo. Esta es una verdad a medias, por dos sencillas razones. La primera es que la dramaturgia no debería ser entendida como una parte autónoma y aislada del proceso creativo de un proyecto escénico, ya que participa de todas y cada una de las facetas, tanto de la investigación como de la producción de un proyecto; la segunda y como consecuencia de la primera, es que este hecho conlleva que la dramaturgia se transforma en una responsabilidad compartida entre los colaboradores de un proyecto.⁴¹ He aquí una de las bases metodológica que tratamos de establecer: *la colaboración*.

En el ensayo *Thinking No-One's Thought*,⁴² la profesora Maaïke Bleeker plantea precisamente este método de colaboración como intrínseco a la práctica dramaturgica. En la argumentación de su ensayo, Bleeker dirige su atención hacia la idea de «pensamiento» propuesta por Deleuze y Guattari.⁴³ Ellos plantean su escritura como un mecanismo de pensamiento colaborativo, como un proceso que acontece entre individuos, más que como la suma de acciones individuales. A partir de esta línea argumental Bleeker defiende el proceso creativo como un acto de pensamiento colaborativo entre las diferentes personas que tienen una responsabilidad artística

41. GEORGELOU, Konstantina, PROTOPAPA, Efrosini y THEODORIDOU, Danae. *Why dramaturgy today?* En: VV.AA. *The Practice of Dramaturgy. Working on actions in performance*. Ámsterdam: Valiz, 2017. p. 17.

42. BLEEKER, Maaïke. *Thinking No-One's Thought*. pp. 67-83. En: HANSEN, Pil y CALLISON, Darcey (eds.). *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Londres: Palgrave Macmillan UK. 2015.

43. DELAUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama. 2006.

dentro de una producción escénica. En este sentido, si el producto de una práctica dramatúrgica —ya sea una obra teatral, performance o de danza— se materializa a partir de ese pensamiento colaborativo, las ideas que componen este proyecto no les pertenecen a los individuos que han participado en la creación del proyecto, ya que las ideas han surgido del proceso de colaboración en sí mismo. O dicho de otro modo, las ideas le pertenecen al proyecto. Es a este proceso colaborativo a lo que Bleeker denomina como *no-one's thoughts*.⁴⁴

Insistimos en que la función del dramaturgo no está aislada o se aplica a ciertos aspectos del proceso creativo, sino que participa del mismo modo que el coreógrafo o el director de la totalidad de dicho proceso creativo. Pese a ello, usualmente en la práctica dramatúrgica contemporánea, el dramaturgo no asume su rol desde una posición de autoría o autoridad, sino que asume su posición en relación al proceso creativo de otra persona. Continuando esta línea argumental, y no sin cierta idealización romántica, Adrian Heathfield llega a defender que “el dramaturgo sabe que no existe la propiedad de un trabajo artístico, así como tampoco existe la posesión de las ideas; el dramaturgo queda entonces satisfecho con actuar como el supervisor y el asistente de la exhibición, el auxiliar de vuelo en el viaje de un pensamiento”.⁴⁵ Esta relación contractual e intelectual se construye generalmente desde la confianza, y como André Lepecki plantea, la dramaturgia puede llegar a entenderse como un proceso de *co-imaginación*. Lepecki, quien probablemente sea uno de los académicos que más profusamente haya escrito sobre la práctica de la dramaturgia contemporánea, colaboró en los 80's y 90's con Vera Mantero, João Fiadeiro, Francisco Camacho y Meg Stuart/ Damaged Goods, planteando esta idea de *co-imaginación* tras descartar otros muchos modos de colaboración con los que podrían haberse descrito su intensa actividad como dramaturgo. Como él mismo describe en esta entrevista:

44. BLEKKER, Maaike. *Thinking No-One's Thought*. *Op. cit.* p. 71.

45. HEATHFIELD, Adrian. *Dramaturgia sin dramaturgo*. *Op. cit.* p. 97.

“Because, as a dramaturge, I didn’t co-author, I didn’t co-dance, I didn’t co-produce, I didn’t co-manage. So I thought that perhaps what I was doing then was co-imagining. I was imagining alongside the production of other people’s imaginations. But I kept that word for myself. This happened a few years ago, my stumbling upon this expression that really helped me a lot. It is not really a concept, by the way. Just the name of a procedure that also rescues the potentiality contained in the word «imagination»”.⁴⁶

1.7.5. HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS DESDE LA DRAMATURGIA.

En el apartado anterior, el desarrollo que hemos planteado en torno a la dramaturgia se ha centrado principalmente en las ausencias y contradicciones que implica el trabajo del dramaturgo. Sin embargo, pese a la flexibilidad y versatilidad profesional que este oficio conlleva, la labor del dramaturgo está asociada a diferentes mecanismos que en principio se suponen contribuyen en la construcción y ejecución de un proyecto escénico. Aparte de los aspectos más técnicos del trabajo del dramaturgo, que estarían relacionados precisamente con la investigación previa al proceso creativo, a la participación en los ensayos, la escritura de los textos que acompañan la obra o incluso los textos para pedir subsidios y ayudas públicas, etc., nos gustaría trazar un análisis de estas funciones, definiéndolas como las labores de *traductor* y la de *catalizador*.⁴⁷

Por un lado, podríamos decir que la función de *traducción* estaría relacionada con el proceso lingüístico y de intercambio de ideas propio del trabajo colectivo. En su brillante ensayo *La tarea del traductor*,⁴⁸ Walter Benjamin nos informa

46. LEPECKI, André. *The Power of 'Co' in Contemporary Dance*. Revista-ARTA online Magazine 16, 2016. Recurso digital disponible en: <http://revistaarta.ro/en/the-power-of-co-in-contemporary-dance/> [visitado 24-04-2019].

47. «Catalizar» es una expresión usada por Konstantina Georgelou, Efrosini Protopapa y Danae Theodoridou en su reciente publicación *The Practice of Dramaturgy. Working on actions in performance*. Este libro es el cierre a un proyecto de investigación internacional desarrollado entre 2013 y 2015 titulado *Dramaturgy at Work*, cuyos contenidos pueden ser consultados en el recurso digital: <https://dramaturgyatwork.wordpress.com/> [visitado 24-04-2019].

48. Ensayo recogido en: BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books. 2007.

que la parte más delicada de esta labor del traductor, consiste en la necesidad de alejarse de la relación de equivalencias entre lenguajes, alejarse de la translación literal, ya que una mala traducción podría precisamente aniquilar la fuerza y el misterio que residen en el lenguaje. Al mismo tiempo, Benjamin también nos avisa que para que la traducción sea exitosa, se necesita una obra que tenga la capacidad de ser traducida, ya que no todas poseen esa cualidad. Estos dos puntos son la clave para entender la relación traducción-dramaturgia que estamos intentando establecer aquí, ya que es tan importante compartir y conocer en profundidad el lenguaje con el que estamos trabajando, como necesario el saber respetar la sensibilidad de dicho lenguaje. En nuestro caso, cuando hablamos de lenguaje nos estamos refiriendo a las singularidades y formas creativas que articulan el discurso artístico de los creadores con los que colaboramos dramáticamente. Este principio de traducción podríamos entenderlo desde una doble dinámica. Por un lado está la que haría mención al proceso de comunicación e intercambio de ideas entre el dramaturgo y el artista, y por otro, estaría la función de traducción entre las diferentes personas que forman parte del proceso. Lepecky expone su relación dramática con la coreógrafa Meg Stuart como un proceso de traducción de “Meg a los bailarines; de los bailarines a los bailarines; de Meg a Meg; de los bailarines a Meg; de mi mismo a Meg; de mi mismo a los bailarines; de todos estos al resto de los colaboradores”.⁴⁹ En esta compleja red de procesos comunicativos, podríamos apuntar que una de las herramientas principales de las que disponemos para la generación de ideas radica precisamente en el *diálogo*. Este diálogo fluctúa entre la capacidad de escuchar y la capacidad de realizar preguntas pertinentes que nutran el propio diálogo. El continuo cuestionamiento de las decisiones, acciones o las intenciones de un proceso creativo, no conlleva implícito el conocimiento de las respuestas, sino todo lo contrario, la intención en la generación de estas preguntas usualmente es la activación de un pensamiento crítico, así como la formulación de decisiones artísticas.

49. LEPECKY, André. *Dramaturging. A Quasi-objective Gaza on Anti-memory*. En: PETERS, Jeroen (ed.) *Damaged Goods. Meg Stuart. Are We Here Yet?* Dijon: Les Presses du reel. 2010. Texto original: “Meg to the dancers; from the dancer to the dancers; from Meg to Meg; from the dancers to Meg; from myself to Meg; from myself to the dancers; from all of these to the rest of the collaborators”.

Este último aspecto conectaría con el proceso de *catálisis* anteriormente mencionado. Catalizar se entiende como el proceso a través del cual se genera una reacción. En un proceso catalítico se altera la velocidad de una reacción química, la cual es iniciada con la mezcla de ciertos componentes que activan el proceso de reacción. La práctica escultórica está familiarizada tanto con los efectos de estos procesos, como con las posibles complicaciones y riesgos que encierra. Pese a existir una formulación y proporcionalidad estipulada para ejecutar con éxito dicho proceso catalítico, las variables ambientales generan un abanico de posibles resultados y nunca sabemos a ciencia cierta la velocidad del proceso. Si aplicamos este proceso catalítico a la práctica dramática, las variables se convierten en infinitas. Este proceso necesita de mucha delicadeza, y a continuación nos gustaría apuntar algunas variables que comprometen la traslación de los mecanismos escultóricos a los procesos escénicos. Por un lado deberíamos mencionar del peligro que supone acelerar los procesos de creación, ya que podemos caer en una lógica de productividad y eficiencia temporal, aspectos que en ningún caso tratamos de defender. Por el contrario, el dramaturgo puede ser una figura que a través de su presencia y sus cuestiones busque ralentizar el proceso de trabajo, indagar en direcciones opuestas, generar errores y conflictos como parte de una estrategia metodológica. Por otro lado, sería penoso caer en el error de entender la necesidad de un agente catalítico externo, como una solución que resuelve los problemas que el director o el coreógrafo no ha sido capaz de resolver por sí mismo, sino que podríamos entenderlo como todo lo contrario: el dramaturgo no está para *resolver el problema*, ya que en su haber no están las soluciones al problema, sino tan solo dispone de una rigurosa indeterminación que estimule la experimentación. Por consiguiente, podríamos definir que los principios metodológicos en los que se apoya la práctica dramática catalítica, serían los métodos de prueba/error,

46. LEPECKI, André. *The Power of 'Co' in Contemporary Dance*. Revista-ARTA online Magazine 16, 2016. Recurso digital disponible en: <http://revistaarta.ro/en/the-power-of-co-in-contemporary-dance/> [visitado 24-04-2019].
47. «Catalizar» es una expresión usada por Konstantina Georgelou, Efrosini Protopapa y Danae Theodoridou en su reciente publicación *The Practice of Dramaturgy. Working on actions in performance*. Este libro es el cierre a un proyecto de investigación internacional desarrollado entre 2013 y 2015 titulado *Dramaturgy at Work*, cuyos contenidos pueden ser consultados en el recurso digital: <https://dramaturgyatwork.wordpress.com/> [visitado 24-04-2019].
48. Ensayo recogido en: BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books. 2007.

el ensayo y la construcción a partir de la alteración de los tiempos. Como brillantemente concluyen las reflexiones del trabajo de Georgelou, Protopapa y Theodoridou, dramaturgia “sugiere crear acciones que actúen como si estuvieran camufladas, buscando un equilibrio entre dos movimientos al mismo tiempo, «moviéndose de forma misteriosa» mientras parecen moverse «correctamente»”.⁵⁰

A modo de conclusión de este proceder metodológico, lo que podríamos intuir del análisis de esta práctica colaborativa, es que la dramaturgia está dominada por un principio de alteridad, de interés por el «otro» que nos obliga a conectar con la visión etnográfica del artista posmoderno propuesta por Foster. Ensayos, experimentación, anotación, entrevistas, feedback, traducción e interpretación, estancias internacionales, y un largo etcétera esbozan un glosario de herramientas metodológicas que usualmente son usadas en la práctica dramática contemporánea. En nuestro caso, el interés por el «otro» no se basa en la distancia, la diferencia y o el exotismo antropológico, sino que buscamos un encuentro con un «otro» cercano y similar. El interés por ese «otro» más próximo radicará precisamente en las sutiles diferencias que afloran en las semejanzas.

1.8. Temporización de la investigación.

En este apartado trataremos de dar una visión temporal a nuestro proceso de investigación, con el objetivo de facilitar al lector una posición cronológica, así como organizar las distintas etapas y desarrollo de los *estudios de casos* desarrollados en este proyecto. Las siguientes páginas ofrecen un completo recorrido temporal, tratando de sintetizar cronológicamente los procesos de investigación, producción y presentación de los proyectos. Con ello esperamos dar la posibilidad de navegar por un

50. GEORGELOU, Konstantina, PROTOPAPA, Efrosini y THEODORIDOU, Danae, *Epiloge*, En: VV.AA. *The Practice of Dramaturgy. Working on actions in performance*. Ámsterdam: Valiz, 2017. p. 274. Texto original: “suggest creating actions that act as in disguise, balancing between two movements at the same time, «moving in mysterious ways» while seeming to move «properly»”.

itinerario académico-artístico condicionado, claro está, por la perspectiva de la práctica de investigación propuesta, así como por los modelos metodológicos planteados. Dicho periodo de investigación se concentra en la fase 2014-2018, pese a que la presentación de los proyectos y transferencia de los resultados se inició en 2011 y sigue su curso en 2019. También estimamos pertinente indicar que este proyecto de investigación fue inscrito originalmente en el programa de doctorado *Lenguajes y Poética en el Arte Contemporáneo* de la Universidad de Granada (904.99.2 - RD 778/1998). Dada la extinción de dicho plan de estudios en el año 2016, y con el propósito de completar nuestra investigación, decidimos darle continuidad en el *Programa de Doctorado en Historia y Artes* (B01.56.1) de la Universidad de Granada.

1.8.1. CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES.

- Enero 2011** > Formación del grupo *Pleas[e]nter*, iniciado por Ash Bulayev, Nancy Stamatopoulou, Tzeni Argyriou y Miguel Ángel Melgares.

- Febrero 2011** > Diseño de localización. Se inician las negociaciones con Stadsdeel Zuid Amsterdam para presentar *Pleas[e]nter* en el área del World Trade Center - Zuidas. Amsterdam, Países Bajos.

- Marzo 2011** > Residencia en Posthoorn. Sesiones de lluvia de ideas para trazar primeros bocetos y propuestas para el performance *Pleas[e]nter*. Amsterdam, Países Bajos.

- Abril 2011** > Desarrollo conceptual de *Pleas[e]nter* y primeros ensayos presentados en Feedback Session DasArts 1. Amsterdam, Países Bajos.

- Mayo 2011** > Fase de producción de *Pleas[e]nter*, ensayos y Feedback Session DasArts 2. Amsterdam, Países Bajos.

- Junio 2011** > Lanzamiento de la website del proyecto www.pleasenter.com. Montaje y ensayos en Virtual Museum-Zuidas. Kunstkapel Amsterdam. Países Bajos.

- Julio 2011** > Estreno y presentaciones públicas de *Pleas[e]nter*, Kunstkapel Amsterdam, Países Bajos.
- Febrero 2014** > Residencia de investigación Koneen Saatio con Sonja Jokiniemi. Inicio del proyecto *Hmm*. Saari Residence en Hietamaki, Finlandia.
- Marzo 2014** > Desarrollo conceptual - investigación de *Still. The Economy of Waiting* de Julian Hetzel. Huis a/d Werd, Utrecht, Países Bajos.
- Abril 2014** > Fase de producción de *Still. The Economy of Waiting* de Julian Hetzel. Utrecht, Países Bajos.
- Mayo 2014** > Estreno de *Still. The Economy of Waiting* de Julian Hetzel. SPRING Festival, Janskerkhof, en Utrecht, Países Bajos.
- Junio 2014** > Residencia de creación en WSB Working Space Brussels con *Hmm* de Sonja Jokiniemi, y participación en *The Studio Sessions WSP 2014*, Bruselas, Bélgica.
- Noviembre 2014** > Participación en el congreso *IMPACT 2014. On Exposure*. Pact Zollverein, Essen, Alemania.
- Diciembre 2014** > Ensayos y primera presentación pública de *Hmm* de Sonja Jokiniemi, dentro del Festival Les Urbaines. El proyecto fue presentado en el espacio galerístico de MUDAC, Museum of Contemporary Design and Applied Arts. Lausanne, Suiza.
- Enero 2015** > Estreno internacional de *Hmm* de Sonja Jokiniemi, en *Something Raw Festival*, Frascati, Ámsterdam, Países Bajos.
- Abril 2015** > Presentación de *Hmm* de Sonja Jokiniemi, en ZODIAK, Center for New Dance, en Helsinki, Finlandia.
- Abril 2015** > Presentación de *Hmm* de Sonja Jokiniemi, en Kutomo, Turku, Finlandia.

- Junio 2015** > Lanzamiento y primer taller *ACTO 1*, de *BastardScene*. *Seminario sobre performance expandido, edición y lenguaje*. Desarrollado dentro del grupo de trabajo Sobre_LAB de la Universidad de Granada. España.
- Junio 2015** > Presentación de *Hmm* de Sonja Jokiniemi, en The Regional Dance Centre of Eastern Finland - ITAK. Kuopio, Finlandia.
- Julio 2015** > Presentación de *Still. The Economy of Waiting* de Julian Hetzel, en Festival Theaterformen. Hannover, Alemania.
- Octubre 2015** > *ACTO 2*, de *BastardScene*. *Seminario sobre performance expandido, edición y lenguaje*. Presentación pública en el Centro José Guerrero de la Diputación de Granada. Granada, España.
- Noviembre 2015** > Residencia de investigación para el desarrollo de *The Automated Sniper* de Julian Hetzel en WP ZIMMER. Amberes, Bélgica.
- Noviembre 2015** > Presentación de *Hmm* de Sonja Jokiniemi, en *Playground Festival* - STUK, Leuven, Bélgica.
- Diciembre 2015** > Presentación de *Hmm* de Sonja Jokiniemi, en *SKORO Finnish Dance Festival* - Skorohod, San Petersburgo, Rusia.
- Enero 2016** > Presentación de WORK IN PROGRESS de *The Automated Sniper* (Installation version) de Julian Hetzel, en *The End of Privacy*. Frascati, Ámsterdam.
- Febrero 2016** > Iniciamos proceso de investigación para *Schuldfabrik* de Julian Hetzel. Ámsterdam. Países Bajos.
- Marzo-Abril 2016** > *ACTO 3 _ No Distance*, con Maria Kefirova en *BastardScene*. *Seminario sobre performance expandido, edición y lenguaje*. Presentación pública en Centro Federico García Lorca. Granada, España.

Junio 2016 > Inicio del proceso de investigación para *ANΩNYMO* de Tzeni Argyriou, con el apoyo de Onassis Cultural Center. Atenas, Grecia.

Julio 2016 > Presentación de *Hmm* de Sonja Jokiniemi, en Vienna International Dance Festival. ImPulsTanz 2016. Viena, Austria. Nominación al premio europeo de danza contemporánea *Casinos Austria Prix Jardin d'Europe*.

Julio - Agosto 2016 > Fase de investigación - producción de *Schuldfabrik* de Julian Hetzel, en Studio Houthaven. Ámsterdam, Países Bajos.

Septiembre 2016 > Estreno internacional de *Schuldfabrik* de Julian Hetzel, en Steirischer Herbst Festival. Graz, Austria.

Septiembre 2016 > *ANΩNYMO Draft. 01* de Tzeni Argyriou presentado en Dusseldorf Tanzkongress 2016. Dusseldorf, Alemania.

Enero 2017 > Residencia de producción para el desarrollo *The Automated Sniper* de Julian Hetzel en WP ZIMMER. Amberes, Bélgica.

Enero - Abril 2017 > Estancia internacional en Duncan Dance Research Center como parte del proceso de investigación coreográfica del proyecto *ANΩNYMO* de Tzeni Argyriou en Atenas, Grecia.

Enero 2017 > Creación y desarrollo de *ANΩNYMO Simposio*. Presentado en Hellenic Library of Onassis Foundation. Atenas, Grecia.

Marzo 2017 > Fase de investigación y experimentación para *ANΩNYMO* de Tzeni Argyriou *ANΩNYMO LABS*, en el Duncan Dance Research Center. Atenas, Grecia.

Marzo 2017 > Estreno internacional de *The Automated Sniper* de Julian Hetzel, en *Something Raw Festival*. Frascati, Ámsterdam.

Marzo 2017 > 1ª Gira internacional de *The Automated Sniper* de Julian Hetzel.

CAMPO, Gante, Bélgica.

Beursschouwburg, Bruselas, Bélgica.

Rotterdamse Schouwburg, Róterdam, Países Bajos.

NWE Vorst, Tilburg, Países Bajos.

Theater Kikker, Utrecht, Países Bajos.

Gessnerallee Zurich, Suiza.

Abril 2017 > Presentación pública de fase de investigación de *ANONYMO* de Tzeni Argyriou, en *ANONYMO OPEN LAB* en el Duncan Dance Research Center. Atenas, Grecia.

Mayo 2017 > Presentación de *Schuldfabrik* de Julian Hetzel en el SPRING FESTIVAL. Utrecht, Países Bajos.

Agosto 2017 > Inicio del proceso de escritura de esta Tesis Doctoral.

Agosto - Noviembre 2017 > Gira internacional de *Schuldfabrik* de Julian Hetzel.

SAAL Biennale, Tallin, Estonia.

Noorderzon Festival, Groningen, Países Bajos.

Vooruit & CAMPO. Gante, Bélgica.

Septiembre 2017 > 2ª Gira internacional de *The Automated Sniper* de Julian Hetzel.

Wunder der Prärie Festival - Zeitraumexit. Manheim, Alemania

Frascati Theater. Ámsterdam, Países Bajos.

Actoral Festival. Marsella, Francia.

Next Festival Le Vivat. Armentiers, Francia.

Septiembre 2017 > Premio nacional de teatro VSCD - Mimeprijs en los Países Bajos por *The Automated Sniper* de Julian Hetzel.

Noviembre 2017 > *ACTO_5*, de *BastardScene*. Seminario sobre *performance expandido, edición y lenguaje*. Artista invitado David Bestué, Granada, España

Noviembre 2017 - Febrero 2018 > Estancia internacional en Das Research Graduate School, dentro del 3rd Cycle Program de la Amsterdam University of the Arts. Amsterdam, Países Bajos.

Marzo - Abril 2018 > Fase de investigación - producción - ensayos de *ANONYMO* de Tzeni Argyriou en STG, Onassis Cultural Center de Atenas, Grecia.

Mayo 2018 > Estreno absoluto de *ANONYMO* de Tzeni Argyriou en STG, Onassis Cultural Center de Atenas, Grecia.

Junio 2018 > Presentación de *ANONYMO* de Tzeni Argyriou en Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis en Paris, Francia.

Julio 2018 > Presentación de *ANONYMO* de Tzeni Argyriou en 24th Kalamata International Dance Festival, Kalamata, Grecia.

Junio-Diciembre 2018 > 3ª Gira internacional de *The Automated Sniper* de Julian Hetzel.

23rd Uzès Danse Festival. Uzès, Francia.

Impulse Theater Festival 2018. Mühlheim a/d Ruhr, Alemania.

Schauspiel Leipzig - Residenz. Leipzig, Alemania.

Theater Kikker. Utrecht, Países Bajos.

LUX. Nijmegen, Países Bajos.

4+4 Days in Motion Festival. Praga, República Checa.

Modern Body Festival. La Haya, Países Bajos.

Festival Impatience 104 Paris. Paris, Francia.

The Night of Conflict / Het Nationale Theater. La Haya, Países Bajos.

- Noviembre 2018** > Participación en I Jornadas Científicas “*Proyectos, redes y experiencias para la internacionalización en Bellas Artes*” con la ponencia *La investigación artística internacional, interpersonal e interprofesional. Métodos de colaboración entre las Artes Visuales y las Artes Escénicas*, en la Facultad de BBAA de la Universidad de Granada, España. (Publicación de las actas).
- Noviembre 2018** > Participación en 3rd Performance Art International Conference 2018 *Fugas e Interferencias*, con la ponencia, *Obstacle, el poder de la inacción activa*. CGAC. Santiago de Compostela, España. (Publicación de las actas).
- Enero 2019** > Publicación del artículo *Retóricas del tiempo, performance y algunas estrategias para la capitalización de lo efímero* en la revista SOBRE N04. Prácticas artísticas y políticas de edición.
- Febrero 2019** > Micro festival #empathyporn | Julian Hetzel, donde se presentaron tres de las últimas producciones desarrolladas con Hetzel: *All Inclusive*, *The Automated Sniper*, *SELF Portrait* (Spin-off del proyecto Schuldfabrik), en Frascati Theater, Ámsterdam, Países Bajos.
- Marzo 2019** > Presentación de *Schuldfabrik* de Julian Hetzel en *Adelaide Festival*, Adelaida, Australia.
- Mayo 2019** > Presentación de *The Automated Sniper* de Julian Hetzel en Monty Theatre. Amberes, Bélgica.
- Abril 2019** > *ACTO_6_Ai ke ablar d la kuestion*, de *BastardScene*. Seminario sobre *performance expandido, edición y lenguaje*. Artistas invitadas Cabello/ Carceller. Presentación en el Centro José Guerrero. Granada, España.
- Mayo 2019** > Presentación de *ANΩNYMO* de Tzeni Argyriou en *SPRING Festival*, Utrecht, Países Bajos.

Junio 2019 > Presentación de SELF (*Spin-off* del proyecto Schuldfabrik) de Julian Hetzel, como entrada nacional del Pabellón holandés a la *Prague Quadrennial PQ 2019*. Praga, República Checa.

Junio 2019 > Presentación de ANONYMO de Tzeni Argyriou en *Theatre Rotterdam*. Róterdam, Países Bajos.

Junio 2019 > Publicación del artículo *El derecho a ser olvidado* en AusArt 7:1, Jun. 2019, Investigación en Danza (II).

Julio - Agosto 2019 > Presentación de *The Automated Sniper* de Julian Hetzel en la 47th International Theatre Festival. Biennale di Venezia. Venecia, Italia.

Septiembre 2019 > Registro de la Tesis Doctoral.

1.9. Estructura de la tesis.

Tomando como punto de partida los planteamientos de nuestra hipótesis, los objetivos que perseguimos, así como los mecanismos que articulan la metodología de trabajo en nuestra investigación, hemos planteado una estructura de tesis compuesta por seis capítulos. La organización de los mismos trata de facilitar la correcta comprensión de nuestro campo de estudio. Para ello hemos tratado de ser sistemáticos, aplicando una lógica casual en la composición de los temas, tratando de profundizar en los sucesivos capítulos, dirigiéndonos desde la construcción del marco conceptual hasta la explicación detallada de los *estudio de casos* que componen nuestro trabajo. Haciendo un ejercicio de síntesis, la información que contiene cada capítulo podría resumirse de la siguiente forma:

El **primer capítulo** corresponde a la introducción que estamos presentando, generando un sumario de la argumentación de la tesis. Nuestra intención es la de ofrecer una primera visión general que pueda ayudarnos a establecer nuestro campo de estudio, esbozando ciertos parámetros históricos, culturales y temporales en los que se enmarca la investigación, así como nuestro interés por la misma, para poder establecer el objeto central de nuestro estudio a través de la exposición tanto de la hipótesis como de los objetivos de nuestra investigación. En el espacio que le dedicamos al diseño metodológico tratamos de exponer los modelos de construcción de este proceso de investigación, dedicándole una especial atención a los métodos que conlleva la práctica de la dramaturgia contemporánea en el performance. A continuación hemos tratado de organizar temporal y formalmente la construcción de esta investigación, para acabar realizando una síntesis de los contenidos a través de la exposición de la estructura de la tesis.

Tras la introducción, los siguientes capítulos —segundo, tercero y cuarto— componen el grueso de nuestra tesis. Hemos tratado de organizar de una manera clara los diferentes aspectos abordados en nuestra investigación, y para ello hemos dividido los capítulos en apartados y subdividido las secciones en epígrafes cuando ha resultado necesario, con la voluntad última de facilitar la comprensión de los contenidos.

El **segundo capítulo** lo dedicamos a la construcción de lo que hemos denominado como las *contra-genealogías* de las artes en vivo. Tomando como referencia la fluidez y permeabilidad del concepto de «performance», a lo largo de este capítulo tratamos de articular y argumentar discursivamente la superación del modelo modernista que segregó las artes visuales y las artes escénicas, encontrando precisamente en el modelo performativo una herramienta para la inclusión e hibridación disciplinaria. La aparición en los años 50 de los

planteamientos en torno a la *performatividad* del lenguaje, tiene como consecuencia lo que se ha definido como un *giro performativo* en las artes, influyendo en la transversalidad de diferentes campos del conocimiento, y afectando notablemente a la producción artística, donde valores como la desmaterialización, lo procesual o la temporización, desplazan la producción de objetos materiales en favor del evento. Aquí descubrimos como el performance se convierte en una herramienta clave en los procesos de interacción directa con los públicos. Las consideraciones y análisis en torno a las ontologías del performance, nos ayudarán a romper con el halo de mistificación retórica sobre el que se construyeron los discursos performáticos, del mismo modo que nos abre la posibilidad de cuestionar el performance como una disciplina eminentemente anti-teatral. Con la intención de trazar paralelismos que refuercen nuestra hipótesis, tratamos de construir a través de la expansión de los campos de las artes escénicas y las artes visuales, un espacio de *re-presentación* en el que se enmarca el performance como género eminentemente híbrido. Al mismo tiempo que presentamos este campo artístico posdisciplinar, intentamos exponer los compromisos culturales, sociales y políticos que movieron a los artistas hacia este proceso de transformación y cuestionamiento de los valores intrínsecos a sus prácticas artísticas performativas.

El **tercer capítulo** está destinado a analizar el devenir de las estéticas performáticas y participativas propias de las artes en vivo en el siglo XXI. Observamos cómo los modelos de producción cultural en los que se desenvuelve el performance lo han convertido en un género perfectamente integrado en las políticas culturales del cambio de siglo. Si el performance de los años 60 surgió como un movimiento subversivo con el que los artistas trataban de cuestionar la capitalización del arte, la segunda oleada de la performatividad —o el considerado como *nuevo giro performativo*— está capitaneada precisamente desde las estructuras y programas

museísticos. Los contenedores expositivos se han convertido en puntos de encuentro entre artistas y un público ávido de experiencias directas, donde creadores provenientes de otras disciplinas —con especial incidencia en las coreográficas contemporáneas—, nutren y expanden los límites de las galerías, reemplazando con cuerpos vivos a los objetos artísticos. El revisionismo y reiteración histórica de los performances clásicos, la comodificación y transformación de lo efímero en un bien de consumo cultural, así como la disolución temporal de los performances, están de algún modo atrofiando los discursos anticapitalistas sobre los que se construyeron los principios ontológicos del performance, así como su capacidad para transformar la sociedad, lo que nos lleva a plantear un fin de las retóricas del performance.

En el **cuarto capítulo** nuestro objetivo es ilustrar, contrastar y afianzar a través de la exposición de una serie de *estudios de caso*, los discursos posdisciplinares del performance que estamos defendiendo a lo largo de nuestra investigación, centrándonos tanto en los casos propios, como apoyando nuestra tesis con las aportaciones de otros artistas cuyos proyectos ejemplifican este territorio híbrido del performance. Con este propósito, tomamos como punto de partida el análisis de las propuestas posdramáticas introducidas por Hans-Thies Lehmann. En su visión, la ruptura de lo escénico con la tradición de representación dramática, posibilita un giro desde lo escénico hacia lo performativo, generando a su vez una estética posdisciplinaria permeable e híbrida desde los ecosistemas de las artes escénicas. Con el propósito de organizar los ejemplos que analizaremos en este capítulo, hemos decidido seguir la fórmula planteada por Lehmann al determinar como cinco los aspectos performáticos que componen su teatro posdramático: *texto, espacio, tiempo, cuerpo y media*. El estudio y análisis de estos aspectos trata de construir un marco epistemológico en el que pensamos se están desarrollando las prácticas performáticas contemporáneas, un espacio que pese a su capacidad híbrida y cambiante, se posiciona en un claro diálogo con las inquietudes sociales, políticas y culturales de su

época. Usaremos cada uno de los cinco aspectos como espacio donde insertar y poner en contexto cada uno de nuestros cinco *estudios de caso*. La relación de aspectos y estudio de casos sería:

Texto > *Hmm* es una propuesta coreográfica de la singular artista Sonja Jokiniemi, donde analiza a través de la práctica performática los procesos de formación de lenguaje, utilizando su cuerpo como herramienta para manipular y orquestar de una instalación escultórica. Su investigación se centra en sonidos, fisicalidad, tacto, repetición y acumulación como acciones lingüísticas, generando un universo de subjetiva desobediencia. En un periodo histórico dominado por la categorización, segregación y el pensamiento normativo, su propuesta se dirige hacia la comprensión a través de las diferencias y las singularidades, una fragmentación del significado a través del cual emergen narrativas contraculturales.

Espacio > *The Automated Sniper* se construye a partir de las paradojas de la guerra y la distancia. El continuo incremento en las distancias de combate, nos revela el objetivo fundamental del desarrollo armamentístico, que no es otro que el de matar sin ser matado. Tomando como modelo el uso del dron, esta herramienta de destrucción remota es el paradigma de la denominada asimetría bélica. El operador del dron participa de lo virtual y de lo real al mismo tiempo. La imagen por la que navega no es inmediata o real, sino abstracta y digital. Sin embargo, se desarrolla en tiempo real. Ver se convierte en hacer. Observar se convierte en asesinar. En esta instalación performática se explora precisamente la relación oscilante entre lo virtual y lo real, proponiendo una ludificación de la violencia presentada en el espacio escénico, transformando el performance en conflicto y el escenario es el campo de batalla.

Tiempo > *Still. The Economy of Waiting* consiste en una instalación performática cuyo tema principal es el uso del tiempo en una época posfordista. Presentada en el espacio público dentro de una estructura de diez contenedores de transporte marítimo, la instalación está diseñada como una experiencia individual desarrollada dentro de un performance duracional. Seis salas con seis situaciones performáticas -o *tableaux vivants*- son experimentadas por el espectador a su propio ritmo. El tiempo que aquí se presenta es una respuesta a la aceleración en los modelos de producción. El proyecto es la antítesis a nuestra realidad capitalizada, de optimización de los tiempos, y de eficacia productiva. *STILL* es una invitación a perder tiempo de una manera significativa.

Cuerpo > *Schuldfabrik* o «fábrica de la culpabilidad» es una instalación performática donde el concepto de «culpa» se convierte en la materia prima que ha sido tratada, objetivada y transformada en un bien de consumo. Para ello, en la fábrica se recuperan los desechos de la sociedad occidental en forma de grasa proveniente de liposucciones, para ser transformada en un producto de deseo llamado SELF, un jabón solidario cuyos beneficios de venta es traducido en agua potable para comunidades en necesidad del cuerno de África. En *Schuldfabrik* la obligación colectiva de recordar se pone en diálogo con el derecho individual a olvidar. Una instalación con múltiples entradas pero en la que no hay salida.

Media > En el quinto aspecto dos proyectos desarrollados por un mismo equipo de trabajo, pero con

una diferencia temporal de ocho años son puestos a dialogar. Nos estamos haciendo eco de los proyectos realizados en colaboración con la coreógrafa griega Tzeni Argyriou, *Pleas[e]nter* (2011) y *ANΩNYMO* (2018). *Pleas[e]nter* es un performance hecho a medida para 20 participantes, diseñado como una experiencia audio-visual e interactiva, y con una estructura de juego abierto. Los espectadores son invitados a compartir sus conocimientos, opiniones y deseos con otros participantes y con ello descubrir procesos de decisión y estrategias de selección, tanto individuales como colectivos, desencadenando un ejercicio de democracia activa y colectiva. *ANΩNYMO* plantea cuestiones en torno a la falta de contacto físico en un período de constante presencia digital. Si la revolución industrial transformó para siempre nuestra comprensión del tiempo y el trabajo, la revolución digital ha ido moldeando nuestra forma de interacción física y social. Los redes sociales generan innumerables posibilidades en los modos de comunicación, y nos transporta a la idea del individuo contemporáneo. Sin embargo, anonimato y la privacidad como derecho esencial, chocan con la sociedad de control. En *ANΩNYMO* se busca crear un espacio performático que nos ayude a re-conectar culturalmente a través de la presencia física, de la co-existencia e intercambio social que se produce en la danza.

El **quinto capítulo** tiene como propósito hacer una exposición de las conclusiones, recogiendo los resultados de nuestra investigación, tratando de organizar las conexiones e interrelaciones que se han generado a lo largo del desarrollo de nuestros *estudios de caso*, así como la consiguiente exposición en el ejercicio escrito de esta tesis. Nuestro trabajo aquí resulta

un tanto paradójico. Dada la naturaleza del campo de estudio, así como la metodología empleada, con nuestro proceso de investigación hemos intentamos sistematizar y articular un espacio del conocimiento cuya propia naturaleza es híbrida y fluida. La paradoja deviene en que mientras que tratamos de definir y delimitar esta práctica artística, la postura que nosotros defendemos —desde nuestra perspectiva como agentes creativos—, será precisamente la de un planteamiento artístico basado en la experimentación constante, el cuestionamiento de los marcos culturales e institucionales que tratan de controlar la expansión de los campos, así como la de la ruptura con los cánones formales que traten de delimitarla.

Para concluir, en el **sexto capítulo** cerramos este trabajo con la relación de obras bibliográfica que hemos consultado a largo de esta investigación. La estructura de la dicha bibliografía está organizada exclusivamente por relación de autoría, ya este ha sido el criterio que hemos usado en la aproximación a las diferentes lecturas y fuentes utilizadas.

En la sección destinada a los **Anexos**, están recogidos una parte sustancial del material relacionado con la investigación, producción y documentación de los *estudios de caso*. Con el objetivo de no entorpecer la correcta comprensión y desarrollo expositivo de nuestra investigación, estimamos pertinente recoger este material inédito en el apartado reservado para los anexos. Pese a ser conscientes de las dificultades que supone catalogar y organizar los contenidos de estos proyectos, que por su naturaleza tienen un carácter temporal, presencial y participativo, pensamos que el espacio que nos ofrece una investigación de este tipo, puede ayudarnos a reconstruir los complejos paradigmas que la práctica performática conlleva. Con ese objetivo, en este apartado también estará disponible la documentación videográfica de dichos proyectos.

2

**CONTRA-
GENEALOGÍAS
DEL
PERFORMANCE**

2

CONTRA- GENEALOGÍAS DEL PERFORMANCE

2.0. Introducción. <i>18 Happenings in 6 Parts</i> , 1959.	87
2.1. Una aproximación al concepto de performance.	90
2.2. En búsqueda de lo performativo.	101
2.3. El triunfo del proceso sobre la forma. El evento como catalizador del giro performativo.	110
2.4. Consideraciones alrededor de la ontología del performance.	125
2.5. Prejuicio anti-teatral y modernidad.	139
2.6. La expansión de los campos.	150

2.0. Introducción. *18 Happenings in 6 Parts, 1959.*

Una galería dividida en tres salas con láminas de plástico translúcidas pintadas, y combinadas con referencias a la obra anterior de Allan Kaprow, paneles con palabras toscamente pintadas, hileras de fruta de plástico, carteles antiguos, fotografías, cintas de video y unas instrucciones:

“The performance is divided into six parts... Each part contains three happenings which occur at once. The beginning and end of each will be signaled by a bell. At the end of the performance two strokes of the bell will be heard... There will be no applause after each set, but you may applaud after the sixth set if you wish”.⁵¹

51. Información recogida por Paul Schimmel en *Leap into the Void: Performance and the Object*. En: VV.AA. *Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979*. Londres y Nueva York: Thames and Hudson, Los Ángeles: MoCA. 1998, p. 61.
52. Para un análisis completo de dicho proyecto y consultar material documental, recomendamos: KIRBY, Michael. *Happenings. An Illustrated Anthology*. Nueva York: Dutton, 1965. pp. 53-83.
53. SCHIMMEL, Paul. (ed.) *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979*. Ciudad de México: ALIAS. 2012. p. 132.
54. Cfr. *Ibidem*. p. 124.
55. MAROWITZ, Charles. *Burnt Bridges: A Souvenir of the Swinging Sixties and Beyond*. Londres: Hodder and Stoughton, 1990. p. 56, mencionado en HOFFMAN, Beth. *Radicalism and the Theatre in Genealogies of Live Art*. Performance Research Vol. 14: 1, 2009. p. 95.

En el otoño de 1959, Allan Kaprow presentaba en la Galería Reuben de Nueva York su pieza *18 Happenings in 6 Parts*,⁵² considerado como uno de sus primeros y más importantes *Happenings*, y a menudo citado como punto de inflexión en el desarrollo estético de las artes vivas, al abrir “un espacio que podríamos llamar el *entorno del performance*”.⁵³ El público era invitado a completar una serie de acciones detalladas por el propio Kaprow, siguiendo los modelos de las partituras musicales. De hecho, Kaprow yuxtapuso los nuevos desarrollos en la música electrónica, el teatro y la danza, todos ellos combinados dentro de un entorno interactivo que exigía una participación activa del público.⁵⁴ Los *Happenings* se elaboraron como rituales ofrecidos en sótanos, lofts, tiendas y otros espacios poco convencionales, planteando una apertura de los espacios de representación propios del arte, al mismo tiempo que dinamitaban las barreras entre el público y la obra, en lo que John Calder definiría como «theatre of the future».⁵⁵ En el

artículo en el que Susan Sontag recoge sus impresiones sobre el incipiente trabajo de Kaprow y sus coetáneos *Happenings: An Art of Radical Juxtaposition* (1962), defiende la influencia y correlación de los *Happenings* y el trabajo de Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble* (1938).⁵⁶ En la búsqueda por difuminar la separación entre arte, vida, artista y público, que generase una conexión orgánica entre dichos elementos, Sontag apunta a la conexión entre Kaprow y Artaud, al concluir que “cuanto ocurre en los *Happenings* no hace sino seguir la receta de Artaud de un espectáculo que elimine el escenario, es decir, la distancia entre espectadores y actores, y «envuelva físicamente al espectador»”.⁵⁷

Insistiendo en la permeabilidad disciplinaria de la propuesta, podríamos defender que el proceso de creación de *18 Happenings in 6 Parts* estuvo fuertemente influenciado por la experimentación musical desarrollada por John Cage. En su obra *Theater Piece No. 1* (1952) Cage mezcló en su discurso la música de David Tudor, la coreografía de Merce Cunningham, las pinturas de Rauschenberg, generando una acción de carácter improvisado y experimental.⁵⁸ La otra gran referencia de Kaprow sería la pintura de acción de Jackson Pollock, al suponer una superación formal de lo pictórico, en la que antepuso la idea de proceso sobre la idea de la forma. En su artículo *The legacy of Jackson Pollock* (1958), Kaprow plantea la pintura expandida de Pollock como el «principio del fin» del discurso modernista en la pintura. La *performatividad* implícita en sus obras, así como el giro de la verticalidad pictórica a la horizontalidad coreográfica, convierten a la pintura de Pollock en claro referente del performance que estaba por venir. Marcados por el espíritu de cuestionamiento, experimentación y transformación artística de su generación, estos artistas buscaban romper los esquemas disciplinares que les segregaban. Kaprow lo expresa con meridiana claridad al asegurar que “el joven artista de hoy no dice «soy un pintor» o «un bailarín». Él es simplemente un «artista»”.⁵⁹

56. ARTAUD, Antonin. *El teatro y su Doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005. Artaud fue una gran influencia en el desarrollo de la obra de Kaprow, tal y como defiende Frantisek Deak en el obituario del artista *Allan Kaprow: 1927-2006*, en *The Drama Review*, Vol. 50, 4, 2006, pp. 9-12.

57. SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996. p. 350.

58. Cfr. GOLDBERG, Roselle. *Performance Art. Op. cit.* p. 126.

59. KAPROW, Allan. *The legacy of Jackson Pollock*. *Art News* 57 : 6, 1958, p. 57. Texto original: “The young artist of today no longer say «I am a painter» or «a dancer». He is simply an «artist»”.

Tras esta breve introducción, podríamos llegar a entender que Kaprow representa un *eslabón perdido* en la genealogía de las artes del performance, quizás un eslabón que nos ayude a reunificar las disciplinas del teatro y la escultura. Sin embargo hemos de ser conscientes, y hacer un continuado esfuerzo por recordar que la pretensión de estos artistas —e intención en nuestra investigación— no pasa por la creación de nuevos géneros o disciplinas artísticas, sino todo lo contrario, la energía que motivaba sus acciones fue la de borrar las líneas divisorias que les separaban.

“Thus, in imagining a new ‘theatre of the future’, the question isn’t: «How can we incorporate live art into theatre history?» or «Is live art the new theatre history?» but «How can we reconfigure the rhetorical habits and practices of distinction that underwrote the aesthetic and historiographical split, creating a live art in contradistinction to a theatre in the first place?»”⁶⁰

En este segundo capítulo de nuestra investigación, el objetivo primordial será tratar de dar una respuesta a la pregunta planteada por Beth Hoffman: *¿Cómo podríamos reconfigurar los hábitos retóricos y las prácticas de distinción que avalaron la separación estética e histórica, creando un performance en contraposición al teatro?* Con esta intención, adelantamos que no trataremos de hacer un recorrido historiográfico por el desarrollo del performance, sino que precisamente, lo que intentaremos a lo largo de los diferentes apartados que componen este capítulo es desgranar ciertos parámetros que compusieron unas genealogías de las artes del performance que pensamos necesitan ser cuestionados. O dicho de otro modo, trataremos de indagar en una *contra-genealogía del performance*, con el objetivo de permeabilizar los campos disciplinarios desde los que se nutre este fascinante género artístico.

TO SAY WHAT THEATRE IS WOULD BE TO START AN ARGUMENT. TO SAY WHAT PERFORMANCE IS? A FIGHT. OR AT THE VERY BEST AN INTENSE DISAGREEMENT.⁶¹

60. HOFFMAN, Beth. *Radicalism and the Theatre in Genealogies of Live Art*. *Op. cit.* p. 105.

61. READ, Alan. *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*. Londres y Nueva York: Bloomsbury, 2014. p. VI.

2.1. Una aproximación al concepto de performance.

En el transcurso de los años en los que hemos construido nuestra investigación, los planteamientos teóricos que conforman nuestro campo de estudio se han ido enriqueciendo, ampliando y consolidando, en un proceso de aprendizaje constante que ha corrido en paralelo al desarrollo de los proyectos artísticos colaborativos que cimientan este estudio. La práctica del performance nos ha demostrado una y otra vez, que cualquier idea preconcebida que tuviésemos sobre esta disciplina artística, cualquier límite al que tratásemos de someterla, se convertía en un fútil esfuerzo dada su propia capacidad de transformación.

Aun siendo conscientes de las dificultades que nos va a suponer definir dicho término, en este apartado vamos a intentar construir una base sobre la que poder consolidar ciertos aspectos semánticos de un término tan complejo como *performance*, y con ello tratar de constituir los parámetros sobre los que poder articular un discurso estético posdisciplinario. El propósito al generar este marco conceptual no es ni mucho menos el de perpetuar los esquemas formales que el acto de definir conlleva, o el de crear una discriminación terminológica que imponga lo que *performance* es o puede llegar ser, sino que lo que planteamos es precisamente ampliar y aceptar la diversidad semántica de un término intrínsecamente transversal.

La capacidad de transformación y generación del término «performance» está impreso en su ADN, y es precisamente cuando buscamos en los entresijos de su etimología cuando encontramos las razones de su maleabilidad. El prefijo «per-» viene usándose en las lenguas indoeuropeas como base para formar adverbios, preposiciones y palabras cuyos significados encierran la idea de movimiento, de cambio, de tras-

paso (*perforar, periferia, permeable*, etc.), por lo que la palabra *per-form-ance* nos lleva ni más ni menos a la idea de atravesar y transgredir las formas. Desde la antropología cultural, Victor Turner nos desvela otra visión etimológica del concepto «performance» de origen francófono, *parfournir*, remitiéndonos a la idea de «completar» o la de «realizar algo exhaustivamente». Turner nos sugiere que siguiendo esta estela generatriz del concepto, los performances pueden ayudarnos a desvelar el carácter más profundo y genuino de una cultura.⁶² En castellano, pese a la fuerte implementación y naturalización del término en el ámbito cultural, al no poseer un claro equivalente, su traducción adquiere una fórmula ambigua, apareciendo expresada como «la performance» o «el performance», advirtiéndonos precisamente de su capacidad transgénica.

Conicionados por las limitaciones lingüísticas del castellano,⁶³ el término «Performance» ha sido hasta fecha relativamente reciente un valor absoluto anexo a su sufijo «Art». Esta práctica artística —antño marginal—, fue desarrollada a partir de los años 60 por un grupo de artistas que encontraron en su propio cuerpo y la interacción con el público una herramienta de expresión artística con la que cuestionar la objetualización y mercantilización del arte. A día de hoy, y dada la eminente revitalización de las fórmulas temporales en el campo de las artes plásticas, esta práctica artística está reconocida internacional e institucionalmente, y ha sido perfectamente asimilada por los mecanismos de producción cultural. Tanto en castellano como en otras muchas lenguas, el término «performance» se ha integrado como un neologismo que funciona dentro del campo de la estética contemporánea para referirse a ciertas prácticas de *Arte de acción*, más recientemente denominadas *Artes vivas*, las cuales se inscriben dentro de una temporalidad específica, un *terminus a quo* y un *terminus ad quem*, que supuestamente las diferencia tanto de las artes escénicas como del resto de las artes visuales.

62. TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. Nueva York: PAJ Publications, 1988. pp. 156-178.

63. Aunque este comentario pueda resultar un tanto anecdótico, he de mencionar que antes de mi llegada a Ámsterdam en el 2007, mi conocimiento de inglés era paupérrimo. De hecho parte de las motivaciones para desplazarme a la ciudad estaba la intención de implementar mis capacidades lingüísticas, al mismo tiempo que desarrollaba una trayectoria artística dentro del campo de las artes del performance.

La complejidad semántica del vocablo no deviene del uso internacional que hacemos para denominar este movimiento estético de la segunda mitad del siglo XX, sino que radica en la complejidad polisémica de sus raíces anglosajonas. En la introducción de su indispensable estudio *Performance Theory*,⁶⁴ Richard Schechner evidencia la relación del concepto de «performance» con la práctica escénica -por ejemplo, cualquier obra, función o representación teatral, música o danza también se denomina «performance» en inglés. Son muchos los académicos que se ponen de acuerdo al nombrar a Schechner como la persona que defendió el uso estético del término «performance», cuando a partir del 1962 trataba de definir ciertas tendencias *anti-ilusionistas*⁶⁵ en el teatro contemporáneo.⁶⁶ Para Schechner el concepto «performance» es un término eminentemente inclusivo con el que poder expandir los límites de lo escénico. Su uso en inglés trasciende a la definición de actividades estéticas, aplicándose a todo tipo de actividad diaria, ya sean productivas, ceremoniales, deportivas, lúdicas, así como las consabidas actividades estéticas. En inglés usamos el término «performance» por ejemplo cuando *tocamos* una guitarra, cuando *jugamos* a bádminton, *representamos* una obra, o cuando *bailamos* un tango; pero también podemos usarlo para determinar el *rendimiento* de un vehículo, la *eficacia* de una un champú anticaspa o el *funcionamiento* de una empresa. En todos estos casos el concepto «performance» se utiliza para definir el desarrollo de una actividad, su capacidad de funcionamiento o el grado de optimización de su ejecución. Como expone Diana Taylor:

“Aunque resulte irónico, el ámbito en el que más se maneja el concepto de performance es el mundo de los negocios. Para aquellos que se conducen en el terreno de la mercadotecnia, aun más que para los vanguardistas, todo es performance; las computadoras, los lentes para el sol, los automóviles, cumplen su función explícita (procesar materiales digitales, bloquear el sol,

64. SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Londres: Routledge, 2003.

65. Diferentes corriente teatrales que suponían una crisis en los sistemas de representación mimética-naturalista de la escena dramática clásica.

66. READ, Alan. *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*. Londres y Nueva York: Bloomsbury, 2014. p. XVI

transportar pasajeros) a la vez que señalan una imagen de modernidad y poder adquisitivo. Los supervisores evalúan la eficiencia de los empleados en sus puestos de trabajo (su *performance*) así como también se evalúan las zapatillas de tenis y la bolsa financiera, supuestamente con vistas a superar el *performance* de la competencia”.⁶⁷

En este punto nos parece interesante evidenciar una sutil pero importante disposición semántica, la que nos permite observar cómo la palabra «*performance*» posee un doble uso terminológico: se nos presenta como un *sustantivo concreto* o como un *sustantivo abstracto*. Cuando hacemos un *uso concreto* del término, decimos que: «Anoche vimos un *performance* en el teatro», cuyo significado se entiende como una *función* o *representación* específica. Si hacemos un *uso abstracto* del concepto, podemos decir que: «El *performance* de la compañía de danza fue brillante», cuyo significado podríamos traducir como la *ejecución* o *interpretación* de dicha función.⁶⁸ Esta disposición facilita diferenciar dos significados del término: el *performance* entendido como *actividad* —uso sustantivo concreto y contable— y el *performance* entendido como *acción* —en su uso sustantivo abstracto e incontable. Nuestra intención al explorar esta dualidad de usos, no es el crear incertidumbre en un uso incorrecto del término, sino simplemente evidenciar la capacidad de transformación implícita en el concepto, y la posible fluctuación terminológica que hacemos del mismo. Generalmente, el uso que nosotros haremos del término nos dirige hacia su función concreta, es decir, la del *performance* entendido como *actividad*, y principalmente lo utilizaremos para referirnos a actividades estéticas desarrolladas dentro de los campos creativos que articulan nuestra investigación, es decir, tanto el de las artes visuales como el de las artes escénicas; así como todo el espectro creativo que se genera entre ambos campos.

67. TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela. (eds.) *Estudios avanzados de performance*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2011. p. 21.

68. Al respecto puede consultarse < <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=performance> >

Schechner, Taylor y otros muchos académicos del internacionalmente denominado como *Performance Studies* han construido los análisis del performance a partir ciertas teorías del comportamiento desarrolladas en el campo epistemológico de las ciencias sociales. Es precisamente a finales de los años 50 cuando un grupo de humanistas encuentran en las artes interpretativas, ritualísticas y performáticas, metáforas para definir ciertos aspectos de las interacciones culturales, como sería el caso del estudio desarrollado por el sociólogo canadiense Erving Goffman en *The Presentation of Self in Everyday Life*.⁶⁹ En su ensayo, Goffman utiliza la estructura de la dramaturgia escénica para elaborar un estudio de la vida cotidiana, partiendo de la idea de que cuando los individuos nos presentamos ante otras personas, tratamos de transmitir una imagen determinada sobre nosotros mismos, interpretando el papel que queremos representar ante los demás, y donde según Goffman, toda interacción entre individuos resultaría ser un performance. En este sentido, Goffman define el concepto de performance como toda actividad realizada por una persona en una determinada situación, cuya función es influenciar de cualquier modo a cualquier otra persona.⁷⁰ Goffman nos dice que:

“When an individual or performer plays the same part to the same audience on different occasions, a social relationship is likely to arise. Defining social role as the enactment of rights and duties attached to a given status, we can say that a social role will involve one or more parts and that each of these different parts may be presented by the performer on a series of occasions to the same kinds of audiences or to an audience of the same persons”.⁷¹

69. GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*, Nueva York: Anchor, 1959.

70. Cfr. *Ibidem*. p. 15.

71. *Ibidem*. p. 16.

Schechner construye su teoría del performance a partir de estos planteamientos de reiteración cultural. Es lo que denomina como *twice-restored behavior*,⁷² adoptando el modelo de transmisión de conocimiento de las artes interpretativas, y defendiendo el performance como un acto de transferencia cultural que se ejecuta a partir de acciones que han sido aprendidas y repetidas, ensayadas y preparadas, llegando a defender que la postura de todo comportamiento humano puede llegar a entenderse *como* un performance.⁷³ Schechner nos propone que algo es considerado «performance» cuando el contexto histórico y social, convenciones, usos y tradición dicen que algo *es performance*, insistiendo que no se puede disociar de unas circunstancias culturales específicas.⁷⁴

Desde una visión eminentemente postestructuralista, Schechner plantea un sistema de catalogación del performance en el que se ven reforzadas las interferencias culturales, rompiendo de este modo con ciertos modelos normativos defendidos desde las ciencias sociales.⁷⁵ Para ello nos propone un modelo dinámico de red [fig.1] donde las partes están conectadas entre sí. En su diseño plantea diferentes orígenes antropológicos, haciendo una distinción entre tres tipos de performances, que podrían identificarse como los que tienen sus orígenes en los rituales espirituales, en los rituales estéticos y en los rituales sociales. Desde la etología, los rituales son estudiados como el resultado de largos procesos evolutivos, ayudando a los animales —humanos incluidos— a sobrevivir, procrear y consolidarse como especies. Nos parece interesante observar como Schechner expone que, pese a que el diseño no tiene una jerarquía específica, decide ubicar el teatro contemporáneo en el centro del esquema [nodo 5], haciendo coincidir en la parte superior [nodos 1 - 4] funciones rituales del performance, mientras que en la parte inferior del esquema [nodos 6 - 9] se centra en lo que él denomina como estructuras profundas del performance.⁷⁶ En nuestra opinión, este diseño lejos de centrarse en una visión etnocentrista, pensamos

72. Aunque la traducción al castellano suene un poco forzada, sería algo como *comportamiento ejecutado dos veces*.

73. Cfr. SCHECHNER, Richard. *Performance Studies. An introduction*. Londres: Routledge, 2002. pp. 22-23.

74. *Ibidem*. p. 30.

75. Como claro ejemplo encontramos el que está considerado como el padre de la sociología, el francés Emile Durkheim. Durkheim propone aislar el estudio de la sociología de otras ciencias del conocimiento como la filosofía o la psicología, con el propósito de poder defender la autonomía científica de la sociología y la aplicación del método científico al estudio de los fenómenos sociales. Esta posición estructuralista es precisamente la que autores como Schechner o Turner ponen en cuestionamiento en el desarrollo de sus teorías sobre el performance. Para un estudio más profundo puede consultarse: DURKHEIM, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal, 2007. Recurso digital disponible en: <https://archive.org/stream/elementaryformso1915durk#page/n9/mode/2up> [visitado el 30-4-2019].

76. Cfr. SCHECHNER, Richard. *Performance Theory. Op cit.* p. XVIII.

que evidencia la idea de rechazo al enfoque colonialista antropológico del análisis de los comportamientos de los *Otros* —generalmente no occidentales. Es decir, el estudio de la alteridad cultural, tan propio de la antropología posmoderna, usualmente ubica la figura del etnólogo como agente externo que se interesa por lo diferente. En este caso podrían ser las funciones del performance en otras culturas exóticas. Sin embargo Schechner, sin dejar de interesarse por el *Otro*, prefiere posicionar su propio rol de investigador como nexo para analizar las intersecciones entre teatro y antropología.⁷⁷ El gesto de ubicar su propia experiencia⁷⁸ como nudo estructural el estudio del performance nos parece cuanto menos llamativo, ya que podemos trazar ciertas analogías con la posición de los artistas que en los 60's y 70's, hicieron cuestionar las bases de la experiencia performática a través del uso de su propio cuerpo. Es precisamente en la fuerza pendular que se produce entre las motivaciones personales y los compromisos sociales, o las tensiones entre la experiencia individual y la experiencia colectiva, donde pensamos que radica la fuerza comunicativa, expresiva y política del performance como manifestación cultural.

El esquema propuesto por Schechner, trata al mismo tiempo de ser un sistema inclusivo y versátil con el que poder categorizar la práctica performática en su conjunto, y cabe preguntarse, ¿existen límites formales a la disciplina del performance?, es más, ¿se le puede considerar una disciplina artística, o es en su esencia anti-disciplinario?, ¿todo ritual puede ser considerado como performance?, ¿existen aspectos comunes que puedan ayudarnos a tomar una posición más estable? Las respuestas a estas preguntas no son fáciles ni triviales, y encontraremos posiciones antagónicas y que entran en conflicto en esta discusión. Si seguimos por ejemplo la tesis iniciada por David Davies en su ensayo *Art as Performance*,⁷⁹ podríamos cuestionar la esencia ontológica de las artes plásticas al plantear que toda obra de arte puede y debe ser entendida

77. Cfr. TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela. (eds.) *Estudios avanzados de performance*. *Op cit.* p. 16.

78. No podemos olvidar que Richard Schechner, antes de estructurar académicamente el estudio del performance, fue uno de los personajes más influyentes de la escena contemporánea norteamericana, dirigiendo entre otras compañías la pionera *The Wooster Group* hasta el año 1980.

79. DAVIES, David. *Art as Performance*. Oxford: Blackwell Publishing. 2011.

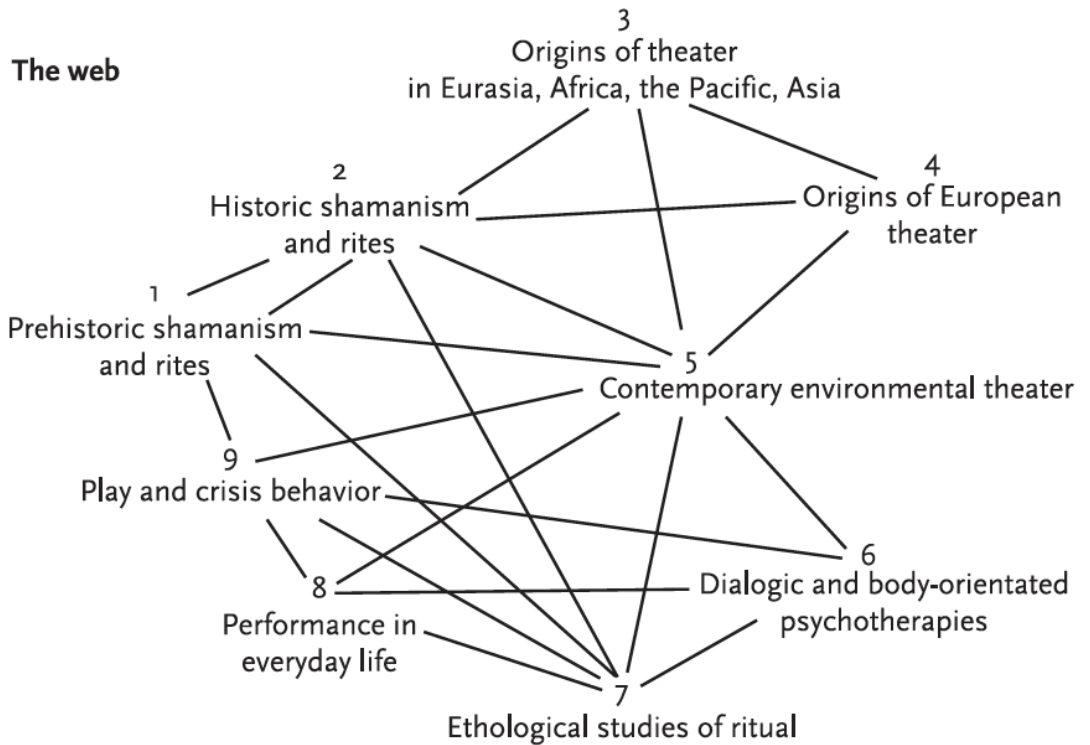


Fig. 4. *The web*, (1988). Modelo de organización del performance planteado por Richard Schechner en *Performance Theory*.

como un performance desarrollada por un artista, más que como un objeto artístico en si mismo. La visión de Davies plantea la capacidad performativa del objeto artístico, en tanto que pese a su pasividad material, puede activar fenomenológicamente al público. Pese a lo sugerente del planteamiento, nuestra visión del performance quizás esté más en consonancia con la definición que propone el profesor Antonio Prieto Stambaugh:

“El performance es una esponja mutante. Es una esponja porque absorbe todo lo que encuentra a su paso: la lingüística, la ciencia de la comunicación y de la conducta, la antropología, el arte, los estudios escénicos, los estudios de género y los estudios postcoloniales, entre otros. Es mutante gracias a su asombrosa capacidad de transformación en una hueste de significados escurridizos: [...] desempeño, espectáculo, actuación, ejecución musical o dancística, representación teatral, arte-acción conceptual, etc. [...] Nuestra esponja es también nómada, ya que se la ha visto viajar sin necesidad de pasaporte de una disciplina a otra, y también de un país a otro, aunque su desplazamiento transfronterizo no ha estado exento de dificultades al mudar de lengua”.⁸⁰

Sin dar respuesta a las preguntas anteriormente enunciadas, pero profundizando en los planteamientos de las cualidades del performance, Schechner hace una interesante síntesis de las cualidades básicas y comunes en cualquier tipo de performance, desde rituales a juegos, pasando por danza y actividades deportivas. Su estudio nos propone de una serie de aspectos esenciales, agrupados en cinco apartados que son presentadas como: Tiempo, Objeto, Improductividad, Reglas y Espacio.

Tiempo: el performance posee una organización temporal específica. En esta organización podemos encontrar diferentes variables. La primera temporalidad nos dirige a una adaptación temporal al evento. Por ejemplo en una carrera de 200m, en un partido de voleibol, o una danza de la lluvia, la propia acción condiciona la duración del performance. La segunda temporalidad, caso contrario, podríamos definirla como un tiempo preestablecido, donde es precisamente la duración

80. PRIETO, Antonio. *Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico*. Cuadernos de investigación teatral, No. 1. México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), CONACULTA. 2005. p. 54. hasta el año 1980.

temporal la que regula la acción. Como claro ejemplo pensemos en un partido de baloncesto. La tercera opción temporal podría ser definida como un tiempo simbólico, es decir, un tiempo que no está condicionado por una temporalidad cronométrica específica, sino que la acción posee una duración que trasciende la linealidad temporal, como podría ser en el teatro, ciertos rituales o juegos.

Objeto: en el performance se otorga un valor específico a ciertos objetos, que usualmente no se corresponden con su valor material. Es decir, los objetos cobran sentido a través de su *performatividad*; por ejemplo imaginemos un balón de fútbol, cuya presencia y movimiento articula todo la acción; o accesorios de teatro sin los cuales la actuación no tiene sentido.

Improductividad: este concepto nos lleva a plantear el performance como una actividad no productiva, y que por consiguiente no tiene porqué generar bienes materiales; es decir, en una actividad productiva la economía determina la forma de la operación, mientras que en un performance esa no ha de ser su razón de ser.⁸¹

Reglas: las reglas son los condicionantes, los puntos de partida desde los que se articulan los límites del performance, es decir, el número de jugadores, el tiempo entre sets, los metros de distancia, etc. El respeto a estas reglas es lo que genera su sentido y la razón de ser de estos performances. Lo que las reglas suponen para con el deporte, la tradición lo es para con las artes escénicas. En este sentido, incluso cuando se tratan de romper las reglas de la escena, esta ruptura solo tiene sentido en relación a esa inclusión de la tradición.

81. Este apartado es el que más contradicciones puede generar, ya que podemos comprobar sin dificultades la existencia de un sistema económico implícito en las actividades descritas con anterioridad. Sin embargo podemos apreciar cómo el ocio, el tiempo-libre y o entretenimiento generan una economía basada en su dimensión improductiva. Pensamos que es precisamente esta la dimensión improductiva a la que hace referencia Schechner.

Espacio: las actividades performáticas son acogidas en infraestructuras específicas diseñadas para cada tipo de actividad, tratando de crear unas condiciones óptimas para su ejecución. Pese a la dimensión de los espacios, estos pueden permanecer en desuso durante largos periodos, y solo ser utilizados en momentos muy puntuales. Usualmente están diseñados para que un gran número de personas puedan contemplar a unos pocos individuos.⁸²

Pensamos que los cinco aspectos planteados pueden ser útiles como puntos de referencia a lo largo de nuestro trabajo. Compartimos con Schechner su interés en traspasar las fronteras estéticas del concepto «performance», ya que nos ayuda a conectar el término con otros ámbitos de la realidad donde se produce. En su dimensión estética, la esencia del performance se puede entender como una realidad construida, y como tal, esta puede entrar en conflicto con la esencia de lo real o lo verdadero. La teatralidad, el espectáculo o el entretenimiento son conceptos básicos que también pertenecen al glosario del performance, planteando prejuicios culturales dado su potencial nivel de artificialidad. La búsqueda en otro tipo de rituales diarios o mecanismos productivos, nos ayudan a conectar nuestra práctica artística con la realidad social y política de la que forma parte, ya que a través de esta visión transversal, diferentes capas de significados, que *a priori* pueden llegar a parecernos contradictorias, acaban reforzándose entre sí. Este panorama de interconexiones, de redes e influencias es crucial para construir los marcos socio-culturales donde se inscriben estas propuestas.

82. En el planteamiento de estos aspectos hemos recuperado las ideas expresadas por el propio Schechner. Cfr. SCHECHNER, Richard. *Performance Theory. Op. cit.* p. 8.

2.2. En búsqueda de lo performativo.

Tras una primera toma de contacto con las posibles tensiones que se producen alrededor del concepto *performance* -el cual seguiremos desarrollando a lo largo de este primer capítulo-, nos parece oportuno ampliar el campo semántico de nuestro concepto. Resulta interesante comprobar cómo los orígenes de la teoría del *performance* se generan precisamente fuera de los campos de estudio de las artes, y vamos a encontrar en los escritos de algunos lingüistas (J. L. Austin), sociólogos (Erving Goffman) y antropólogos (Victor Turner) el uso de metáforas sobre teatralidad y *performance* como una herramienta útil para analizar procesos comunicativos y rituales sociales. En este contexto es donde aparecen nuevos términos como el de lo *performativo* o posteriormente el de *performatividad*, que otorgan a los actos verbales y al lenguaje una fuerza creativa y productiva. Para profundizar en los entresijos del desarrollo semántico de los términos, vamos a utilizar la interesante clasificación evolutiva que propone Amalia Jones, una de las teóricas más influyentes en el campo de estudio del *performance*. Jones propone una visión del desarrollo que ha sufrido el concepto *performance* en la lengua inglesa, haciendo una distinción entre:

“To perform: hacer, hacer bien, entretener. Etimología: inglés medio, del anglo-francés *parfurmer*, alteración de *performer*, *parfurnir*, de *par-*, *per-* totalmente (del latín *per-*) + *furnir* para completar. Primer uso conocido: siglo XIV.

Performance: la ejecución de una acción; representar un personaje en una obra; la eficiencia con la que tiene lugar una acción. Primer uso conocido: siglo XV.

Performing: «de, relativo a o constitutivo de un arte (como el arte dramático) que implica la actuación en público»; ejemplo: «las artes escénicas». Primer uso conocido: 1889.⁸³

Performative: el acto de hacer o representar o «de, relativo a o constitutivo de un arte (como el arte dramático) que implica la actuación en público»; en lingüística, «relativo a una expresión que sirve para efectuar una operación o que constituye la ejecución del acto específico en virtud de su declaración». Primer uso conocido: 1955.⁸⁴

La evolución de estas definiciones está inscrita dentro de una visión historicista en la lengua inglesa. Sugieren un desarrollo conceptual estrechamente relacionado con los cambios de los modelos sociales, políticos y económicos que vienen transformando la sociedad occidental; desde la modernidad hasta nuestros días. Observamos cómo el concepto «performance» en su germen terminológico está conectando a la idea del trabajo, tanto en el *hacer* como con su *ejecución*. La idea de *ejecutar* un trabajo, propone Jones que podría estar relacionada con el “periodo de grandes transformaciones del siglo XIV, cuando el trabajo artesanal y los gremios se desplazaron hacia el concepto al que pronto se le daría el nombre de «arte», como un tipo de producción separada en el denominado Renacimiento”.⁸⁵ Esta visión evoluciona en paralelo a la temporización de los modelos productivos, a partir de los cuales no es de extrañar se generen formas de representación públicas basadas en la estetización de estructuras temporales, es decir, devienen en el florecimiento de las *artes escénicas* del siglo XIX. El concepto de *performativo* no aparece hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando la denominada *posmodernidad* trata de conceptua-

83. En este punto nos hemos permitido la licencia de hacer una corrección en la traducción al castellano del texto de Jones. Estas definiciones aparecen en su texto *Performar, performatividad, performance... y la política de la huella material* (Ver siguiente nota). La publicación que lo recoge posee una edición bilingüe español-inglés, por lo que podemos comparar la traducción y original. Nos hacemos eco de la dificultad que pueden llegar a entrañar las sutilezas idiomáticas que encierra el glosario en torno a la palabra «performance». El texto original se expresa siguiendo la siguiente fórmula: **“Performing:** «of, relating to, or constituting an art (as drama) that involves public performance; ex: «the performing arts»”, mientras que su traducción al español se ha hecho como: **“Performing:** «de, relativo a o constitutivo de un arte (como el arte dramático) que implica la actuación del público»; ejemplo: «las artes performativas»”. Entendemos que en el texto en español existen dos incorrecciones que cambian profundamente el significado de lo planteado por la autora. La primera corresponde a la interpretación de «public performance», en la que nosotros nos decantaríamos por la fórmula de «actuación en público», ya que entendemos que lo planteado es una actividad pública, no una actividad desarrollada por el público. La segunda corresponde a «“the performing arts”», la cual nosotros traduciríamos como «artes escénicas». El uso del concepto *performativas* en este

lizar y categorizar, tanto la capacidad generadora y performática del lenguaje, como las prácticas híbridas de artistas experimentales de finales de los años sesenta.

Cuando Jones apunta al primer uso conocido del concepto «performatividad» en el año 1955, está haciendo referencia directa a las conferencias sobre *teoría de los actos de habla* impartidas por el lingüista John L. Austin en Harvard University, y finalmente publicadas en 1962 en el libro póstumo *How to do Things With Words*.⁸⁶ El punto de partida de Austin fue la crítica a la postura filosófica que suponía que un enunciado solo podía describir algún estado o enunciar algún hecho. Esta suposición conllevaría lo que Austin denomina una *falacia descriptiva*, esto es, un interés teórico sometido exclusivamente a los enunciados descriptivos. Por el contrario, Austin defiende la existencia de dos tipos de enunciados en el lenguaje: los *enunciados constatativos* y los *enunciados performativos*.⁸⁷ Los primeros son los que utilizamos para describir determinadas cosas, mientras que con los segundos no se constata o describe nada, sino que se realiza un acto. Estos *enunciados performativos* tienen la capacidad de producir lo que se nombra. Sin embargo, su efectividad está en relación al contexto social y cultural en el que se construyen. Los ejemplos que Austin nos propone para entender este tipo de *enunciados performativos* podrían ser por ejemplo las promesas, el «si quiero» o el «yo os declaro marido y mujer» en una boda, el «bautizo a este barco con el nombre de Queen Elizabeth» o un «pido disculpas». Estas son declaraciones en las que, como propone Austin, pronunciar un enunciado no es describir lo que hago o lo que debo hacer mediante dicho enunciado, o decir que lo estoy haciendo: pronunciar es hacerlo.⁸⁸ La capacidad de producción de realidad a través de la palabra inaugura su teoría de los actos lingüísticos, y en general la noción de fuerza ilocucionaria del lenguaje. En el desarrollo de estos planteamientos, el propio Austin explica claramente las razones de su decisión terminológica por el neologismo «performativo»:

caso debería entenderse como una cualidad discursiva de las artes, ya que creemos que ha producido una confusión terminológica entre el uso adjetivado del término «performance», que correspondería con *performativo*, y el concepto integrado dentro del discurso académico que correspondería con *performativo*. De cualquiera de los modos, creemos que la traducción más acertada es la de «artes escénicas», ya que cobra sentido en el posterior análisis histórico que desarrolla Jones.

84. JONES, Amalia. *Performatar, performatividad, performance... y la política de la huella material*. En: PONTBRIAND, Chantal (ed.) *Per/Form. Cómo hacer cosas (sin) palabras*. Madrid: CA2M y Sternberg Press, 2014. p. 59.
85. *Ibidem*. p. 60.86. AUSTIN John L. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press. 1962.
87. Hemos encontrado traducciones al español donde tratan de prescindir del anglicismo *performativo*, y en su lugar utilizan el neologismo *realizativo*. En nuestra opinión esta adaptación al español de un término intraducible tiene un efecto más alienante que la palabra propuesta por Austin.
88. Cfr. *Ibidem*. pp. 5-6.

“When I say, before the registrar or altar,..., ‘I do,’ I am not reporting on a marriage: I am indulging in it. What are we to call a sentence or an utterance of this type? I propose to call it a *performative sentence* or a performative utterance, or, for short, ‘a performative’. The term ‘performative’ will be used in a variety of cognate ways and constructions, much as the term ‘imperative’ is. The name is derived, of course, from ‘perform’, the usual verb with the noun ‘action’: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action it is not normally thought of as just saying something”.⁸⁹

Austin apunta cómo desde la filosofía se han privilegiando los *enunciados constataivos* que registran hechos, tienen pretensiones de verdad y pueden ser contrastables empíricamente. Por el contrario se han relegado históricamente los enunciados de tipo imperativo, de deseo, o exclamaciones en general al campo de la poética o a los estudios de retórica. En nuestra opinión, ese desprecio epistemológico al lenguaje común es lo que motiva a Austin la reivindicación de los *enunciados performativos*, que pese a no tener la posibilidad de ser verdaderos ni falsos, se basan en el poder creativo y transformador que tienen las palabras. En el desarrollo de sus conferencias, el filósofo británico nos advierte de la posibilidad de generar tanto *enunciados performativos* afortunados como desafortunados, sosteniendo que el éxito del enunciado dependerá fundamentalmente de su presentación dentro de un contexto específico y la aceptación por los participantes de ese contexto. Según el propio Austin “debe existir un procedimiento convencional aceptado que tenga un cierto efecto convencional, que incluya la expresión de ciertas palabras por ciertas personas en determinadas circunstancias”.⁹⁰ Como claro ejemplo de este planteamiento austiniano, si una persona anuncia a su pareja «me divorcio», el simple acto de emitir este deseo

89. *Ibidem*. pp. 6-7.90. *ibidem*. p. 15. Texto original: “There must exist an accepted conventional procedure having a certain conventional effect, that procedure to include the uttering of certain words by certain persons in certain circumstances”.

91. A este respecto podríamos aconsejar la lectura de *Los ritos de institución*, en: BOURDIEU, Pierre. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal, 1985. pp. 78-86.

92. Desde que Austin introdujera el concepto de «performativo» en la filosofía lingüística, este ha sido fuertemente integrado tanto en los discursos artísticos, filosóficos como en los académicos. Kristine Stiles nos recuerda que cuando en el año 1975 Harvard University Press decidió reimprimir la obra de Austin, fue precisamente el momento cuando el interés de los académicos por el *Performance Art* estaba otorgando al género cierta importancia como acto discursivo. Como ella misma apunta: "Just when, in the early 1980s, scholars in the burgeoning field of «cultural studies» who had followed structuralism through semiotics into poststructuralism (from the 1950s through the 1970s), and who were powerfully influenced by French cultural theory (Foucault, Barthes, Lyotard, de Certeau, Baudrillard, Bourdieu, and Derrida), suddenly became interested in Performance Art". STILES, Kristine. *Uncorrupted joy: International art actions*, en: SCHIMMEL, Paul (ed.). *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*. *Op cit.* p. 246.
93. Ensayo integrado en: DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998. pp. 347-372.
94. BUTLER, Judith. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. Theatre Journal, Vol. 40, No. 4. (Dec., 1988), pp. 519-531. Recurso digital disponible en: http://www.jstor.org/stable/3207893?seq=1#page_scan_tab_contents

no logra su propósito, ya que no existe ningún procedimiento convencional según el cual el simple hecho de enunciar «me divorcio» rompa el contrato matrimonial. Es decir, se necesitan de una serie de condicionantes y circunstancias que legitimen y validen dicha anulación conyugal, mas allá de la voluntad subjetiva del individuo.

Será precisamente el reconocimiento de la importancia del contexto⁹¹ y de los roles de poder que estos contextos confieren al lenguaje, el espacio de discusión filosófica⁹² donde primero Jacques Derrida y posteriormente Judith Butler elaboren y profundicen en el concepto de *performatividad*. En su ensayo *Firma, acontecimiento y contexto*,⁹³ el filósofo francés construye sus reflexiones sobre la *fuerza del performativo* a partir de la capacidad de codificación y repetición de los *enunciados*, defendiendo que la reiteración de estos podrían entenderse como el funcionamiento de una *cita*. Para Derrida, el enunciado viene a ser cita de otro enunciado pasado, que por consiguiente produce una relación temporal que conecta tanto con un pasado como con un futuro. Esta característica estructural de *iterabilidad* del *performativo* otorgaría una temporalidad histórica a los enunciados, y por consiguiente la efectividad del *performativo* está en relación a su poder *citacional*. En este sentido y según Derrida, la efectividad de estos enunciados radicaría precisamente en la capacidad de reiteración de sus significados. Por su parte, en su ensayo *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*,⁹⁴ Butler recurre al término de *performatividad* para deconstruir los valores ontológicos de una identidad de género formulada a partir de la reiteración de códigos sociales. En el ensayo nos plantea la construcción del género como una realidad constituida a partir de la subordinación cultural de una práctica discursiva heteronormativa, donde la *performatividad* del lenguaje subordina discursivamente la identidad sexual a la construcción social. Dicho de otro modo, si las diferencias de género o identidad no se han construido

de una manera natural ni biológica, sino que son los contextos sociales los que las generan a través de la reiteración de los actos, podemos llegar a la conclusión que estas construcciones son igualmente modificables. Postmodernidad y postestructuralismo son las fuentes filosóficas a partir de las que se construyeron el concepto de *performatividad*. Si el estructuralismo encontró en la *oposición de binarios* una metodología con la que poder analizar y sistematizar las tensiones dialécticas de un determinado sistema social, los postestructuralistas rechazan precisamente esa rigidez estructural, ya que somete a cierto proceso de simplificación realidades mucho más complejas. Con ello buscan la descentralización de los discursos, ya sean filosóficos, identitarios, políticos, sexuales o culturales. Por su parte, la postmodernidad se entiende como el compendio de discursos estéticos, incluidos el Performance Art, que [se] nutrieron [de/a] los planteamientos postestructuralistas. Tanto en el caso de Derrida como en el de Butler, apreciamos que el análisis del *performativo* se utiliza como una herramienta postestructuralista con la que logran cuestionar y subvertir ciertos valores ontológicos y metalingüísticos a partir de los que se articulan los discursos hegemónicos del poder.

La flexibilidad y adaptabilidad de la *performatividad*, así como la capacidad transformadora y transgresora del término *performativo* ha conseguido que estos conceptos se posicionen como términos predilectos a partir del cual se construyen multitud de discursos culturales relacionados con formas de escenificación, teatralidad o estructuras temporales, tanto en las artes visuales como en las escénicas. Sin embargo, como apunta Dorothea von Hantelmann, esta aura de modernidad de acompaña a la *performatividad* en las última décadas, puede generar una distorsión respecto a su significado original. Von Hantelmaan apunta a un uso incorrecto del concepto,⁹⁵ ya que lo *performativo* se está usando para definir a todo aquello que está relacionado con el performance, es decir, se está haciendo un uso adjetivado de dicho concepto.⁹⁶ En

el ensayo de Von Hantelmann, titulado precisamente *How to Do Things with Art*, se hace una clara y directa analogía al tema y estrategias propuestos por Austin. En el caso de Von Hantelmann, y como el título invita a adivinar, su estudio se centra precisamente en la construcción de un discurso artístico centrado en la performatividad de la obra de arte. En su hipótesis se plantea la posibilidad de cierta tautología al definir una obra de arte como performativa. Partiendo de los planteamientos de Austin y Butler en los que el lenguaje *performativo* se presenta como un mecanismo que tiene la capacidad de generar realidad, Von Hantelmann defiende que, si las obras de arte poseen una cualidad intrínseca, es precisamente la de producción de realidad, por lo que no podríamos hablar de una obra de arte no-performativa. Von Hantelmann sentencia que la noción de performatividad no tiene nada que ver con el arte del performance y como ella misma apunta:

“Thus the theoretical model of performativity and the art form of Performance Art are based on not only different but antagonistic worldview. While Performance Art, at least in its own constitutive self-understanding, was linked to the individual performer and the singular, autonomous act; performativity (in Butler’s sense) refers to non-autonomous and non-subjectivist idea of acting. Performance Art operates with an ideology outside of the social system of the museum and the market, while in Butler’s model of performativity there simply is not such thing as an outside. While Performance Art strived to break with the fundamental conventions of art, for Butler any form of acting is only thinkable within the constitutive and regulative structure of conventions. Given Butler’s argument, it is clear that the idea of a radical break with conventions *must* fail and is therefore uninteresting”.⁹⁷

95. VON HANTELMMANN, Dorothea. *How to Do Things with Art*. Zurich: JRP Ringier, 2010. p. 17.
96. En este sentido, recomendamos tanto la lectura de la propia Von Hantelmann como el anteriormente citado trabajo de Taylor. Ellas aconsejan el uso de la palabra *performático* para referirnos al término adjetivado del performance, y de este modo poder reservar los términos performativo y performatividad a la puesta función discursiva de los términos. Cfr. TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela. *Estudios avanzados de performance*. *Op. cit.* p. 24.

Estas reflexiones alrededor de los *discursos performativos*, nos recuerdan que dichos discursos han de construirse y participar en ciertos contextos, convenciones y estructuras, es decir, los actos de reiteración que planteaba Derrida; en el caso que aquí nos concierne, los discursos de la performatividad artística, que no del Performance Art, son precisamente los que se construyen a partir de las convenciones de producción, presentación y preservación artística. En su planteamiento, Von Hantelmann incide precisamente en que el individualismo o las expresiones singulares son absolutamente irrelevantes para con los principios performativos del arte. Este es precisamente el punto de fricción que plantea en sus reflexiones, ya que como corriente artística cimentada a partir de la negación de las estructuras artísticas convencionales, el Performance Art vendría a negar los actos performativos que se generan a partir de dichas convenciones y reiteraciones.

Aunque pueda llegar a resultar paradójico, la exclusión del performance del ámbito performativo planteado por Von Hantelmann en *How to Do Things with Art*, encuentra cierta resistencia en el artículo que utiliza la misma estrategia nominal en su título: *How to Do things with Performance Art*.⁹⁸ Edward Scheer argumenta que la imagen del Performance Art a partir de la que Von Hantelmann articula su hipótesis, se construye desde una visión sesgada y hasta cierto punto anacrónica. Desde su punto de vista, hoy por hoy es difícil de reconocer en el performance atisbos de subversión cultural, ya que ha sido progresivamente absorbido por las instituciones artísticas. Con ello podríamos aventurar que el performance ha perdido parte de su capacidad de crítica de vanguardia, pero sin embargo ha ganado en visibilidad y viabilidad, o dicho de otro modo, esta integración institucional vendría a legitimar la *performatividad del performance* como experiencia expositiva.⁹⁹ Al mismo tiempo, Scheer exige para la práctica del performance la misma benevolencia con la que Von Hantelmann presenta a los artistas plásticos que ilustran su hipó-

97. VON HANTELMMANN, Dorothea. *How to Do Things with Art*. *Op. cit.* p. 19.

98. SCHEER, Edward. *How to Do Things with Performance Art*, *Performance Research*, Vol 19: 6, 2014.

tesis. En este sentido, los trabajos de James Coleman, Daniel Buren y Tino Seghal son detalladamente descritos, planteados como evocadoras propuestas performativas que desafían los modelos de producción cultural y generadoras de significado, mientras que la práctica performática expuesta por Von Hantelmann simplemente niega el estado del arte. La discusión se torna muy interesante cuando Scheer reconoce que Von Hantelmann construye su discurso sobre la performatividad a partir de cierta teatralización de las artes visuales, trayendo a la palestra uno de los conflictos propios de los discursos del performance, o sea, la negación de la teatralidad, la representación o la interpretación para con la práctica del Performance Art. Expresado en sus propias palabras:

“Von Hantelmann’s account privileges theatrical over more generally performance-based elements in the body of work she identifies as doing things and indicates how these art practices embrace the durational and the transitory but also mediatization and the retention of the trace in the form of the image. So a suitable variety of artistic methodologies is bound up with the topic of the performative in art, making her specific exclusion of performance art even more puzzling”.¹⁰⁰

De esta comparativa discursiva entre las posiciones de Von Hantelmann y Scheer podemos apreciar las tensiones que se producen a la hora de denominar los límites de los conceptos de performatividad y performance, y cómo dicha terminología se está usando para describir y definir mecanismos, modelos y formatos creativos que pueden suponer una visión antagónica y excluyente para con el performance en cuanto a disciplina eminentemente posdisciplinaria. En este punto cabría preguntarse a qué responden dichas tensiones y tratar

99. Cfr: *Ibidem*. p. 95.

100. *Ibidem*. p. 96.

de dilucidar posibles razones por las que el performance se ha convertido en término tan reactivo. Para ello, trataremos de buscar en ciertos planteamientos que tratan de definir un desarrollo de la performatividad.

2.3. El triunfo del proceso sobre la forma. El evento como catalizador del giro performativo.

En 1966 John Latham creó la obra *Art and Culture*,¹⁰¹ para muchos considerado uno de los trabajos pioneros del arte conceptual británico. Siendo profesor de la St. Martin's School of Art en Londres, Latham toma prestado de la biblioteca de la escuela de arte uno de los volúmenes de la publicación *Art and Culture* (1961),¹⁰² obra paradigmática del relato modernista donde se reunieron una importante colección de ensayos del influente crítico artístico americano Clement Greenberg. *Art and Culture* construye una visión estética de la modernidad a partir de la pureza formal de las disciplinas artísticas. Como heredero del pensamiento ilustrado de Gotthold Ephraim Lessing,¹⁰⁴ para Greenberg cualquier atisbo de temporalidad en el objeto artístico estaría considerado como una impureza formal. La publicación de este trabajo en plena efervescencia creativa de los años 60, no fue del todo bien recibida, generando una clara resistencia por parte de una nueva generación de artistas que no podían seguir identificándose con los principios formalistas del arte de vanguardia. En este contexto de resistencia cultural, Latham propuso a un gru-

101. La obra también es conocida como *Still and Chew: Art and Culture 1966-1969*, y en la actualidad pertenece a la colección del MoMA.

102. GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura (Ensayos críticos)*. Barcelona: Paidós, 2002.

“IF PARADISE HAS RULES, IT ISN'T PARADISE”¹⁰³

103. Frase de Dorothy Shari, recogida en *The Living Theatre. Paradise Now: Notes*. The Drama Review: TDR. Vol. 13:3. 1969, p. 104.

104. En su obra clave, *Laoconte o sobre los límites en la pintura y la poesía* (1766), Lessing traza las directrices estéticas a partir de las que se construyen las genealogías artísticas. Profundizaremos en su trabajo en el apartado 2.5. *Prejuicio anti-teatral y Modernidad de esta investigación*.

po de sus estudiantes realizar un trabajo a partir de aquella publicación. El proceso consistió en desmembrar el libro de la biblioteca, trocear las hojas, masticarlas hasta hacer una pulpa de papel y saliva, escupiendo el resultado y depositándolo en unas probetas. El proceso de fermentación de las levaduras del papel finalmente generó lo que Latham denominó como la «esencia de Greenberg».¹⁰⁵ La mitología del arte apunta a que cuando Latham devolvió el libro a la biblioteca en su nueva versión fermentada, fue despedido de la escuela. A cambio consiguió demostrar la superioridad del proceso artístico sobre la forma.

105. Para contrastar esta información podríamos recomendar el texto de Paul Moorhouse, *And the word was made art*, 2005, disponible en: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/and-word-was-made-art> [visitado el 24-03-2019].

El desarrollo artístico de la segunda mitad del siglo XX ha estado marcado por los desafíos estéticos impuestos por una progresiva performatividad en las artes visuales. Como indica la profesora Erika Firscher-Lichte, ya desde las vanguardias artísticas, tanto Dadaistas, Surrealistas como Futuristas

Fig. 5. *Art and Culture* (1966-69). John Latham



buscaron fórmulas para disolver los límites disciplinarios del arte, hasta que el empuje de los artistas del performance llevaron este proceso hasta su culminación,¹⁰⁶ un impulso cultural que transformó las *obras de arte* en *eventos*, formando parte y abanderando una transformación en la cultura occidental que ha sido definida como *giro performativo*.¹⁰⁷ O lo que podría traducirse como la confirmación de la hipótesis de Latham y su *triunfo del proceso sobre la forma*.

“Overall, Western art experienced a ubiquitous *performative turn* in the early 1960s, which not only made each art form more performative but also led to the creation of a new genre of art, so-called action and performance art. The boundaries between these diverse art forms became increasingly fluid – more and more artists tended to create events instead of works of art, and it was striking how often these were realized as performances”.¹⁰⁸

Este cambio en los paradigmas estéticos tuvo un carácter eminentemente transdisciplinar, afectando desde las artes visuales, a las escénicas, pero también la literatura y otras formas de pensamiento. En cualquier caso, la energía transformadora que emana lo *performativo*, se asocia generalmente con el deseo de activar a los públicos a través de su participación activa en los procesos artísticos. El exhaustivo trabajo de investigación desarrollado por Claire Bishop en *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012)¹⁰⁹ traza precisamente una compleja genealogía del arte participativo y las estrategias en la integración de los espectadores. En su trabajo, Bishop se esfuerza por dar un ángulo diferente y definitivamente enriquecedor al estudio de la historia del arte del siglo XX, planteando un análisis del desarrollo del arte contemporáneo

106 Cfr. FISCHER-LICHTE, Erika. *Theatre and Performance Studies*. Londres y Nueva York: Routledge, 2014. p. 147.

107. *Ibidem*. En el desarrollo de nuestra investigación hemos encontrado una traducción del trabajo de Fischer-Lichte, donde se traduce al castellano el «giro performativo» como «impulso performativo», lo cual en nuestra opinión nos parece menos acertado, ya que en el desarrollo discursivo de su trabajo, la propia Fischer-Lichte se apropia de la fórmula anglosajona «performative turn».

108. FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Londres y Nueva York: Routledge, 2008. p. 18.

109. BISHOP, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso, 2012. Originariamente publicado en inglés, su trabajo ha sido recientemente traducido al castellano como: BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales: Arte participativo y política de la espectaduría*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas, 2016. Esta edición en español será el texto que tomemos como referencia en nuestro estudio.

desde la perspectiva de lo performático. En lugar de construir un discurso historicista desde la modernidad pictórica, como sería el caso de la narrativa estética de Greenberg, o acercarse a los postulados entorno al ready-made,¹¹⁰ Bishop propone algo insólito al tratar de organizar discursivamente los derroteros del arte social y participativo desde el análisis del performance y el teatro. Como la propia Bishop indica, “el teatro y el performance son cruciales para muchos de estos estudios de caso, dado que el compromiso participativo tiende a expresarse con mayor fuerza en un encuentro vivo entre actores personificados en contextos particulares”.¹¹¹

En los planteamientos propuestos por Bishop y Goldberg,¹¹² coinciden en otorgar al futurismo italiano un rol esencial en la transformación estética del arte, cuyas acciones escénicas pueden ser consideradas como las antecesoras de lo que hoy definimos como *performance*.¹¹³ Pese a que sus propuestas estaban construidas dentro del espacio escénico, y el proscenio seguía dividiendo espacialmente al público de los intérpretes, a los futuristas no les interesaba del teatro su función tradicional como espacio de representación, sino que buscaban la relación de confrontación directa que se establecía con el público. El futurismo veía el teatro como un espacio de transformación destinado a la provocación y la propaganda política, el cual era impulsado por el espíritu progresista de la época. Liderados por el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, los futuristas organizaron caóticas veladas denominadas como *serates*, en las que encontraron una herramienta flexible con la que poder introducir multitud de formatos dentro de un mismo evento, que iban desde la lectura de manifiestos artísticos y declaraciones políticas, a la presentación de pinturas o composiciones musicales. De cualquiera de los modos, el interés de estos artistas no sería explorar las posibilidades formales o estéticas que el espacio escénico les ofrecía, sino que el interés de los futuristas por dicho espacio escénico radicaba en que, a diferencia del espacio expositivo, el teatro les

110. En este sentido, Bishop hace mención directa al trabajo de Krauss, Bois, Buchloh y Foster, recogido en *Art Since 1900: Modernism, Anti-modernism, Postmodernism*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

111. BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales*. Op. cit. p. 15

112. GOLDBERG, Roselee. *Performance Art*. Op. cit. p. 11.

113. Nos parece oportuno apuntar que las dos autoras coinciden en otorgar este papel seminal del futurismo como movimiento artístico fundacional del arte del performance, pero podremos observar que mientras que el enfoque de Goldberg se dirige a la construcción discursiva de las estéticas de las artes visuales, el planteamiento que nos propone Bishop se centra en el desarrollo futurista desde la perspectiva de la estética teatral.

ofrecía la posibilidad de establecer una acción directa con el público. Como nos indica Bishop, “los artistas tenían control directo sobre el formato de presentación mediante el cuál podían confrontar directamente a las audiencias, en lugar de la mediación de una exposición o un libro”.¹¹⁴ El uso del teatro como mecanismo para provocar reacciones en el público, no fue la única estrategia de llegar a las masas, sino que desarrollaron fórmulas mucho más poliédricas, incluyendo la publicidad y la prensa como herramientas para comunicar sus ideales. La hazaña comunicativa al publicar el primer manifiesto futurista el 20 de febrero de 1909 en la primera página del diario parisino *Le Figaro*, da una buena muestra de la batalla artística que planteaba el movimiento. La fuerza y el progreso de una sociedad moderna, industrializada y tecnológica, debía imponerse a los valores reaccionarios. Sin embargo, la publicación del manifiesto del *teatro futurista sintético* en 1915, posiciona claramente la disposición beligerante del movimiento, en la que al sonido de los tambores, los futuristas se acercaban peligrosamente a los postulados fascistas de Mussolini y al anuncio de la llegada inminente de la Primera Guerra Mundial al frente italiano:

“Para que Italia aprenda a decidir con rapidez, a lanzarse, a soportar todo esfuerzo y toda posible desventura, no se necesitan libros ni revistas. Estos sólo interesan o distraen a una minoría; son más o menos tediosos, embarazosos y moderadores, enfrían el entusiasmo, rompen el arrojo y envenenan con dudas a un pueblo que lucha. La guerra, Futurismo intensificado, nos impone marchar y no pudrirnos en las bibliotecas y en las salas de lectura. **POR LO TANTO CREEMOS QUE HOY, SÓLO ES POSIBLE INFLUIR BELICOSAMENTE EN EL ALMA ITALIANA A TRAVÉS DEL TEATRO.** En efecto, el 90% de los italianos va al teatro,

114. BISHOP, Claire. *Infernos artificiales. Op. cit.* p. 73.

y solamente 10% lee libros y revistas. Pero es necesario un TEATRO FUTURISTA, absolutamente opuesto al teatro reaccionario, que prolonga sus procesiones monótonas y deprimentes por los somnolientos escenarios de Italia”.¹¹⁵

En un periodo histórico marcado por grandes ideales políticos, mientras que media Europa presenciaba como el fascismo imponía una amenazante visión totalitaria sobre el viejo continente, la otra mitad miraba con expectación el devenir de un incipiente comunismo tras la victoria de la Revolución Rusa en el 1917. La polarización cultural del periodo de entreguerras quedaría perfectamente recogida en las reflexiones ofrecidas por León Trotsky, cuando en 1924 analizaba la repercusión en Italia del discurso de Marinetti, afirmando que “no es por casualidad ni por error que en dicho país el futurismo ha engrosado el torrente fascista”.¹¹⁶ Tanto el Futurismo italiano como el desarrollo cultural de la Revolución Soviética comparten mecanismos en el uso del arte como una herramienta de transformación política; herramientas con las que sin embargo trataban de construir discursos antagónicos. Como la propia Bishop indica: “el futurismo italiano empleó ciegamente la destrucción participativa; entonces la producción cultural colectiva en la Rusia pos-revolucionaria estaba basada en afirmaciones estratégicas del cambio social”.¹¹⁷ La consolidación del pensamiento socialista en la nueva república rusa, devendría en la necesidad de plantear unos modelos culturales que actuasen en consonancia con los ideales de colectividad social que trataban de construir. El rechazo a la autonomía del arte y a la autoría individual de la obra artística, serían reemplazados por mecanismos de productividad cultural social, donde la fuerza colectiva se impondría a la lógica individualista. Los diferentes movimientos culturales fueron organizado a través de Proletkult —una abreviación

115. MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifiestos y textos futurista*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978. pp. 167-168.

116. TROSTKY, León. *Literatura y revolución*. 1924. Recurso digital disponible: <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1920s/literatura/04.htm#1> [visitado el 26-03-2019].

117. BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales*. Op. cit. p. 83.

de «cultura proletaria»—, la institución artística experimental que funcionó entre 1917 y 1932, y cuya aspiración no era otra que la de modificar el arte a través de la creación de una estética de la clase obrera revolucionaria.¹¹⁸ Por razones obvias, las artes escénicas —especialmente el teatro, pero también la performance—, se posicionaron en el Proletkult como “vehículos privilegiados para la participación colectiva”.¹¹⁹ Como fórmula artística, el teatro viene marcado por su inclusividad formal, donde múltiples creadores se reúnen para desarrollar un proceso colectivo. Por otro lado, en el teatro la relación con el público puede llegar a convertir la experiencia escénica en encuentros radicalmente permeables. Y más importante todavía, como espacio discursivo, el teatro es ideal para el desarrollo de grandes retóricas, lo que le convierte en una herramienta peligrosamente eficiente para la implantación de discursos políticos, e implementar una transformación social. Con ese objetivo, el teatro que se desarrolla desde Proletkult debía de ser accesible y comprensible para todos los estratos sociales, y decididamente no podía estar realizado por o para una élite intelectual, sino que por el contrario, el teatro tenía que estar pensado como una suerte de arte total colectivo, y planteado para instaurar los fines revolucionarios.¹²⁰ En este sentido, tal y como defiende Bishop:

“Las muestras de *presencia* participativa en espectáculos de masas se yerguen entonces como el contrapunto estético e ideológico del énfasis del teatro Proletkult en la *producción* participativa: en la primera, el aparato jerárquico de la propaganda del Estado usaba al teatro para movilizar la consciencia pública a través [...] de la colectividad; en la última, el Estado daba apoyo a la cultura de raíces amateur que alentaban a los trabajadores a participar en un *proceso* creativo desjerarquizado”.¹²¹

118. Para articular esta información hemos consultado *Dawns of Proletkult*, recogido en: LEACH, Robert. *Revolutionary Theatre*. Londres y Nueva York: Routledge, 1994. pp. 69-75.

119. BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales*. *Op. cit.* p. 84.

120. Cfr. LEACH, Robert. *Revolutionary Theatre*. *Op. cit.* p. 23.

Las ideas que nos sugiere Bishop, vuelven a poner en perspectiva la capacidad participativa y discursiva del teatro con una politización y uso propagandístico de los espectáculos. Este planteamiento se podría reforzar con la visión ofrecida por Lehmann, cuando propone que “en la época de la Revolución rusa, cuando en el teatro tenían lugar discusiones políticas antes de la actuación y [se bailaba al final], tales ensanchamientos de las fronteras de la experiencia teatral fueron una consecuencia lógica de la total politización que afectó a todos los ámbitos de la vida”.¹²²

Tras este breve acercamiento al Futurismo Italiano y el Teatro del Proletkult, entendemos cómo sendos movimientos artísticos podrían llegar a entenderse como las dos caras de una misma moneda. Durante un breve y convulso periodo histórico corrieron en paralelo pero en direcciones políticamente antagónicas. Mientras que los Futuristas italianos buscaron en el teatro la capacidad de transformación social a través de la provocación y alienación del público, los revolucionarios rusos pretendieron exactamente lo mismo, pero a través del impulso comunista y colectividad identitaria. Mientras el Futurismo tenía un cariz violento y destructivo, el movimiento soviético se canalizaba a través de un idealismo cívico y comunitario. Es por ello que ambas corrientes vienen a refrendar la visión de Bishop: estos movimientos han de ser entendidos y analizados desde su carácter eminentemente performático y participativo, donde la relación directa con los públicos a través de eventos sociales vendría marcando la senda del desarrollo del performance años más tarde. Como apuntara Karen Jürs-Munby en la introducción de la edición inglesa del trabajo de Lehmann, el desarrollo del performance desde los años 60 en adelante se basa precisamente en una «neo-vanguardia» emergente compuesta por Fluxus, Happenings, Environments, etc., que actualizan el espíritu transgresor de Futuristas, Dadaístas o Proletkult, a través de la puesta en

121. BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales*. *Op. cit.* p. 102. Nos parece cuanto menos llamativo el uso de la cursiva que hace la autora en este fragmento de texto, dándole énfasis a ciertos conceptos que nosotros también intuimos esenciales en el desarrollo de nuestra investigación: *presencia, producción y proceso*.

122. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. *Op. cit.* pp. 179-180. En la traducción al español de este fragmento del texto de Lehmann, hemos notado una pequeña incongruencia, que hemos tratado de solventar añadiendo «[se bailaba al final]» en el texto. En la versión española, no recoge la idea de temporalidad «antes y después» de la función teatral, y pensamos que la visión que plantea Lehmann se ve reforzado con este pequeño, pero sustancial cambio.

valor y actualización de los sentimientos de provocación, alienación, toma de consciencia, pero también de colectividad y activación de los públicos.¹²³

Mientras que en la gran tradición pictórica modernista defendida por Greenberg “el espectador era absorbido por una experiencia visual pura, descorporeizada, que comportaba la anulación de las condiciones físicas y materiales concretas”,¹²⁴ la irrupción de las fórmulas escénicas de los pioneros de las vanguardias artísticas, así como los desafíos a los formalismos artísticos durante las décadas de los 50 y 60, consolidaron el *dominio de la corporeidad sobre la semiótica*.¹²⁵ Este devenir artístico y el consecuente cambio de paradigmas en la relación con los públicos ha sido definido como *giro performativo*. Dicho *giro* fue un proceso eminente transversal, afectando discursiva y formalmente diferentes campos creativos, así como un amplio rango de los movimientos culturales desde mediados del siglo XX hasta los años 90. En las artes visuales, la irrupción de las diferentes corrientes del performance generaron un importante flujo de obras caracterizadas por su «corporeidad» y «presencia» física. Dichos conceptos deberían entenderse como una visión opuesta a los de «objeto» y «representación». En este sentido deberíamos notar que, mientras que el discurso formalista de la modernidad otorgaba una «presencia» a la obra de arte, cimentada en el aura del objeto artístico, a través de su singularidad y originalidad material, el tipo de «presencia» de la que estamos tratando de hacernos eco en nuestro planteamiento performativo, giraría entorno a una visión posmoderna basada en un modelo transitorio de encuentro entre la obra y el espectador, es decir, una «presencia» eminentemente temporal. Como consecuencia directa de esta cualidad estética, en la mayoría de los casos estas obras performáticas fueron diseñadas para un público que constituía una parte estructural del trabajo, completando la obra y cargándola de sentido. Este encuentro entre la obra y el público generaba una experiencia estética en la forma de un «even-

123. Cfr. JÜRS-MUNBY, Karen. *Introduction*. En LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Londres: Routledge, 2006. p. 4.

124. BORJA-VILLEL, Manuel J. *Un teatro sin teatro: el lugar del sujeto*. En: VV.AA. *Un teatro sin teatro*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 2007. p. 20.

125. Haciendo uso de la expresión de Fischer-Lichte «corporeality dominated semioticity». En: FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance*. *Op. cit.* p. 19.

to». Estos eventos habrían de convertirse en intercambios de ideas políticas, críticas estéticas, o pura especulación formal y temporal, marcadas por un ritmo eminentemente fluido y transgresor de la presencia. Como describiera Douglas Crimp:

“El medio por excelencia a través del cual se puso de manifiesto la temporalidad durante los años sesenta fue la *performance* —y no sólo esa práctica mal definida que se dio en llamar *performance art*, sino todas aquellas obras que el artista o el espectador, o ambos, constituían en una situación y con una cierta duración. A propósito del arte de los años setenta se puede afirmar casi literalmente que «tenías que estar allí».”¹²⁶

El *giro performativo* también afectó a otras disciplinas, con casos paradigmáticos como las incursiones performáticas en la música de John Cage o David Tudor, pero especialmente advertimos la repercusión de la performatividad en la escena teatral de los años 60. El impacto de la performatividad en el teatro, hizo que sufriera una profunda transformación, cuyos efectos -al igual que ocurriera en las artes visuales- continúan vigentes en la producción escénica actual. La publicación en el año 1959 en su edición inglesa del influyente trabajo de Antonin Artaud, *El Teatro y su doble*,¹²⁷ obra nuclear para entender el desarrollo de las artes escénicas contemporáneas, marcaría a una generación de artistas. La ruptura con los mecanismos de representación dramáticos y la activación del público que propone Artaud en su *Teatro de la Crueldad*, serían de vital importancia en el desarrollo de las artes escénicas en los Estados Unidos, generando un *drama impuro* que devendría en un *giro performativo* dentro de la escena teatral. El uso del término «drama» que aquí hacemos, sería el introducido por Lehmann para definir el *giro performativo* en el campo del teatro posdramático.

126. CRIMP, Douglas, *Imágenes*. En: WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001. p. 176.

127. ARTAUD, Antonin. *El teatro y su Doble*. Op. cit.

Con ello queremos hacernos eco del movimiento que llevó a los directores de escena de un progresivo abandono del teatro dramático tradicional. Es decir, como Michael Kirby propondría en la introducción de *A Formalist Theatre*, podríamos distinguir claramente dos tipos de teatros, que serían “el teatro literario y el teatro como performance”.¹²⁸ El *giro performativo* del teatro propuesto por Artaud y defendido discursivamente por Lehmann, precisamente romperían con el teatro dramático y su dependencia de la tradición literaria, para por el contrario, centrarse en su forma performática.¹²⁹ La acumulación de giros, con sus constantes idas y venidas entre las artes visuales y performance, performance y las artes escénicas, hace que cada vez fuese más difícil identificar quién pertenecía a que grupo, qué movimiento estaba influenciando a qué artista, y en definitiva, trazar una líneas con las que identificar un género cuya implosión negaba cualquier jerarquía o catalogación.

“Desde su origen, la performance mantiene relaciones íntimas con el teatro: en los Estados Unidos, el Living Theater and Judson Church se encuentran en el centro de la experiencia que reagrupa a músicos, bailarines, comediantes y artistas plásticos (entre otros Cage, Cunningham, Raushenberg o Yoko Ono), que van a dar al fenómeno un nombre, determinarán una parte de sus características y le permitirán su expansión”.¹³⁰

A pesar de reconocer un deseo intrínseco por explorar los límites formales de las artes, pensamos que la búsqueda de dichos límites no vendría determinada por un interés estético en traspasar el espacio teatral, sino que vendría marcado por un deseo de transformación social, cuya energía, eminentemente política, trataría de cuestionar los cánones culturales

128. KIRBY, Michael. *A Formalist Theatre*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1995. pp. 9-10

129. Los planteamientos de Lehmann en torno al teatro posdramático, son ampliamente desarrollados en el capítulo 4 de esta investigación.

130. BESACIER, Hubert. *Reflexiones sobre el fenómeno de la performance*. En PICAZO, Gloria (ed.) *Estudios sobre Performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, 1993. p. 125.

establecidos. El interés de estos artistas pasaba por provocar reacciones en el público, por exaltar lo diferente, por defender una lucha idealista que trataría de cambiar el mundo a través del arte. Como defendiera Lehmann:

“En los años sesenta y setenta avanzaron en esta dirección una serie de grupos de teatro americanos, aunque en muchos casos estuvieron en juego reiteradas apelaciones políticas e intenciones de llevar a cabo una revolución cultural. The Living Theatre, Performance Group, The Wooster Group, Squat Theatre y muchos otros exploraron formas de teatrales del tipo *happening*, en las cuales la presencia y oportunidades de comunicación fueron prioritarias frente a los procesos representados”.¹³¹

Fundada en el año 1947 por Judith Malina y Julian Beck,¹³² la compañía americana The Living Theatre, probablemente sea uno de los colectivos teatrales que más enérgicamente haya trabajado para cuestionar las convenciones teatrales, rompiendo con los límites del espacio de representación de la caja escénica, cuestionando el concepto de autoría a través de su teatro colectivo, así como desafiando toda la tradición escénica dramática a través de sus propuestas eminentemente anticapitalistas, provocativas y radicalmente libres. Alineados con sus coetáneos de *Happening* en los Estados Unidos y con *Situacionistas* europeos, en The Living Theatre trabajaron durante décadas persiguiendo el ideal de eliminar la frontera que separa arte y vida. Como apuntara Emililine Jouve, “la progresiva metamorfosis de sus trabajos hacia la creciente inclusión del público en la creación teatral, estaba en sintonía con sus convicciones anarquistas pacifistas y la visión de su teatro

131. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Op. cit. p. 180.

132. Parte de la información que aquí recogemos ha sido editada a partir de la publicación del propio Beck, BECK, Julian, *El Living Theatre*. Barcelona: Fundamentos, 1974.

como «revolucionario»¹³³. Fuertemente conectados con los diferentes movimientos hippies y anti-sistema de la época, una de las características de la revolución que el Living Theatre planteaba, radicaba en su dimensión poética, es decir, como compañía teatral defendían la capacidad de las palabras como una herramienta para transformar el mundo. En este sentido podríamos apreciar cómo la idea de performatividad lingüística planteada por Austin era puesta en valor, y llevada a la práctica a través de la libertad de expresión e imaginación colectiva, para posteriormente traducir esos ideales en acciones concretas destinadas a transformar el orden establecido. Radicados en Europa desde el año 1964, The Living Theatre participó activamente en los movimientos contra-culturales que desembocarían en la lucha contra el gobierno del general De Gaulle y su baluarte burgués del Teatro del Odéon en mayo del 68. La onda expansiva generada por la ocupación del parisino Odéon, se extendería hasta el *Festival de Avignon*, otro de los referentes franceses de una cultura teatral convencional. Esa misma primavera del año 1968, The Living Theatre participaría en Avignon con la mítica obra *Paradise Now* con el afán de crear una nueva escena teatral revolucionaria, tanto en su forma y como en su contenido. El espíritu de transformación social de Beck, Malina y el resto de los integrantes de la compañía —en ese momento completamente desjerarquizada— quedaría perfectamente recogido en las valiosas anotaciones tomadas durante el proceso de creación de *Paradise Now*, un año más tarde publicadas en *The Drama Review*:

“JB: *Paradise, Paradise Now, implies a state of higher consciousness, higher awareness. Because in the domain of lower consciousness, there is no Paradise. It is a changing-the-world experiment*”¹³⁴

133. JOUVE, Emeline. *The Living Theatre and the French 1968 Revolution: Of Political and Theatrical Crises*. E-rea. Vol. 15:2, 2018. Recurso digital disponible en: <http://journals.openedition.org/erea/6370> [visitado el 28-03-2019]. Texto original: “The progressive metamorphosis of their work toward the growing inclusion of the audience in the theatrical creation was in tune with their pacifist anarchist convictions and they saw their theatre as «revolutionary»”.

El colectivo y la obra se vieron embriagados por del espíritu revolucionario que se respiraba en París. El desafío consistía en la activación del público, su participación directa, invitándoles a subir al escenario. La supresión de cualquier tipo de estructura dramática y sus provocaciones buscaban la alienación activa de los espectadores con el objetivo de activar su visión crítica y política. Como apuntara Richard Schechner:

“In *Paradise Now the Living Theater* attempted a similar transformation of entertainment into ritual –in the Living’s case a political rather than a religious ritual. [...] An actual political event arose out of the entertainment by means of a theatrical confrontation. In the streets, performers and spectators-turned-performers were often met by the police. Some performers joined the Living for a few hours, days, or longer periods of time”.¹³⁵

Una vez la mayoría del público había abandonado el teatro, el evento continuaría por las calles como una gran comuna sostenida durante días, donde el público y los actores estarían integrados en una masa social unida por el objetivo de transformar al resto de la sociedad. El ataque hacia el propio festival como paradigma cultural capitalista y tecnocrático, desembocó en la actuación de las autoridades y el cese de la obra.¹³⁶ El *giro performativo* teatral que podemos llegar a entender tras el estudio de The Living Theatre, deviene en un tipo de teatro que ha dejado de interesarse por la observación pasiva del público, un tipo de teatro que rompe con las jerarquías establecidas entre performers, directores, obra y público, y un tipo de teatro del que destilamos una visión marcadamente idealista. Un *giro performativo* con el que podrían transformar el mundo a través de la transformación del arte. El deseo de transformar el mundo, implicaba la necesidad de transformar la sociedad en la que vivían, y para ello deberían transformar

134. The Living Theatre. *Paradise Now: Notes*. TDR. Vol. 13:3, 1969, p. 106.

135. SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Londres: Routledge, 2003. p. 161.

136. Cfr. JOUVE, Emeline. *The Living Theatre and the French 1968 Revolution*. Op. cit.

2.4. Consideraciones alrededor de la ontología del performance.

Podríamos asegurar sin miedo a equivocarnos que vivimos en un momento culturalmente privilegiado para nuestra sociedad Occidental. La popularización de la institución museística como contenedor cultural, se puede entender como el triunfo de los nuevos rituales artísticos y escalas de valores que devinieron de las sociedades capitalistas y democráticas occidentales: la imposición de una estructura temporal lineal; la valorización de lo individual; la importancia otorgada a la producción de objetos materiales, y su subsiguiente puesta en circulación a través del mercado del arte. En este contexto, los procesos de catalogación, colección y archivo de las obras de arte son parte de una estrategia programática implícita en la museología. El hecho mismo de coleccionar se inserta en la idea de aprehensión de un presente que es proyectado hacia el futuro. Aquí se entrelazan procesos patrimoniales que tratan de conectar temporalmente lo que se nos ha dado con lo que vamos a entregar. Un legado. La posibilidad de permanecer eterna, infinita y permanentemente son parte de un deseo de atemporalidad que ha definido el territorio de las artes visuales. Como acertadamente expone Amalia Jones en su artículo *Performance Art: Live or Dead*, las artes visuales son la única forma cultural asociada directamente a un mercado global que depende de la disposición jerárquica de la compra y venta del objeto *original* y *único*.¹³⁸ En este contexto, construido a partir de la idea de *obra maestra* de la estética kantiana, Jones insinúa que la inclusión de la temporalidad efímera del performance en la Historia del Arte, entraña la complejidad de disociar los paradigmas del arte de su realidad objetual. Es la propia Jones la que nos pone sobre aviso de que este planteamiento rupturista de los artistas del performance para con el objeto artístico, defendido y teorizado por los estudiosos del Performance

138. Cfr: JONES, Amalia.
Performance Art: Live or Dead. Art Journal, vol. 70,
n. 3, 2011. p. 34.

Art, encierra cierta “mistificación retórica”,¹³⁹ ya que según ella, tratan de conectar lo efímero e irreplicable de su práctica, con la idea de la experiencia directa del espectador.

Situándonos en el contexto artístico que arranca en los años 60, debemos recordar a una generación de artistas conceptuales que encontraron en el uso de sus propios cuerpos, en la fuerza destructiva de sus acciones y en la provocación cultural, un vehículo para cuestionar la mercantilización de las obras de arte, y con ello cercenar la capacidad de circulación del objeto artístico. De un modo sintético, podríamos decir que el Performance Art ha sido reconocida como una expresión artística modelada en la inmaterialidad y la temporalidad. Como defiende Goldberg, la naturaleza efímera del performance no dejaba rastros tras de sí, siendo visible e intangible al mismo tiempo, sin poder comprarse ni venderse.¹⁴⁰ En este sentido, observamos cómo el poder subversivo a partir del cual se construyeron los discursos anticapitalistas del performance radicaban precisamente en una doble voluntad improductiva. En cuanto a práctica artística, el performance se fundamentó en la negación económica y la negación temporal del objeto artístico. Es decir, podríamos afirmar que el Performance Art se construyó a partir de la transformación de lo material en inmaterial —y como tal no se podría vender—, y lo permanente en efímero —y como tal no se podría coleccionar—, y por consiguiente, ciertos valores esenciales de la producción y capitalización artística eran cuestionados y hasta cierto punto neutralizados. Si el objeto permanente y tangible estaba ideológicamente relacionado con el mundo capitalista, lo efímero e inmaterial se acercaba a una posición de resistencia ideológica progresista que trataría de subvertir el empuje del neoliberalismo.

Con el propósito de articular ciertos aspectos que establezcan una ontología del performance, en este apartado de nuestra investigación recurriremos al análisis de ciertos valores intrínsecos tanto a su praxis, como al desarrollo discursivo anteriormente esbozado. Nuestro propósito al identificar estas *propiedades* en los parámetros ontológicos del performance,

139. *Ibidem.* p. 35.

140. Cfr: GOLDBERG, Rosel-ee. *Performance Art*. Barcelona: Destino, 2001. p. 152.

pasa por vislumbrar las problemáticas que conlleva la construcción de las retóricas discursivas del performance. Con este objetivo, nos parece pertinente tomar como referencia los valores de la ontología del performance propuestos por el profesor David Zerbib.¹⁴¹ Basándose en la lectura genealógica del performance desarrollada por Goldberg,¹⁴² Zerbib ilustra su propuesta ontológica recurriendo a la forma de un cuadrado, proponiéndonos visualizar los que, según él, componen los cuatro parámetros esenciales en el performance: *presencia, singularidad, cuerpo y transgresión*.¹⁴³

El primero de esos parámetros, que él define como *presencia*, respondería a una cualidad intrínseca al performance, donde la creación artística se sustenta en la esencialidad de una *presencia* basada en la necesidad de *un aquí y un ahora*. Es decir, este valor nos vendría a indicar la relación espacio-temporal entre el artista y el público dentro de la práctica performática. La co-dependencia de la *presencia* en estas obras de arte, estaría estrechamente relacionada con ciertos rasgos propios en las artes escénicas. Por ello, a diferencia de otros medios de expresión plásticos como podrían ser la pintura o la escultura, los planteamientos artísticos performáticos no estarían sometidos a la mediación del objeto artístico. Zerbib plantea que lo que determina la *presencia ontológica* del performance sería su relación negativa con los mecanismos de representación.¹⁴⁴ Es decir, este planteamiento vendría a consolidar la fractura en la concepción artística de la representación mimética de la realidad, para trascender en el concepto de *presencia*, articulado por la generación de nuevas realidades:

“It’s no longer a question of making present something that has already happened or is fundamentally happening elsewhere, but of bringing presence fully into play in the present, despite the risk inherent in this emancipation through immanence”.¹⁴⁵

141. ZERBIB, David. *The four ontological parameters of performance*, en: CUIR, Raphaël y MANGION, Éric (eds.). *Performance Art: Live of the Archive and Topicality*. Nice: Les Presses du Réel, 2014.

142. GOLDBERG, Roselee. *Performance Art. Op. cit.*

143. En el texto original, Zerbib propone cada uno de los cuatro aspectos ontológicos del performance como un binomio discursivo que aparece expresado del siguiente modo: *Temporalidad: presencia, Identidad: singularidad, Materialidad: cuerpo*, y finalmente *Efectividad: transgresión*.

144. Cfr. ZERBIB, David. *The four ontological parameters of performance. Op. cit.* p. 176.

145. *Ibidem.* p. 177.

El segundo rasgo característico que nos introduce sería el que plantea la idea de *singularidad*. Dada la combinación de la necesidad *imperativa* de la presencia, y su consecuente crítica a los modelos de representación del arte, el performance debería estar íntimamente relacionado con el principio de singularidad identitario. Con ello Zebrib hace mención directa a la relación del performance con el concepto de *evento*. Es decir, la capacidad de singularidad eventual de la práctica performática vendría a cuestionar los modelos de producción cultural basados en la repetición y la reproducción. La práctica formal del performance como acción singular y eventual, articularía su posición ontológica en tanto a su capacidad para desarrollarse como un acto único e irrepetible. Con ello, la práctica del performance aparecería como un agente cultural paradigmático para la recuperación de la pérdida del aura anunciada por Benjamin,¹⁴⁶ consiguiendo de algún modo restablecer los valores de singularidad artísticos perdidos en el devenir del arte contemporáneo.

La tercera característica que estructuraría la ontología del performance propuesta por Zebrib, nos llevaría a identificar el concepto de *cuerpo*. Si seguimos la estela ontológica marcada, resultará inevitable encontrar en la presencia física del cuerpo humano una herramienta idónea con la que poder consolidar los objetivos de singularidad y autenticidad anteriormente planteados. La materialidad de la carne ha hecho que los artistas del performance encuentren en sus propios cuerpos una estrategia para cuestionar la representación de la realidad. En este sentido, los artistas que pertenecieron al denominado Body-Art, defendieron la verdad de sus cuerpos como una alternativa irrefutable ante cualquier indicio de artificialidad artística. Con este gesto, estos artistas personifican sus propias estrategias creativas. La independencia discursiva que supone la materialidad de sus cuerpos, conllevaría que estos artistas del performance dispondrían de un mecanismo idóneo para cuestionar unos modelos de producción cultural

146. BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Mexico D.F.: Itaca, 2003.

centrados en la capitalización del artefacto artístico. Pese a esta capacidad de idealización de lo corporal como herramienta subversiva, Fischer-Lichte acertadamente nos recuerda, que el cuerpo humano puede llegar a ser instrumentalizado del mismo modo que cualquier otro objeto, recordándonos que al mismo tiempo que somos cuerpo, también somos sujetos corporales.¹⁴⁷

Por último, el cuarto rasgo que vendría a construir la estructura ontológica del performance, estaría relacionado con el concepto de *transgresión*. El esquema ontológico mantiene su estructura relacional, y este cuarto aspecto de la ontología del performance se basa en la capacidad discursiva de la transgresión de los límites de lo corporal. Zerbib plantea que la eficacia de estas propuestas performáticas radicaría en su capacidad para transgredir ciertas barreras estéticas, sociales y éticas, consiguiendo así polarizar la atención crítica.¹⁴⁸ Fuego, golpes, sangre, vísceras y un largo etcétera de acciones auto-destructivas compondrían las herramientas con las que estos artistas tratarían de activar a un público aletargado. A través de la exposición explícita de inhibiciones sociales o tabúes sexuales, los artistas del performance conseguirían desafiar los límites del orden social, con el objetivo de provocar tanto al público como a las instituciones culturales que venían combatiendo. En este sentido sus viscerales propuestas eran planteadas como manifestaciones anti-artísticas, encontrando en la capacidad destructiva del arte un aliado estético con que alcanzar ideales revolucionarios.

La decisión de Zerbib al plantear la forma geométrica del cuadro —en su estabilidad y armonía— como estructura a partir de la cual sustentar la ontología del performance es toda una declaración de intenciones. Si bien estos cuatro rasgos esenciales en la práctica del performance nos parecen que de algún modo logran identificar aspectos que compusieron los discursos retóricos del performance en los años 60 y 70, también entendemos

147. Cfr: FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance*. *Op. cit.* p. 76.

148. Cfr: ZERBIB, David. *The four ontological parameters of performance*. *Op. cit.* p. 181.

como pertinente una revisión de los planteamiento que articulan las narrativas históricas que se construyen alrededor de la ontología del performance. Es por ello que pensamos que el delimitar las retóricas del performance a un marco ontológico cerrado puede llevar a ciertas contradicciones que nos gustaría desarrollar de este apartado.

En este sentido, la *ontología del performance* de Peggy Phelan defendida en su publicación *Unmarked. The politics of performance*,¹⁴⁹ ha sido intensamente discutida. La crítica a la «mistificación retórica» anteriormente mencionada por Amalia Jones, o los planteamientos de Zebrib, se ven fuertemente influenciados por la visión propuesta por la académica estadounidense. Según Phelan, el performance solo viviría en el presente, y por lo tanto su práctica conllevaría en esencia la no-reproducibilidad. Con ello el performance conseguiría distanciarse de los planteamientos del arte tradicional anteriormente expuestos. Phelan nos propone que:

“Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessen the promise of its own ontology. Performance’s being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance”.¹⁵⁰

Pese a lo evocador de este planteamiento, la no re-productividad propuesta por Phelan conlleva obviar la inherente transversalidad en la práctica del performance, al mismo tiempo que niega toda posibilidad temporal que no sea el presente.

149. PHELAN, Peggy. *Unmarked. The politics of performance*. Londres: Routledge. 1996. p. 146.
150. *Ibidem*.

Es por ello por lo que pensamos que el órdago ontológico que lanzó Phelan plantea una serie de incongruencias que vamos a tratar de analizar. Por un lado encontramos la problemática que supone la idealización del performance como una fuerza subversiva desde su temporalidad única. Phelan propone que la fuerza del performance se sostiene a partir de los principios de *singularidad* y *originalidad*, es decir, precisamente los mismos principios a partir de los que se construye la visión más decimonónica de las artes visuales, lo cual carecería de sentido discursivo. Por otro lado, podemos apreciar cómo la visión ontológica del performance planteada por Phelan entra en conflicto tanto con los planteamientos de los *enunciados performativos* de Austin, la *iterabilidad* butleriana, como con los *actos citacionales* planteados por Derrida, todos ellos contruidos precisamente a partir de la importancia discursiva de la repetición y la reiteración de los actos performativos como elementos generadores de realidad. En este sentido, si negamos la capacidad de reiteración del performance, negaríamos la capacidad performativa del performance, alineándonos con el planteamiento discutido por Von Hantelmann. En tercer lugar, y como apunta Christopher Bedford en su interesante ensayo *The Viral Ontology of Performance*,¹⁵¹ nos encontramos con la situación de que si el poder ontológico del performance estuviese sustentado por la no-trazabilidad y la no-reproducibilidad, lo que incluiría la no-transcripción textual de dichos eventos, conllevaría la imposibilidad de inscribir el performance dentro de su propio discurso artístico. Como el propio Bedford apunta:

“Phelan’s critical interest in the ethereality of performance art, articulated so influentially in *Unmarked*, is motivated by a desire to claim an experimental space in which, for a fleeting moment, a community of people can together experience and accept - if only

151. BEDFORD, Christopher. *The Viral Ontology of Performance*. En: HEATHFIELD, Adrian & JONES, Amelia (eds.). *Perform, Repeat, Record. Live Art History*. Bristol: LADA Life Art Development Agency. 2012.

transiently - a reality incompatible with the conditions of the broader social work. While rhetorically, convincing, influential, and of enduring value, Phelan's ontology of performance, like all other paradigm, presupposes its own negation, or at least expansion".¹⁵²

En este sentido, los acontecimientos que nos llevan a presentiar la *normalización* del performance como práctica artística institucionalizada, ha demostrado que el problema de la trazabilidad, documentación o reproductividad de la obra, ha sido una cuestión gestionada y argumentada primordialmente desde la teoría del arte, ya que desde la práctica artística lo documental no ha supuesto ningún tipo de obstáculo, sino más bien lo contrario, ha sido una estrategia creativa ampliamente utilizada por los artistas del performance.¹⁵³ En su artículo, Bedford utiliza el caso de la obra *Shoot* (1971) de Chris Burden para ejemplificar la incongruencia de generar un conflicto que trate de confrontar el valor del performance como experiencia directa y la documentación de los mismos, defendiendo que es precisamente a través de la documentación, el mecanismo a través del cual la capacidad comunicativa y discursiva de estos trabajos performáticos pueden llegar a expandirse viralmente.

Ya en el año 1959 Ives Klein demostraba cómo lo inmaterial y efímero no eran necesariamente contrarios a los principios capitales del arte. En su obra *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle*, Klein proponía una transacción en la que se intercambiaba oro puro por un documento que acreditaba al comprador la posesión de un espacio pictórico inmaterial.¹⁵⁴ El documento como tal, era parte de un talonario de cheques en el que Klein expresaba la relación abstracta del valor entre el trozo de papel y el peso del oro. El coleccionista adquiría uno de estos cheques por el valor que se estimase en la transacción. Este documento simbólico era intercambiable a su vez

152. *Ibidem*. p. 86.

153. Son contadas las excepciones en que los artistas se oponen firmemente a la documentación o archivo de sus obras. En casos como los de James Coleman o Tino Sehgal, esta estrategia se plantea por unos intereses muy concretos, que usualmente se relacionan con la idea de la generación de cierta mitología alrededor tanto de las obras como del artista.

154. KLEIN, Ives. *Manifiesto del Hotel Chelsea*. 1961. Recurso digital disponible en: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Manifiesto_del_Hotel_Chelsea_\(7422\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Manifiesto_del_Hotel_Chelsea_(7422).pdf) [visitado el 14-01-2018].

LA ZONE N° 1, serie N° 4 de
SENSIBILITÉ PICTURALE
IMMATERIELLE
APPARTIENT A. M. BLANKFORD



et de plus vient de
s'intégrer à lui, CAR
l'or, a été rendu à la
'NATURE ...

Fig. 7. Zone de sensibilité picturale immatérielle,
(1962). Ives Klein.

por una acción performática que completaba el proceso de desmaterialización del objeto artístico. A través de un elaborado ritual, que incluía tanto la presencia del artista, el coleccionista, como una serie de testigos pertenecientes al mundo del arte, el propietario de la obra debía quemar el documento, mientras que Klein arrojaba al río Sena la mitad del oro de la transacción. Precisamente, en la capacidad ritualística de la obra de arte defendida por Klein, encontraremos las claves para entender el concepto de valor asociado al objeto artístico. Walter Benjamin nos recordaba en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, cómo “el valor único e insustituible de la obra de arte «auténtica» tiene siempre su fundamento en el ritual”.¹⁵⁵ Sin embargo, parece que Klein trataba de refutar en esta obra la idea que articulaba el discurso de Benjamin, al asegurar que “por primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual”.¹⁵⁶ Es decir, la supuesta distancia que existe entre lo ritual —y por tanto inmaterial— y lo reproductivo —y por tanto capitalizable— entran en una crisis ontológica desde el momento en que encontramos mecanismos y estrategias que ponen en tela de juicio tanto el valor inmaterial de lo ritual, como el valor económico de lo reproducible.

Con ocasión de la publicación donde se recoge y analiza la monumental obra del artista Tehching Hsieh,¹⁵⁷ Adrian Heathfield nos recuerda la relevancia que tiene la documentación en los performances del artista taiwanés-americano. Pese a que las piezas duracionales de Hsieh fuesen gestionadas desde la invisibilidad económica y discursiva de los circuitos del arte contemporáneo de los años 80's, la labor de catalogación y archivo sistematizado de los performances son los que dotan de sentido a unas obras que serían de otro modo temporalmente inaccesibles. Las piezas de Hsieh, usualmente denominadas como «performance de un año», no viven en el presente sino que como su propio nombre indica, participan

155. BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Op. cit. p. 49.

156. *Ibidem*. p. 50.

157. HEATHFIELD, Adrian y HSIEH, Tehching. *Out of Now. The lifeworks of Tehching Hsieh*. Londres: LADA Life Art Development Agency, 2009.

de la idea de un tiempo expandido, es decir, son performance de larga duración. Entre las 19.00 horas del 11 de abril de 1980 y las 18.00 horas del 11 de abril de 1981 Hsieh realizó un performance titulado *One Year Performance 1980-1981*, en la que cada hora (24) de cada día durante aquel año (366), fichó las tarjetas de control laboral que tenía preparadas en su estudio del 111 Hudson St. de Nueva York. El protocolo de actuación, definido por el propio Hsieh sería el siguiente: el artista debía de registrar su presencia cada hora en el reloj de fichar instalado en su estudio, a las horas en punto cada una de las 8784 horas de aquel año, para inmediatamente dejar la habitación después de ejecutar la acción. Los mecanismos de comprobación de la realización de la pieza funcionaban al mismo tiempo como la explicación del proceso de ejecución del performance. Con el objetivo de evitar cualquier tipo de suspicacia sobre la veracidad en la realización del proyecto, Hsieh propuso el siguiente protocolo:

1. Un testigo firmaría cada una de las 366 fichas que usaría a lo largo del año. Este testigo firmaría un certificado en el que se comprometía a no firmar ninguna otra ficha adicional. Del mismo modo, este testigo firmaría y sellaría el reloj de fichar.

2. Con una cámara de 16mm, Hsieh documentaría cada vez que fichase en el reloj a través de la grabación de un fotograma. Al completarse el performance, el testigo confirmaría que la filmación no había sido editada.

3. Para ayudar a ilustrar el proceso temporal, empezó el performance con la cabeza rapada, permitiendo que el pelo creciera naturalmente a lo largo del año.¹⁵⁸

158. Información recogida en los archivos de la website del artista. Recurso digital disponible en: <http://www.tehchinghsieh.com/> [visitado el 29-11-2017].

El caso de Hsieh es paradigmático para entender cómo en ciertas estrategias artísticas, será a través de su documentación -en este ejemplo expresadas como registros visuales repetitivos y documentos de certificación- como estas piezas pueden llegar a ser compartidas con el público. La labor de documentación artística como estrategia creativa -que en nuestros días parece vivir un renovado interés- se fundamenta en la posibilidad de que dichos documentos puedan funcionar como pruebas de autenticidad de la ejecución de un performance, o incluso participar de un proceso metonímico, es decir, donde el documento pueda funcionar como pieza artística en si misma.¹⁵⁹ Philip Auslander plantea en su estudio *The Performativity of Performance Documentation*¹⁶⁰ que dentro del gran número de performances históricos que han llegado a nuestros días a través de su documentación, existen claras diferencias en el modo y propósito del registro de esos performances. Nos propone dos modalidades de documentación performática, una que denomina como teatral y otra que define como documental. La categoría documental corresponde con el modo más estandarizado en el que se construye la relación entre performance y documento, existiendo este último como registroque evidencia que ese performance ha ocurrido, y como tal, podría usarse como vehículo para re-producir dicha acción. En este supuesto Auslander apunta que “la conexión entre performance y documento ha de ser pensada como ontológica, con el evento que precede y autoriza su documentación”.¹⁶¹ A esta categoría pertenece la mayoría de performances desarrollados entre los años 60 y 80. La segunda categoría, denominada *documentación teatral*, haría mención a trabajos que han sido pensados y diseñados como documentos en si mismo, es decir, son performances que son realizados delante del objetivo de una cámara con la finalidad de generar dicho documento, y que por consiguiente carecen de una autonomía como eventos presentados frente a un público. En este sentido, si contrastamos las ideas planteadas por Phelan con la visión propuesta por Auslander, el

159. Al respecto podría resultar interesante la consulta del capítulo *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documents*, en: GROYS, Boris. ART POWER. Londres: The MIT Press, 2008. pp. 53-65.

160. AUSLANDER, Philip. *The Performativity of Performance Documentation*. *Performing Art Journal* (PAJ84), 2006, vol. 28, n°3, pp. 1-10.

161. *Ibidem*. p. 1. Texto original: “The connection between performance and document is thus thought to be ontological, with the event preceding and authorizing its documentation”.



Fig. 8. *One Year Performance 1980-1981 (Time Clock Piece)*, (1980-81) Tehching Hsieh.

primer grupo de performances habrían traicionado su esencia inmaterial al dejarse documentar, mientras que este segundo grupo no serían ni tan siquiera performances, sino *alguna otra cosa*, ya que carecerían de sentido ontológico performático. Si para Phelan la identidad del performance se construye a partir de una relación negativa con los medios, el registro y su documentación (fotografía, video, etc.), defendiendo un tipo de performance que se plantean como prácticas artísticas basadas en la pura inmediatez, Auslander construye una visión radicalmente opuesta, llegando a defender que la documentación no solo sirve para describir, ilustrar y certificar a través de una imagen la existencia del performance, sino que esa documentación “produce un evento como un performance”.¹⁶² Si tomamos como referencia el legado documental de los performances de Tehching Hsieh, podríamos concluir reconociendo que el valor intrínseco en la documentación de sus performances reside en la relación fenomenológica que estos documentos establecen con el espectador, y por consiguiente podríamos pensar en la performatividad del propio documento como una herramienta de producción y comunicación artística. En este conflicto ontológico en la relación formal del performance como acción y documento al mismo tiempo, nos parece muy acertada la visión planteada por Jonah Westerman, al apuntar que el performance ocurre en el umbral que se ubica entre la acción y la imagen, un espacio imposible de identificar claramente.¹⁶³

**THEATRE MAY IN FACT BE FALSE
MOVIES MAY IN FACT BE FALSE
BUT IN EFFECT THEY ARE
THE ONLY MEANS OF PRESENTING
A TRUE REPRESENTATION OF LIFE. ¹⁶⁴**

162. *Ibidem*. p. 5. Texto original: “it produces an event as a performance”.

163. Cfr. WESTERMAN, Jonah. *Between Action and Image: Performance as 'Inframedium'*. Recurso digital disponible en: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/between-action-and-image-performance> [visitado el 24-12-2017].

164. WEINER, Lawrence. *Towards a Theatrical Engagement. Ducks on a pond*. Gante: Imschoot Uitgever. 1988.

2.5. Prejuicio anti-teatral y modernidad.

En el año 2008 tuve el honor de ser invitado a participar en DasArts, Advanced Studies in Performing Arts, uno de los laboratorios de experimentación y creación performática de referencia internacional.¹⁶⁵ Inmersos por las problemáticas de financiación que supuso la crisis económica internacional, y ante la posibilidad inminente de desaparecer como institución post-académica independiente, en el año 2009 la directiva del centro decide fusionarse con el AHK (Amsterdam University of Arts) y pasar a denominarse DasArts, Master of Theater, transformándose e institucionalizándose en un master oficial en los Países Bajos. Pese a que se respetó un currículum eminentemente interdisciplinar, la inclusión del concepto «Teatro» dentro de la nomenclatura del nuevo master levantó ampollas, especialmente entre los participantes que en ese momento sufrimos el proceso de asimilación institucional, y que nos considerábamos afines a una visión más actual de las artes performáticas, tanto visuales como escénicas. ¿Qué connotaciones implica el concepto «teatro»? ¿Porqué ese malestar con el cambio de nomenclatura? La palabra es un instrumento con el que se crea, *la palabra es*. Como muy bien nos demostró Austin con sus *enunciados performativos*, nombrar las cosas, es por así decirlo, parte de un proceso de construcción de realidad. Denominar lo que estábamos haciendo como «Master en Teatro», conllevaba pasar a formar parte de una tradición estética tan peculiar como el teatro, y con la que en aquel momento —principalmente por el desconocimiento del campo estético en el que nos embarcábamos—, difícilmente podíamos identificarnos.

En 1981, Jonas A. Barish publicó *The Antitheatrical Prejudice*, un estudio en el que dota de definición estética y discursiva a un fenómeno que hasta ese momento había sido vagamente analizado, consiguiendo trazar ciertas genealogías

165. En este punto me permito hacer una pequeña reflexión biográfica, ya que pienso que introduce de un modo bastante clarificador la problemática que vamos a discutir en este apartado.

de la hostilidad hacia lo teatral. Según él, mientras que conceptos pertenecientes a diversos campos creativos como *lo musical*, *lo sinfónico*, *lo gráfico*, *lo escultural* y un largo etcétera, aparecen como adjetivos laudatorios recurrentes, los prejuicios contra el teatro adquieren una dimensión universal ya que se repiten en diferentes idiomas y culturas. *Lo teatral*, *lo dramático* o *melodramático*, *lo operístico*, etc., aparecen como conceptos de uso cotidiano que son usados con una intención peyorativa. Barish afirma que el concepto de teatro “llega a aparecer como una especie de mal ontológico”,¹⁶⁶ encontrando en el pensamiento platónico la base filosófica sobre la que se cimienta esta repulsa a lo dramático. No nos cabe la menor duda que cuando Platón platea su *Alegoría de la Caverna* en el *Libro VII* de *La República*, Sócrates está indudablemente describiendo una versión particular del teatro:

“-Y a continuación —seguí— compara con la siguiente escena el estado en que, con respecto a la educación o a la falta de ella, se halla nuestra naturaleza. Imagina una especie de cavernosa vivienda subterránea provista de una larga entrada, abierta a la luz, que se extiende a lo ancho de toda la caverna y unos hombres que están en ella desde niños, atados por las piernas y el cuello de modo que tengan que estarse quietos y mirar únicamente hacia adelante, pues las ligaduras les impiden volver la cabeza; detrás de ellos, la luz de un fuego que arde algo lejos y en plano superior, y entre el fuego y los encadenados, un camino situado en alto; y a lo largo del camino suponte que ha sido construido un tabique parecido a las mamparas que se alzan entre los titiriteros y el público, por encima de las cuales exhiben aquéllos sus maravillas.

166. BARISH, Jonas A. *The Antitheatrical Prejudice*. Los Angeles y Londres: University of California Press, 1985. p. 2. Texto original: “it comes to appear a kind of ontological malaise”.

- Ya lo veo —dijo.

- Pues bien, ve ahora, a lo largo de esa pared, unos hombres que transportan toda clase de objetos, cuya altura sobrepasa la de la pared, y estatuas de hombres o animales hechas de piedra y de madera y de toda clase de materias; entre estos portadores habrá, como es natural, unos que vayan hablando y otros que estén callados.

- ¡Qué extraña escena describes —dijo— y qué extraños prisioneros!

- Iguales que nosotros —dije—, porque en primer lugar, ¿crees que los que están así han visto otra cosa de sí mismos o de sus compañeros sino las sombras proyectadas por el fuego sobre la parte de la caverna que está frente a ellos?¹⁶⁷

Que los *espectadores* de esta alegoría sean presentados como extraños prisioneros encadenados e inconscientes en su prisión subterránea, admitimos que no es buen punto de partida para defender una visión positiva de la escena teatral. Con estos precedentes, Samuel Weber afirma que “el teatro marca un punto en el que se revela a sí mismo como una mácula ineradicable, un estigma o mancha que no puede ser limpiado”.¹⁶⁸ Es cierto y hay que reconocerlo, desde diferentes disciplinas y campos del conocimiento existe un claro *prejuicio anti-teatral*. Este prejuicio se sostiene a partir de una imagen de lo teatral¹⁶⁹ proyectada como una disciplina que está sometida a los principios de representación mimética de la realidad, a la

167. PLATÓN. *La República. Libro VII.* (514a - 515a) Valencia: Universidad de Valencia. 2003. pp. 23-24.

168. WEBER, Samuel. *Theatricality as Medium.* Nueva York: Fordham University Press. 2004. p. 7. Texto original: “theater marks the spot where the spot reveals itself to be an ineradicable macula, a stigma or stain that cannot be cleansed”.

169. Evidentemente en este punto estamos haciendo una mención directa a la tradición teatral occidental, ya que reúne unas problemáticas específicas que no se han dado ni en otros géneros (como sería el de la danza) ni en otras latitudes.

dictadura del entretenimiento y espectáculo, a la simulación y al simulacro, a la mascarada y al artificio. La alegoría platónica de la caverna —pese a que como defiende Barnish, el teatro sólo sea usado para ejemplificar la tradición de representación mimética de las artes— ha facilitado un contexto filosófico hostil, nutriendo un controvertido debate sobre lo escénico que ya se ha prolongado durante dos milenios.

Ahora bien, en un contexto tan fluido como fue el performance en los años 70 y con ese fuerte carácter transdisciplinar, cabría preguntarse cómo fue la visión de los pioneros del performance hacia la escena teatral: la respuesta es la más absoluta hostilidad. En su estudio sobre la efervescente escena artística californiana de los años setenta¹⁷⁰, Meiling Cheng apunta la difícil relación con el teatro, generando posiciones enfrentadas entre los artistas visuales que en ese momento exploraban las posibilidades del performance. En este contexto, encontramos a artistas visuales que incluso se mostraban contrarios a que sus obras fuesen definidas como Performance Art, ya que ello conllevaba una relación intrínseca con las artes escénicas. De hecho, con el objetivo de ocupar un espacio creativo heredero de las artes visuales y explícitamente contrario al teatro, preferían ser definidos como artistas de acción antes que performers. Marvin Carlson sostiene que las dificultades para definir el resbaladizo espacio del nuevo género del performance, llevó a que la mayoría de artistas visuales que practicaron acciones en vivo en los años 70, convirtieran al teatro en el *Otro* contra el cual sus propios trabajos podían ser definidos.¹⁷¹ Retomando por un momento la visión del performance defendida por Phelan, recordaremos que una característica ontológica esencial de este nuevo género era que no podía ser archivado, copiado o representado, y como consecuencia no podía participar en una economía de mercado basada en la repetición. Es decir, su existencia radicaba en la realidad del presente, y cualquier otra fórmula no debería ser considerada como performance.¹⁷² Estos principios entraban

170. CHENG, Meiling. *In Other Los Angeleses. Multicentric Performance Art*. Los Ángeles: University California Press. 2002.

171. Cfr. CARLSON, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996, p. 114.

172. Cfr. PHELAN, Peggy. *Unmarked. The politics of performance*. Op. cit. p. 146.

en conflicto directo con los mecanismos reiterativos e interpretativos propios del teatro. Según Cheng son tres las razones que determinaron esta tendencia anti-teatral: “la vinculación del teatro al entretenimiento, el estatus artístico del teatro, y la adhesión del teatro a las simulaciones”.¹⁷³ Este enfrentamiento con lo teatral puede articularse siguiendo tres principios. En primer lugar, la asociación del teatro con la cultura del espectáculo y el entretenimiento aparecía en las antípodas de los intereses culturales y discursivos de la mayoría de artistas visuales de la época. Para un segundo grupo de artistas, sin llegar a rechazar la posibilidad de entretenimiento, la negación a lo teatral devenía de la relación de sus acciones con cierta sacralidad y existencialismo artístico. Es decir, si lo teatral viene definido por un marco artístico que es materializado frente a un público, en la visión ritualística del performance, estas acciones podían ser realizadas tanto dentro como fuera de un marco artístico y en presencia o ausencia de un público, abrazando la posibilidad de que dichas acciones fueran construidas exclusivamente en la consciencia del artista. Un tercer grupo de artistas encontrarían en el teatro un espacio de exclusión debido a su estrecha relación con la simulación, fantasía e ilusión, es decir, encontraban en el teatro una distancia insalvable a los conceptos de realidad y autenticidad que buscaban en sus obras. Christ Burden lo planteaba con meridiana claridad en una entrevista concedida en 1973, llegando a decir que “el mal arte podría considerarse teatro [...] Recibir un disparo es real [...] No hay ningún elemento de pretensión o simulación en ello”.¹⁷⁴

173. CHENG, Meiling. *In Other Los Angeleses. Multicentric Performance Art. Op. cit.* p. 49. Texto original: “theater’s tie with entertainment, theater’s status as art, and theater’s espousal of simulations”.

174 BURDEN, Christ. *The Church of Human Energy. An Interview by Willoughby Sharp and Liza Béar.* Avalanche Magazine. Vol. 8, 1973. pp. 54-61. Recurso digital disponible en: <http://avalancheindex.org/interviews/chris-burden-the-church-of-human-energy-an-interview-with-willoughby-sharp-and-liza-bear/> [visitado el 23-12-2017]. Texto original: “It seems that bad art is theater.... Getting shot is for real.... there’s no element of pretence or make-believe in it”.

No erraremos al decir que la resistencia anti-teatral de los años 70 fue construida a partir de una visión sesgada del concepto de «teatro», donde se ofrecía una imagen de lo teatral como culturalmente obsoleto, y donde se privilegiaba a las artes visuales frente a las artes escénicas como una forma artística superior. Ahora bien, insistimos en la pregunta:

¿de dónde proviene esta idea de superioridad cultural? En la introducción del catálogo que recogía la exposición *Un teatro sin teatro*¹⁷⁵ Manuel J. Borja-Villel planteaba el problema de la siguiente manera:

“Pero, ¿qué es lo teatral? ¿En qué consiste la teatralidad? Lo teatral remite, ante todo, a la obra de arte total. Cuando a finales del siglo XIX autores como Richard Wagner hablaban de la *Gesamtkunstwerk*, ésta siempre se situaba en el teatro, puesto que aunaba las artes visuales con la música, la danza, la arquitectura y la literatura, entre otras. Lógicamente, cuando años más tarde uno de los máximos representantes de la doctrina modernista, Clement Greenberg, decretaba la necesidad de la pureza de las especies artísticas, esto es, la importancia de que la pintura fuese pictórica y la escultura, escultórica, la transversalidad del teatro no sólo resultaba molesta, sino incompatible con la utopía modernista, aquella que a fuerza de enfatizar la artísticidad del arte pretendía el cambio de nuestra sociedad”.¹⁷⁶

En la célebre obra *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía* (1766), Gotthold Ephraim Lessing inaugura una tradición de teóricos e historiadores del arte que sistematizan el conocimiento estético a través de la clasificación, catalogación y separación de las artes en disciplinas, periodos, movimientos, etc. El ímpetu organizativo de la modernidad generó una amplia diversidad de metodologías clasificadoras, muchas de las cuales a pesar de aportar miradas singulares y construir discursos culturales, han demostrado una profunda ineficacia. Una de las formulaciones más populares es la planteada por Lessing, en la que trata de separar las *artes del tiempo* de las

175. BORJA-VILLEL, Manuel J. *Un teatro sin teatro: el lugar del sujeto*. Op. cit.

176. *Ibidem*. p. 20.

artes del espacio. En su estudio, Lessing identifica las diferencias entre el carácter eventual de la obra temporal y el estatismo de objeto artístico. Desde su punto de vista es precisamente el estatismo lo que caracteriza la esencia misma de las artes visuales. A diferencia de la poesía, donde el desarrollo narrativo del texto literario confiere una temporalidad específica a la obra, en los trabajos de artes visuales, todas las partes del trabajo serían accesibles al espectador desde el primer momento, aventurándose a hacer su ya mítica afirmación: “la sucesión de tiempo es la provincia del poeta, así como el espacio lo es la del pintor, de modo que unas inocentes incursiones en el terreno del uno y del otro se pueden tolerar, pero del mantenimiento de los límites depende su integridad”.¹⁷⁷

El discurso de defensa de un purismo formal y clausura disciplinar de las artes defendido por Lessing y continuado por Clement Greenberg, encontrará en Michael Fried a un discípulo aventajado. En el influyente y polémico ensayo *Arte y objetualidad*¹⁷⁸ publicado en 1967, Fried cuestiona y critica la escultura minimalista, otorgándole despectivamente el calificativo de *teatral*. Fried considera que el Minimalismo americano ponía fin a la tradición de escultura modernista, acusando a estas fórmulas artísticas de *literalistas, auto-referenciales y relacionales* al mismo tiempo, y lo que es incluso más preocupante, las obras de Morris, Judd, Caro o Smith, ya no son claramente identificables como pinturas o esculturas, sino que su inespecificidad formal las convierte en propuestas artísticas peligrosamente teatrales. Pese a tratar de plantear un enfoque formalista más flexible que la visión de Greenberg, en *Arte y objetualidad* Fried apostó por una confrontación directa con las diferentes corrientes estéticas que en los años 60 planteaban una visión relativista del arte, y donde en la obra prevalecía cierta predilección hacia lo temporal y lo espacial. Es decir, si las bases de la modernidad artística se cimentaron sobre los valores de autonomía formal de los objetos artísticos, la independencia de estos objetos en relación a los contextos

177. LESSING, Gotthold E. (1766), *Laoconte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Madrid: Tecnos, 1990. p. 120.

178. FRIED, Michael. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: A. Machado Libros. La balsa de medusa. 2004. pp. 173-194. Publicado originalmente en *Artforum* 5. bajo el título de *Art and Objecthood*, 1967. pp. 12-23.

donde eran expuestos, así como una inherente cualidad atemporal; dichos aspectos formales fueron claramente desechados por los artistas minimalistas en favor de una relación de dependencia tanto con el contexto donde se presentaban las obras, como con el punto de vista y el tiempo de interacción del espectador.

La relación espacio-temporal de la obra de arte minimalista daba un nuevo protagonismo a la conexión entre la obra y el espectador, cuestionando de este modo la tradición de la estética moderna. Fried, utilizando la formulación propuesta por Lessing, valora el trabajo desarrollado en las instalaciones minimalistas como *literalistas*. La presentación de estos trabajos estaría por consiguiente impregnada de *teatralidad*, donde las obras se transformaban en eventos y el público devendría en espectador. En este sentido, la “teatralidad de la objetualidad”¹⁷⁹ —tal y como Fried definiera a la enfermedad minimalista— se convertirá en el enemigo a batir, ya que según sus planteamientos la continuidad de la modernidad artística estaba supeditada a la superación de lo teatral, llegando a afirmar que “el teatro y la teatralidad no están hoy en guerra, simplemente, con la pintura modernista (o con la pintura y la escultura modernistas), sino con el arte como tal —y en la medida en que las diferentes artes puedan ser descritas como modernistas—, con la sensibilidad modernista como tal”.¹⁸⁰ Para defender esta tesis, Fried propone tres enfoques a la cuestión:

- “1. El éxito y hasta la supervivencia de las artes han llegado a depender, y cada vez más, de su habilidad para vencer al teatro. [...]
2. El arte degenera cuando adquiere la condición de teatro.

179. *Ibidem*. p. 185.

180. *Ibidem*. p. 188.

3. Los conceptos de cualidad y valor - y en la medida en que éstos son centrales para el arte, el propio concepto de arte - son significativos o totalmente significativos tan solo dentro de las artes particulares. Lo que se ha instalado entre las artes es el teatro”.¹⁸¹

En este punto cabría preguntarse ¿qué entiende Fried por «teatro»? o mejor dicho, ¿a qué tipo de «teatro» se está refiriendo Fried? La imagen de teatro que nos presenta no es otra que la de *una disciplina que funciona entre las diferentes disciplinas artísticas*, es decir, la posiciona dentro de una visión transdisciplinar que degenera la pureza modernista y el arte en sí mismo. Desde su relato anti-teatral, Fried hace una mención específica a Artaud y Brecht como los claros referentes que desde la teoría y la práctica escénica cuestionaron su propia tradición teatral, presentándola como una forma artística débil tanto por su relación con la representación mimética como por su dependencia a lo textual. Este hecho podría entenderse como una guerra interna del *Teatro contra el Teatro*, la de un teatro vanguardista que lucha contra los modelos tradicionales de representación dramática. Las ideas planteadas por Antonin Artaud en su ensayo *El Teatro y su Doble* (1938), son fundamentales para entender las tensiones y evolución escénica del siglo XX.

“Se ha perdido una idea del teatro. Y mientras el teatro se limite a mostrarnos escenas íntimas de las vidas de unos pocos fantoches, transformando al público en *voyeur*, no será raro que las mayorías se aparten del teatro, y que el público común busque en el cine, en el *music hall* o en el circo satisfacciones violentas, de claras intenciones”.¹⁸²

181. *Ibidem*. pp. 188-190.

182. ARTAUD, Antonin. *El Teatro y su Doble*. *Op. cit.* p. 94.

Con estas palabras, denunciaba Artaud la necesidad de romper con los lazos de la tradición dramática. Las ideas de Artaud se ven inmersas dentro de un discurso vanguardista de superación de la representación naturalista, sostenido por la imitación de la realidad, y reclamaba para la escena una capacidad de generar su propia realidad, un vocabulario ajeno a la escritura textual. Con motivo de la conferencia ofrecida en el coloquio sobre Antonin Artaud en 1966, dentro del Festival Internacional de Teatro Universitario de Parma, Jacques Derrida actualizaba los anhelos de Artaud:

“El arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de esta destrucción de la imitación: más que cualquier otro ha sido marcado por este trabajo de representación total, en el cual la afirmación de la vida es doblada y ahuecada por la negación. Esta representación, cuya estructura se imprime no solamente en el arte sino en toda la cultura occidental (en sus religiones, sus filosofías, su política), designa pues algo más que un tipo particular de construcción teatral. Es por esto que la cuestión que hoy se nos plantea, excede largamente la tecnología teatral. Tal es la afirmación más obstinada Artaud: la reflexión técnica o teatrológica no debe ser tratada aparte. El ocaso del teatro comienza sin duda con la posibilidad de semejante disociación”.¹⁸³

Desde cierta perspectiva, podría llegar a entenderse que la visión anti-teatral ofrecida por Fried corrió en paralelo a la renovación escénica planteada por Artaud. Lejos de defender esa posición, trataremos de exponer los principales puntos de discordia entre los planteamientos modernistas propuestos por Fried y los ideales anti-dramáticos expuestos por Artaud. Para Fried el impulso anti-teatral está basado en la negación

183. DERRIDA, Jacques. *El Teatro de la Crueldad y la clausura de la representación*. Ideas y Valores. Vol. 32-34, 1969. p. 8.

de la temporalidad impresa en la obra de arte minimalista, ya que conllevaría una relación de dependencia entre el público y la obra, lo que conduciría a la impureza formal del objeto artístico, y como tal, cercenaba la posibilidad de una sociedad regida por los grandes valores emancipadores modernistas. Por el contrario, en Artaud descubrimos una voluntad autocrítica, en la que la propuesta teatral que plantea persigue precisamente lo que Fried rechaza, es decir, la activación de un público aletargado. Mientras Fried rechaza lo teatral para defender una autonomía del Arte, Artaud defiende un teatro sin obras maestras que permita superar la herencia dramática, con el objetivo de escribir el presente de un teatro nutrido por lo social.

Desde una perspectiva histórica parece incuestionable que los miedos de Fried estaban pertinentemente fundados. Si la temporalidad fue un elemento explícito en los modos en que la escultura minimalista era experimentada, este carácter temporal y experimental se harían expresamente implícitos —en ocasiones la única forma posible de experiencia— para gran parte de las corrientes artísticas que estaban por venir. Como paradigma de este proceso de *temporalización del arte* durante los años setenta, nos encontraremos con la irrupción del performance, donde las obras eran constituidas a partir de una *situación*, y con una duración determinada por el artista, el espectador, o ambos juntos.¹⁸⁴ El tipo de obras a las que nos estamos refiriendo aquí, no solo se centran en el denominado como Performance Art, sino que aparecen inmersas dentro de un espectro creativo y experimental mucho más amplio. La inclusión de una estructura temporal en la obra no solo conllevaría una atención específica al proceso de recepción de la obra, sino que también exploraba las posibilidades de la puesta en escena, especificidad espacial, etc. Un tipo de obras de arte que, como expone Douglas Crimp, más que para ser vistas, estaban pensados para ser experimentadas:

184. Cfr. CRIMP, Douglas.
Images. Octubre, Vol. 8,
1979. p. 77.

“Certain of the video installations of Peter Campus, Dan Graham, and Bruce Nauman, and more recently the sound installations of Laurie Anderson not only required the presence of the spectator to become activated, but were fundamentally concerned with that registration of presence as a means toward establishing meaning. What Fried demanded of art was what he called «presentness», a transcendent condition (he referred to it as a state of «grace») in which «at every moment the work itself is wholly manifest»; what he feared would replace that condition as a result of the sensibility he saw at work in minimalism —what has replaced it— is presence, the *sine qua non* of theater”.¹⁸⁵

De estas reflexiones podemos entender que la tan temida *teatralidad* en las artes visuales significó la clausura del pensamiento formalista y objetual de las artes defendido por Michael Fried. Si su visión modernista establecía la necesidad de suspender temporal y espacialmente la relación entre la obra de arte y el espectador, así como la defensa del purismo formal en las disciplinas artísticas, podríamos llegar a la conclusión de que por el contrario, la irrupción de la relación espacio-temporal en las artes visuales y su consiguiente hibridación formal, estaban inaugurando el pensamiento y la estética propios de la cultura postmoderna.

2.6. La expansión de los campos.

Al hilo del candente debate sobre la relación espacio-temporal de la escultura contemporánea, en 1977 Rosalind Krauss publica su influyente estudio *Passages in Modern Sculpture* analizando las reflexiones arrojadas por Gotthold Ephraim Lessing dos siglos atrás. Krauss afirma que aunque podamos

185. *Ibidem*.

entender la escultura como una práctica artística esencialmente espacial, ésta no puede ser separada de cierta temporalidad, defendiendo que “cualquier organización espacial llevará implícita una declaración sobre la naturaleza de la experiencia temporal”.¹⁸⁶ La temporalidad que propone Krauss se centra en la relación entre el objeto artístico y la percepción del espectador. La escultura habría sufrido un doble proceso de emancipación, primero de los modelos de representación miméticos, para seguidamente formalizar una ruptura con la idea de un arte autónomo y auto-reflexivo tan propios del pensamiento moderno. Este vacío, era el espacio que Krauss aprovechó para establecer la nueva relación entre la obra y el espectador, que pasaba por un proceso de experimentación fenomenológica de la escultura. Este hecho podría traducirse del siguiente modo: si la temporalidad estaba transformado la escultura en experiencia, esta a su vez podía transformarse en acontecimiento. La apertura temporal de lo escultórico desencadena un momento de revitalización y relativización disciplinaria definida como una *expansión del campo escultórico*. Será la propia Rosalind Krauss quien en su archiconocido artículo *Sculpture in the expanded Field*¹⁸⁷ defienda el proceso de evolución formal y conceptual de la escultura a partir de los años 60, llegando a asegurar que en “los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de escultura”.¹⁸⁸ Con *cosas bastantes sorprendentes*, Krauss hacía mención específica a las corrientes minimalistas y las intervenciones en la naturaleza (Land Art y Earthwork), indicando la tendencia de la crítica artística en expandir y retorcer el concepto de «escultura» con el propósito de satisfacer una visión evolutiva, historicista y progresista del arte. En un esfuerzo por mantener la unidad disciplinaria de lo escultórico, Krauss en lugar de defender una flexibilidad formal y temporal en las genealogías artísticas, trata de legitimar la expansión del campo escultórico a través del análisis de su función y lógica interna.

186. KRAUSS, Rosalind. Pasajes de la escultura moderna. Madrid: Akal. 2002. p. 11.

187. Publicado originalmente en la revista *October* en 1979 (Vol. 8. pp. 30-44), ha sido traducido al castellano como *La escultura en el campo expandido*, y recogido en la colección de ensayos: KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

188. *Ibidem*. p. 293.

La eficacia para definir, sistematizar y organizar la pluralidad artística en un periodo creativo tan convulso como la segunda mitad del siglo XX, así como la capacidad inclusiva del modelo planteado por Krauss para el campo de la escultura, ha ocasionado que sean muchos los críticos, teóricos e investigadores que encuentren en su modelo *expansivo* una herramienta útil para definir las derivas estéticas que se han venido produciendo en las diferentes disciplinas y géneros artísticos de las últimas décadas. La idea de *campo expandido* se ha implantado como una fórmula recurrente para definir la diversidad formal de cualquier género artístico, ya sea arquitectónico, literario o escénico, favoreciendo el análisis del rico caldo de cultivo para espacios creativos interdisciplinares y en permanente transformación. En la línea discursiva que a nosotros nos interesa construir, encontramos propuestas que tratan de articular sus ideas en torno a la «coreografía expandida»,¹⁸⁹ o que utilizan la expresión «teatro en el campo expandido»¹⁹⁰ o «dramaturgia en el campo expandido»¹⁹¹ como fórmulas para analizar las derivas experimentales de las propuestas escénicas de corte contemporáneo. Por poner un ejemplo sobre la influencia del trabajo de Krauss, en la conferencia *The Performance Turn, A spectacle called democracy*,¹⁹² Mårten Spångberg apuntaba precisamente a Rosalind Krauss y su *campo expandido* como la figura clave que ayudó a organizar el pensamiento posmoderno dentro de las artes visuales en el año 1979. Según Spångberg, este hecho tan significativo en el desarrollo de la estética contemporánea no había tenido lugar en el campo de la coreografía ni en las otras artes escénicas, recalcando la importancia de inscribir de la práctica artística en los discursos culturales, así como la necesidad de actualizar dichos discursos.

189. Como ejemplo de esta corriente podríamos mencionar la serie de conferencias que se organizaron en Barcelona con ocasión de la muestra *Retrospectiva* de Xavier Le Roy <http://www.macba.cat/es/coreografia-expandida-situaciones>, o el trabajo de investigación coreográfico desarrollado por Mette Ingvarsten bajo el título de *Expanded choreography*, en el MTD de Estocolmo <http://mdtsthlm.se/archive/2276/> [ambos visitados el 24-4-2019].

190. El ejemplo más destacable lo encontramos en: READ, Alan. *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*. Londres y Nueva York: Bloomsbury, 2014.

191. SANCHEZ, José Antonio. *Dramaturgia en el campo expandido*. En: VV.AA. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga y CENDEAC, 2011.

192. *The Performance Turn Open Museum 2011* fue el primer ciclo de conferencias dedicadas a la relación del teatro, la danza y las artes visuales en el contexto del Museo de Arte Moderno de Varsovia. Conferencia disponible en: <https://artmuseum.pl/en/doc/video-zwrot-performatywny> [visitado el 3-1-2018].

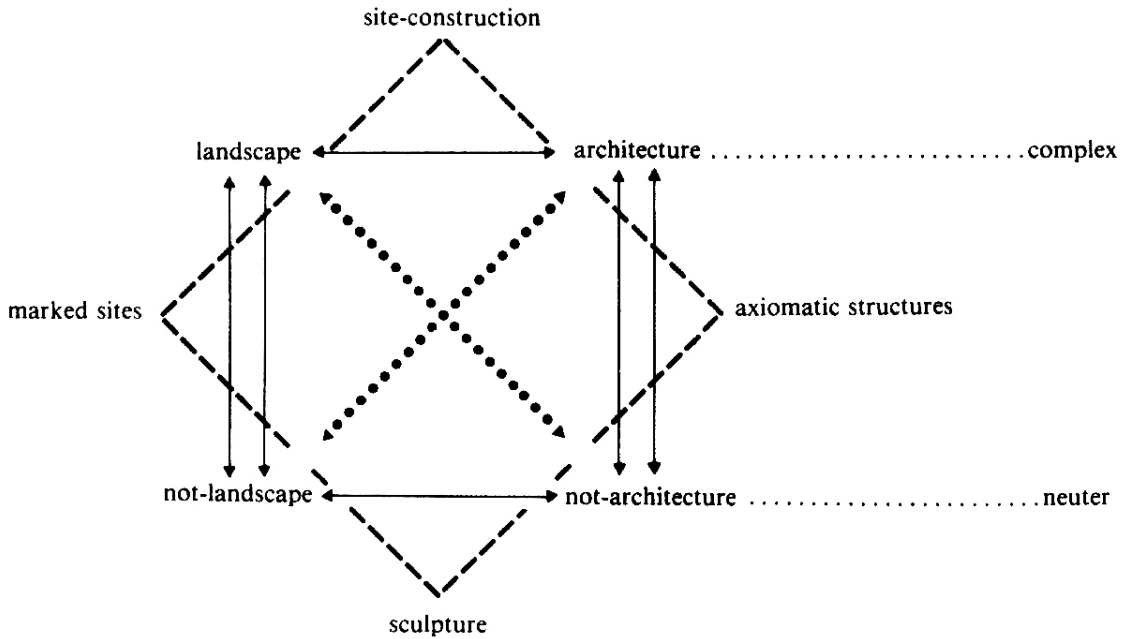


Fig. 9. Diagrama del campo expandido de la escultura, (1979) Rosalind Krauss. October, 8, MIT Press. p. 38.

“Recently the term choreography as expanded practice has been used emphasize how organization is non-linear to expression, choreography to dance and that choreography needs to be considered a cluster of tools that can be used both to produce and analyze autonomous to expression, i.e. choreography has become a generic set of tools, a technology or a field of knowledge. It is as expanded practice that choreography can or must approach the invitation from visual art, an approach that can give choreography any kind of from also painting, video, sound, a book, a social differentiation or something entirely else”¹⁹³

193. Spångberg, Mårten. Ideas recogidas en la entrada de su blog *What Happened, Sherlock Holmes and the museum dance*. Recurso digital disponible en: <https://spangbergianism.wordpress.com/2014/10/19/what-happened-sherlock-holmes-and-the-museum-dance/> [visitado el 3/1/2018].

Ahora bien, en este punto cabría preguntarse ¿cómo desarrolla Krauss su sistema? Con el propósito de legitimar la expansión del campo a través del análisis de su función y lógica escultórica, ella defiende que la esencia de la escultura reside en su carácter eminentemente monumental, lo que conlleva una especificidad espacial y simbología intrínsecos. En su planteamiento, a lo largo del siglo XX los artistas habrían abandonado precisamente esa función monumental de lo escultórico, participando de una lógica negativa y desencadenando una pérdida de los límites, funciones, características y definiciones clásicas de la escultura. Krauss apunta que la mutabilidad de las convenciones escultóricas se evidencian en la disolución del pedestal como elemento de significación espacial. Tomando como referencias las obras de Rodin y Brancusi, Krauss nos dirige hacia un paulatino proceso de autorreferencialidad y autonomía artística propios del proyecto moderno, entendiendo estos procesos como la condición negativa del monumento. Analizando la emancipación espacial de la escultura a partir de los años 60, la propia Krauss nos advierte que “la escultura modernista aparecía como una especie de agujero negro en el espacio de la conciencia, algo cuyo contenido positivo era cada vez más difícil de definir, algo que sólo era posible localizar con respecto aquello que no era”.¹⁹⁴ Usando una estrategia eminentemente estructuralista, Krauss propone un modelo en el que dar cabida a las nuevas corrientes escultóricas. Para ello propone que la negación monumental escultórica participaba de una *lógica inversa*, con lo que la escultura podía ser definida como no-arquitectura y como no-paisaje.

Utilizando el tetragrama de Klein, Krauss construye un sistema de conceptos binarios con el que logra posicionar una serie de espacios intermedios. Son precisamente estos lugares intermedios, los puntos donde según Krauss se está generado la expansión de lo escultórico. Con ello, Krauss trata de superar el sistema de la escultura modernista, para plantear ciertos rasgos de la nueva escultura que ella identifica

194. KRAUSS, Rosalind.
La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos. Op. cit. p. 299.

como posmoderna. El primero de esos rasgos haría mención a la posición del artista como un agente que participa de diferentes campos de actuación, es decir, el interés de estos artistas no radicaría en las operaciones formales que construyen las disciplinas artísticas, sino que ha pasado a ser un artista transdisciplinar. El segundo rasgo que plantea Krauss estaría estrechamente relacionado con el primero, y haría mención al medio empleado por estos escultores de la posmodernidad. Ella defiende que “dentro de la situación del posmodernismo, la práctica no se define en relación con el medio dado —escultura— sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio —fotografía, libros, líneas de las paredes, espejos o la misma escultura— pueden utilizarse”.¹⁹⁵ Por consiguiente, la ruptura con el purismo escultórico deviene en una exploración de medios estéticos que dejan de reconocerse como eminentemente escultóricos, para construir una constelación de obras de arte que difícilmente pueden catalogarse dentro de las disciplinas artísticas tradicionales.

El logro del ensayo de Krauss para identificar y organizar del paso de tránsito entre la estética moderna y la posmoderna, insistimos, ha ocasionado que la expresión *campo expandido* se haya naturalizado y de algún modo universalizado. Con mayor o menor fortuna, ese juego de palabras se ha usado como llave de paso para establecer los discursos que cuestionan las disciplinas tradicionales y los purismos formalismos. Por ejemplo, el profesor Jose A. Sánchez ha puesto en práctica dicha expresión para analizar los derroteros estéticos que han sufrido tanto la dramaturgia como el teatro contemporáneos. Con motivo de la publicación de unos cuadernos didácticos sobre el desarrollo de la escena teatral editados en el Macba de Barcelona,¹⁹⁶ Sánchez elabora un texto donde repasa tanto las convenciones de la práctica teatral tradicional, como la transformación estilística

195. *Ibidem.* p. 301.

196. SÁNCHEZ, José Antonio. *El teatro en el campo expandido*. Quaderns portàtils 16. Barcelona: Macba, 2007. Recurso digital disponible en: https://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf [visitado el 4-1-2018].

de la misma en su dimensión expansiva. Desde el principio de su exposición, Sánchez nos recuerda la anteriormente discutida condición negativa del teatro, reflexionando sobre las complicaciones que supone la artificialidad del dispositivo teatral, planteando las problemáticas de la maquinaria de representación y generación de ilusión escénica, la dependencia de la dramaturgia textual y actoral, así como la subordinación discursiva temporal a la que es sometido el espectador. Sánchez plantea que el desarrollo del *teatro en el campo expandido* se construye a partir de las propuestas poco ortodoxas de un número de artistas, entre los que se mencionan a Gordon Craig, Tadeusz Kantor, Bertolt Brecht o Antonin Artaud, que a lo largo del siglo XX transgredieron los parámetros formales que estructuraban la práctica teatral burguesa, llegando a plantear que la ruptura con el teatro tradicional se produjo como consecuencia de una doble renuncia: la renuncia de la representación y la renuncia del control del tiempo; precisamente las dos convenciones que según él constituyen la esencia misma de este ámbito artístico. Sánchez enumera algunas de las estrategias que en su opinión sirvieron en este derrotero expansionista del teatro:

- “a. Interrumpir la construcción de la ficción mediante la puesta al descubierto de los mecanismos que la construyen. Brechtianismos.
- b. Anular la dimensión espectacular e invitar al espectador a una participación física más o menos extrema. Teatros rituales y teatro sagrado de herencia artaudiana.
- c. Poner en cuestión la transformación mediante la renuncia al virtuosismo y la exhibición de un «mal acabado». Informalismos.

d. Trasladar la representación teatral a espacios sociales no dispuestos a su recepción. Activismos y/o propuestas lúdicas”.¹⁹⁷

Lo que podríamos destilar de la suma de estas estrategias —especialmente en los planteamientos que describen las aportaciones de Brecht y Artaud— es que la expansión del campo teatral estaría organizada a partir de una paulatina cancelación del espacio de representación escénico. Si nuestra pretensión pasa por expandir los límites de este *espacio de representación teatral*, va a ser crucial una correcta identificación de dichos límites. Tomando como punto de partida la estrategia planteada por Krauss para definir los límites del campo escultórico, vamos a indagar en ciertas analogías entre la escultura y el teatro que pensamos pueden ser útiles para definir nuestra búsqueda. Krauss identifica los límites de la escultura en la separación física y representacional que supone la lógica del pedestal, asignando a su función arquitectónica la cualidad de marcador espacial y de dispositivo simbólico del monumento escultórico. Si el pedestal ayudó a Krauss a definir el espacio de lo escultórico, pensamos que podemos identificar en la convención escénica de la *cuarta pared*¹⁹⁸ su paralelo teatral. Pese a la inmaterialidad física de este muro imaginario, no nos cabe la menor duda de su efectividad como elemento que separa simbólicamente el espacio de representación escénico del público. Siguiendo esta lógica, encontramos cómo la relación entre las barreras físicas y conceptuales se nos muestran estrechamente conectadas. Si Krauss apuntaba a la *disolución de la lógica del pedestal* como un elemento clave para la transgresión disciplinar que acabó facilitando la expansión del campo escultórico, nosotros pensamos que la *ruptura de la cuarta pared* de la caja escénica, conllevaría la disolución del espacio de representación teatral, siendo este un primer paso para llegar a establecer los parámetros de un teatro en el campo

197. Por *cuarta pared* nos referimos a la convención escénica, a través de la cual se construye un muro invisible en el proscenio de la caja escénica, con el fin de separar simbólicamente al público de los actores, y cuyo objetivo último sería construir la experiencia naturalista del mundo dramático representado en el teatro clásico. El público que asiste a una función podría quedar absorto en un universo ficticio representado por el cuerpo de actores, en lo que Konstantin Stanislavski denominó como «soledad en público»; es decir, la *cuarta pared* tiene la capacidad de implementar un voyeurismo colectivo y consentido desde la oscuridad de la platea.

198. *Ibidem*. p. 8.

expandido. En cierto modo, esta línea argumental es con la que Alan Read justifica el uso de la expresión acuñada por Krauss para titular su libro *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*. Desde su visión, Read nos propone que:

“*Theatre in the Expanded Field* continues a similar line of enquiry to those described by Krauss [...] concerning themselves with the ‘spatial’ as a mode of understanding an old discipline extended into a multi-faceted modern world. The motive of finding an equivalent ‘expanded field’ for theatre is to expose the establishment and architecture of theatre to a process whereby, as Karl Marx said of modernity’s force, ‘all that is solid melts into air’, and the proscenium arch and red curtains (much like the pedestal in sculpture and the frame in painting) are seen for what they are, a fanfare around the illusion of (and disillusionment with) the classical form”.¹⁹⁹

La *ruptura de la cuarta pared* que estamos planteando no debería entenderse como una simple estrategia meta-narrativa teatral,²⁰⁰ ya que con ello tan sólo conseguiríamos imponer un nuevo artificio comunicativo entre el actor y el público. Por el contrario, lo que estamos planteando es dar el primer paso que nos ayude a romper las cadenas de la caverna platónica. La *ruptura de la cuarta pared* del espacio escénico debería ser entendida como parte una estrategia global con la que Bertolt Brecht buscaba transformar «al espectador en observador». El propósito de Brecht no era otro que romper la ilusión escénica, con el objetivo de activar la capacidad de acción y toma de decisiones del público. Esta estrategia perseguía construir el *Verfremdungseffekt* —o «efecto de alienación»— de su teatro

199. READ, Alan. *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*. Op. cit. p. XXXVII.

200. En un uso coloquial de la expresión, la *ruptura de la cuarta pared* viene definiendo la suspensión temporal de las convenciones de representación teatral, literaria o cinematográficas. Este hecho se produce cuando un actor o personaje deja momentáneamente de representar su papel, tomando consciencia del artificio y dirigiéndose directamente al público, violando temporalmente la ficcionalidad de su personaje. La suspensión temporal de esta convención genera un efecto meta-teatral, que en el cine se consigue cuando un actor se dirige a cámara para comunicarse directamente con los espectadores. Se considera que como recurso cinematográfico, este fue introducido por el dúo humorístico formado por Oliver Hardy y Stan Laurel -conocidos en los países hispanohablantes como el *El Gordo* y el *Flaco*-, cuando en alguno de sus frecuentes tropiezos, miran directamente a cámara con gesto resignado buscando la comprensión y complicidad del espectador.

épico²⁰¹. Es decir, a través de la ruptura de esa pared inmaterial, Brecht quería generar una nueva distancia, una especie de vacío que debía ser rellenado por la conciencia del público. Cabría señalar que la alienación buscada en el teatro épico brechtiano no trataba de generar hostilidad en el espectador, sino que por el contrario, trataba de estimularlo a través de la distancia. El propósito no era otro que el de alentar el compromiso crítico, incitando a la participación intelectual del espectador.²⁰² La toma de consciencia de la *cuarta pared* como elemento simbólico que sustenta la ilusión dramática, es parte de la aportación de Brecht para allanar un camino hacia la disolución formal del espacio de representación de la caja escénica. Sin embargo, hemos de ser conscientes de que todavía quedaban varios muros por tirar para poder hablar de un teatro contemporáneo.

201. El concepto de lo «épico» en la escena brechtiana no hace referencia a la gesta heroica, sino que debería entenderse desde la perspectiva de la división de géneros aristotélica, es decir donde se citan lo épico (narrativo), lo lírico (poesía) y lo dramático (acción). Con esta preferencia por lo épico, Brecht trata de alejarse conceptual y formalmente del simulacro dramático. En este camino, Brecht contraponen un teatro estético e ilusionista a un teatro militante centrado en el proletariado y la clase trabajadora. *Verfremdungseffekt* está considerado como la génesis del teatro épico propuesto por Brecht. Este concepto ha sido traducido al castellano del alemán como «efecto de alienación» o «efecto de distanciamiento».

202. Cfr. WILLETT, John. *The Theatre of Bertolt Brecht*. Nueva York: New Directions, 1968. pp. 178-179.

203. KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Op. cit. p. 297.

204. *Ibidem*. p. 297.

Una vez localizados los marcadores espaciales que definieron la posición de lo escultórico —pedestal— y de lo escénico —cuarta pared—, pensamos que podríamos plantear otro paralelismo, el que se construye a partir de las esencias. En su ensayo Krauss nos avisa que las convenciones artísticas no son ni universales ni atemporales, variando dependiendo de las latitudes y los periodos históricos. Tras salvarse en salud relativista, Krauss asocia con meridiana diligencia la esencia de la escultura a su lógica monumental. Este monumento se define gracias a que se ubica “en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado de ese lugar”,²⁰⁴ cobrando sentido a través de su función como “representación conmemorativa”.²⁰⁴ Si para Krauss la esencia de la escultura se plantea desde su capacidad para construir un lenguaje simbólico monumental, nos gustaría proponer que la esencia de lo escénico radicaría precisamente en la representación del lenguaje dramático. Mientras que en diferentes tradiciones escénicas orientales las representaciones teatrales se estructuraron a partir de la fusión del movimiento y la música, o la expresión corporal y la simbología ceremonial, podríamos decir

que el teatro tradicional occidental ha estado dominado por el dramatismo mimético-naturalista. Esto es lo que Bertolt Brecht definiría como «teatro dramático», un concepto que nos ayudaba a identificar la esencia de la tradición teatral europea de la modernidad. Este tipo de *teatro dramático* está subordinado a su forma textual, y como tal, podríamos decir que el teatro de la modernidad consiste en la inminente puesta en escena o la representación de dichos textos dramáticos, que deben ser entendidos como los guiones que dictan el curso escénico. Si el desarraigo monumental sirvió a Krauss como mecha para prender una expansión del campo de la escultura, nosotros defendemos que la emancipación del texto dramático transformó igualmente la escena teatral occidental. En este sentido, las ideas recogidas por Artaud en su manifiesto del *Teatro de la Crueldad*²⁰⁵ pasan precisamente por la necesidad de romper con los lazos textuales dramáticos, abogando por un uso de lo corporal y de lo vocal como herramientas que activen los procesos de *re-presentación* escénica.

“En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados, importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento.

Este lenguaje no puede definirse sino como posible expresión dinámica y en el espacio, opuesta a las posibilidades expresivas del lenguaje hablado. Y el teatro puede utilizar aún de este lenguaje sus posibilidades de expresión (más allá de las palabras), de desarrollo en el espacio, de acción disociadora y vibratoria sobre la sensibilidad. Aquí interviene en las entonaciones, la pronunciación particular de una palabra. Aquí interviene

205. Manifiesto recogido dentro de la publicación: ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble. Op cit.* pp. 99-111.

(además del lenguaje auditivo de los sonidos) el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes, pero solo si prolongamos el sentido, las fisionomía, las combinaciones de palabras hasta transformarlas en signos, y hacemos de esos signos una especie de alfabeto”.²⁰⁶

No nos cabe la menor duda que las aportaciones de Artaud han nutrido a todo el pensamiento escénico contemporáneo. Comprobamos cómo sus palabras nos invitan a desarrollar un tipo de trabajo escénico que decide abandonar las convenciones del drama tradicional, transgrediendo el espacio de representación escénico, rechazando la idea del teatro como simple entretenimiento, para dirigirse hacia donde empezamos a reconocer valores propios de un arte del performance que estaba por venir, proponiéndonos un paulatino proceso de transformación: en el que los mecanismos de representación transmutan en presentación y donde la ilusión escénica es reemplazada por la realidad social. Como nos recordaba Jacques Derrida, “el teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación”.²⁰⁷ En la deriva expansionista del teatro del siglo XX, tanto Brecht como Artaud encontraron en la ruptura del espacio de representación naturalista la estrategia que les permitiera traer *la calle*²⁰⁸ a la escena, y de ese modo poder recuperar el valor social que el espacio escénico había perdido. Pensamos que estos gestos permitieron asentar las bases de un teatro en el campo expandido, que nos dirige hacia planteamientos claramente performáticos que se insertan en el pensamiento posmoderno, y donde las fronteras entre las artes escénicas y las artes visuales empiezan a disolverse. El ensayo de Allan Read nos confirma la suposición de la expansión de la escena teatral, ubicando en esta apertura el tránsito entre el teatro y el performance, al asegurar que:

206. ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. *Op. cit.* pp. 99-100.

207. DERRIDA, Jacques. *El Teatro de la Crueldad y la clausura de la representación*. *Op. cit.* p. 7.

208. Mientras que Brecht encontró el testigo presencial de un accidente de tráfico el referente para construir los personajes de su *Teatro Épico*, Artaud encontró en la redada policial su fuente de inspiración para su *Teatro de la Crueldad*.

“Fifty further years of this history and the «new» category of Performance, drawing its lineage from the gamut of live arts, Performance Art [...] has usurped and replaced the previous position that Theatre held for the new audience embarking on the study of a very old subject”.²⁰⁹

Llegados a este punto cabría plantearse ¿dónde se ubican posiciones artísticas en torno a lo social y lo político en el esquema que planteó Krauss? o ¿hasta qué punto el desarrollo de las artes del cuerpo, happenings, performance, etc. tienen cabida en la infinita elasticidad de estos campos expandidos? Pese a que su sistema de análisis sirvió de llave de paso para acceder a la evolución formal del arte en las últimas décadas del siglo XX, la propia Rosalind Krauss nos advertía que la estrecha relación de su propuesta con la teoría formalista conllevaba un desarrollo incompleto para la comprensión tanto del proyecto escultórico de las décadas posteriores, como para el estudio de la práctica artística en general. Con el propósito de darle continuidad al análisis de Krauss, José Luis Brea se propuso en su artículo *Ornamento y Utopía*²¹⁰ ampliar el sistema de ejes, trazando nuevas cartografías que completasen el esquema y dieran cabida a las prácticas artísticas que habían quedado fuera del mapa conceptual de Krauss, como por ejemplo el Performance. Brea elabora un sistema axial organizado a partir de dos ejes. El primero toma como referencia la doble negación del no-paisaje y no-arquitectura desarrollada por Krauss. En su caso, la relación de opuestos «arquitectura-paisaje» trazaría un paralelismo con la relación entre «naturaleza-cultura», que él acabaría denominando como el *eje Tierra-Mundo*. El segundo eje que Brea establece se centrará en los usos públicos y contextos sociales, permitiendo de este modo conectar al eje formal desarrollado por Krauss, con un nuevo eje centrado en el contenido de aquellas propuestas artísticas. Expresado en sus propias palabras:

209. READ, Alan. *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*. Op. cit. p. XVI.

210. BREA, José Luis. *Ornamento y utopía. La evolución de la escultura en los años 80-90*. Arte, Proyectos e Ideas. No. 4 Mayo. Valencia: Ed. UPV, 1996.

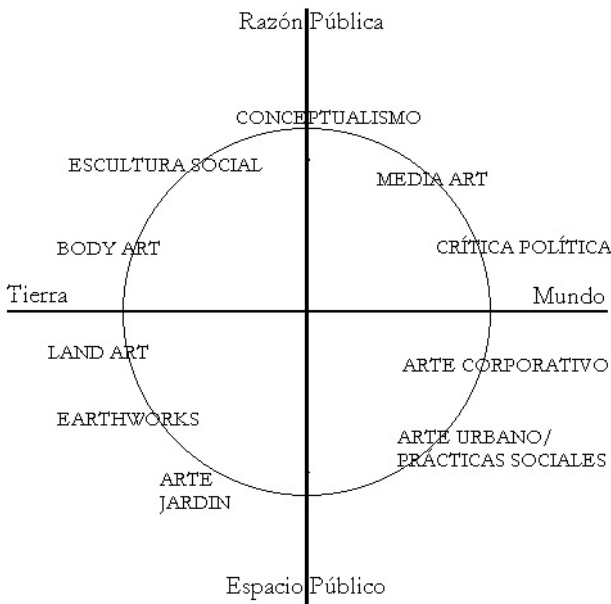


Fig. 10. *Diagrama del campo expandido de la escultura* (1996)
 José Luis Brea. Rev. IDEAS.
 Universidad de Valencia.

“El segundo eje que consideramos necesario superponer a éste de la forma es [...], el de sus usos públicos: aquél que tomando a la forma como signo, por efecto significativo susceptible de ser transmitido y leído, decodificado, introduce en el efecto de su circulación social la dimensión del contenido, del significado, aquel que transfigura la forma en lenguaje, en vehículo de comunicación e interacción entre sujetos de conocimiento y experiencia”.²¹¹

Este nuevo *Eje de las Ideas* generaba una cosmología escultórica compleja, en la que se implementaban posibilidades como el arte conceptual, las artes del cuerpo, el media-art o la crítica política e institucional, generando una segunda onda expansiva

“a partir del cuestionamiento de la propia autonomía de lo artístico y el rebasamiento de su dominio institucionalizado”.²¹² El esquema que Brea propone no solo consigue emancipar disciplinaria y formalmente el proceso creativo, sino que trata de construir una visión transversal de las prácticas artísticas como herramienta para la utopía social. Aquí la función del arte pasa por la participación de lo social y el interés del artista en la construcción de una «tensión utópico-crítica» donde se intenta transformar el orden de lo real, expandiendo la capacidad de transformación social del arte en un movimiento

centrífugo. Es decir, en el modelo cultural que plantea Brea, el arte trasciende su función estética para construir valores sociales a partir de una posición ética y política. Con ello se intentaba restituir la función pública de las artes y la acción de los artistas. A partir de su análisis, Brea conseguía completar el modelo expansivo propuesto por Krauss, al mismo tiempo que se fortalecía el binomio relacional Arte-Vida.

Pensamos que tras este breve análisis de la relación entre la expansión del campo escultórico y teatral, podríamos esbozar una primera conclusión, y es que la práctica artística del performance, como corriente eminentemente permeable se ha nutrido de la flexibilidad disciplinaria que supuso la expansión de los campos creativos, actualizando la estética y el pensamiento posmoderno.²¹³ Decir que el performance es una suma de teatro y escultura sería una falacia; lo que si nos parece pertinente sería apuntar el desarrollo del performance como una ruptura estética que se enraíza en la intersección de los campos expandidos de las artes visuales y las artes escénicas. La paulatina pérdida de interés por los valores formales que definieron los ámbitos artísticos de la modernidad, permitió generar un espacio de pensamiento eminente inclusivo y posdisciplinario, donde *cosas bastantes sorprendentes* podrían ocurrir.

213. A este respecto, podríamos recomendar la lectura del capítulo *From Postmodern Style to Performance*. En: KAYE, Nick. *Postmodernism and Performance*. Londres: Macmillan, 1994. pp. 5-23.

3

EL FIN DE LAS RETÓRICAS DEL PERFORMANCE

3

EL FIN DE LAS RETÓRICAS DEL PERFORMANCE

3.0. Introducción. <i>18 Happenings in 6 Parts</i> , 2006.	169
3.1. Dos modelos de producción para un segundo giro performativo.	172
3.1.1. Producción de co-presencia.	174
3.1.2. Producción de intersubjetividad.	182
3.2. La performance delegada.	192
3.3. Coreografiando el museo.	202
3.4. «Deber-hacer-algo» y otras dramaturgias del espectador.	221

3.0. 18 Happenings in 6 Parts, 2006.

Una galería dividida en tres salas con láminas de plástico translúcidas pintadas y combinadas con referencias a la obra anterior de Allan Kaprow, paneles con palabras toscamente pintadas, hileras de fruta de plástico, carteles antiguos, fotografías, cintas de video y unas instrucciones:

“The performance is divided into six parts...Each part contains three happenings which occur at once. The beginning and end of each will be signaled by a bell. At the end of the performance two strokes of the bell will be heard...There will be no applause after each set, but you may applaud after the sixth set if you wish”²¹⁴

214. Información recogida por Paul Schimmel en *Leap into the Void: Performance and the Object*. En: VV.AA. *Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979*. Op. cit, p. 61.

215. De hecho, habría que especificar que la recreación de *18 Happenings in 6 Parts* se ha presentado en dos ocasiones, la mencionada en Munich en el 2006, y en una segunda ocasión en 2007 en el contexto de la bienal Performa 07, en Nueva York. Ambas instituciones colaboraron en el proceso de producción de dicho trabajo. Información recogida en: <http://07.performa-arts.org/calendar.php?id=108> [visitado el 23-03-2019].

216. Para una visión completa del proceso de recreación del proyecto podríamos recomendar la lectura de: LEPECKY, André. *Not as Before, But Simply: Again*. En: JONES, Amelia & HEATHFIELD, Adrian (eds.). *Perform, Repeat, Record: Live Art History*. Bristol: LADA Life Art Development Agency, 2012.

217. KAPROW, Allan. *Assemblages, Environments & Happenings*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1965. pp. 88-98.

No, no se trata de un dejavú, ni tampoco de un error de edición. Aunque pueda parecer extraño, el dar comienzo a este apartado con las mismas líneas que el capítulo anterior está plenamente justificado. En el otoño de 2006, en el contexto de la exposición retrospectiva *Allan Kaprow - Kunst als Leben / Art as Life* organizada por Haus der Kunst en Munich, el museo pretendía presentar una recreación exacta de *18 Happenings in 6 Parts*, 47 años después de su realización.²¹⁵ Con ese objetivo el museo encargó al dramaturgo André Lepecki²¹⁶ desarrollar el proyecto, cuyo primer obstáculo sería conseguir la autorización del propio artista para re-construir y re-presentar la obra. A pesar de lo escrito en 1965, en su mítica frase “Happenings deben realizarse solo una vez”,²¹⁷ pocas semanas antes de morir, Kaprow aceptó la proposición en beneficio de futuros públicos. De este modo, y basándose en las notas y partituras escrupulosamente detalladas, la obra magna de Kaprow recibió una segunda vida tras su muerte.

Como sugiriera Amalia Jones en la introducción de *Perform, Repeat, Record* (2012),²¹⁸ desde mediados de la década de los 90, el interés por el performance no solo se basa en la producción de nuevas obras que exploren las posibilidades del encuentro en vivo, sino que los mecanismos de documentación, archivo, recreación y reiteración del performance se constituyen como estrategias integrales de su producción artística, forzándonos a repensar su temporalidad efímera. Richard Schechner llega a proponer que con el cambio de milenio el performance se ha transformado en una forma artística “tradicional”,²¹⁹ compuesta por artistas de reconocido prestigio y obras icónicas, las cuales se organizan a partir de una base teórica perfectamente articulada y sostenida por el estudio académico de los archivos del performance. Históricamente hablando, la música, la danza y el teatro han tenido una relación totalmente diferente con la temporalidad artística. La preservación de su riqueza y diversidad cultural, se construye a partir de mecanismos de reiteración, delegación y transmisión de las propias obras. El uso del cuerpo y los objetos materiales han consolidado su presencia en la historia, confiando en el guión o partitura como mecanismo de transmisión.²²⁰ En este contexto, al hablar de performance deberíamos dejar de pensar en un trabajo dónde el artista canaliza el peso de la obra con su presencia o el desarrollo de una acción, o incluso repensar su singularidad como evento efímero. Por el contrario, la maquinaria de producción performática hace uso de performers profesionales para ejecutar dichas acciones, situaciones o coreografías propuestas por los artistas. Entendemos que una vez rotos los lazos con la singularidad ontológica del performance, los mecanismos de documentación y reiteración escénica se convierten en herramientas útiles para participar en la llamada fiebre de archivo.²²¹

218. Cfr. JONES, Amelia. *The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History*. En: JONES, Amelia & HEATHFIELD, Adrian (eds.). *Perform, Repeat, Record: Live Art History*. Bristol: LADA Life Art Development Agency, 2012. pp. 16-17.

219. SCHECHNER, Richard. *Performance Studies. An introduction*. Londres: Routledge, 2013. p. 165.

220. Cfr. JONES, Amelia. *The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History*. Op. cit. p. 18.

221. Término introducido por Jacques Derrida en *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta. 1997.

Como analizamos en el anterior capítulo, el impulso cultural del denominado *giro performativo* consiguió transformar los procesos de producción y consumo del arte, contaminando los discursos culturales. En las artes visuales, la performatividad irrumpió desde la «inmaterialidad», «temporalidad» y «corporeidad». La erosión de las fronteras disciplinarias del arte que buscaba este *giro performativo*, surgió como una herramienta subversiva utilizada por los artistas para cuestionar el mercado e instituciones culturales. Sin embargo, el cambio de milenio ha puesto dicha resistencia al capital y a la crítica institucional en perspectiva. La absorción y transformación de los performances en un nuevo producto de consumo cultural genera una serie de problemáticas que afectan su propia esencia. Hoy por hoy la resistencia del performance al capitalismo cultural se disuelve en ambigüedades y paradojas.

HUO: YOU HAVE MENTIONED YOUR IMAGINARY MUSEUM OF DANCE, SO COULD YOU TELL ME A LITTLE ABOUT YOUR IMAGINARY MUSEUM OF VISUAL ART?

[...]

TS: I WOULD LIKE TO DO A SOLO EXHIBITION IN A TOTALLY EMPTY MUSEUM WHICH AT THE SAME TIME WOULD BE FULL, EMPTY AND FULL SINCE THERE WOULD BE NO OBJECTS WHATSOEVER, BUT THERE WOULD BE LOADS OF PIECES GOING ON AND IN EACH ROOM, SO IN SOME SENSE IT WOULD BE VERY CONVENTIONAL.²²²

A lo largo de este apartado, trataremos de exponer cómo la doble fuerza subversiva del performance, constituida desde lo temporal y desde lo inmaterial, ha sido perfectamente integrada a los discursos del arte contemporáneo, y con ello, la capacidad del performance para defender una postura de ideología anticapitalista parece haber sido neutralizada.

El creciente interés en adaptar los programas expositivos para la presentación tanto de viejos como nuevos trabajos de performance demarca una clara evolución en la reciente historia de las artes vivas. De hecho, inmaterialidad, temporalidad e interacción directa con el público articulan los mecanismos de producción expositiva del siglo XXI. Dentro

222. OBRIST, Hans Ulrich. *Hans Ulrich Obrist: Interview mit Tino Sehgal in: Katalog des Kunstpreises der Böttcherstraße*. Bremen: Kunsthalle, 2003.

de las instituciones museísticas, lo que se está denominado como el *nuevo giro performativo*²²³ se sostiene a partir de la decidida apuesta por las estéticas performativas y participativas propias de las artes en vivo. Creadores provenientes de otros campos —especialmente el de la danza contemporánea—, nutren y expanden los límites disciplinarios propios de los contenedores expositivos, reemplazando los objetos artísticos con la experiencia de su presencia, y copando con cuerpos vivos las galerías de los museos.

3.1. Dos modelos de producción para un segundo giro performativo.

Si en las últimas décadas del siglo XX la mayoría de las instituciones artísticas se despreocuparon por las artes en vivo, desconfiando del carácter eventual de un género tan difuso y resbaladizo como lo es el performance, con el cambio de milenio en estas mismas instituciones se ha despertado un profundo interés por fórmulas eventuales y presenciales de arte. Observamos cómo un gran número de museos se esfuerzan en traducir sensibilidades estéticas de tipo temporal en nuevas experiencias culturales. En el ensayo *What the body can do*, Kirsten Maar analiza el cambio de modelo de producción cultural en el museo, sostenido por una doble y complementaria tendencia hacia la eventualización del espacio expositivo, la primera basada en la reconsideración y actualización del capital performático de los años 60, y la segunda, basada a partir de la inminente y omnipresente inclusión de coreografía contemporánea dentro de los programas expositivos:

223. Este concepto es profundamente analizado en la reciente publicación editada por Cosmin Costinas y Ana Janevski: *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*. Hong Kong: Para Site and Sternberg Press, 2018.

“What is striking here is the fact that at least half of the shows are devoted to artists who have long since passed their seventieth anniversary. In fact, the turn to the museum could also be considered as a «re-turn» to the 1960s. It is no coincidence that, in both the visual and performance arts, a growing interest in reenactment or reconstruction coincided with the presentation of dance in the exhibition context. Why is it that the '60s are now revisited so widely? What mythologies have been transported in the process? Why is the younger generation actually interested in the phenomenon of dance history?”²²⁴

El coreógrafo y pensador Mårten Spångberg nos recuerda que “en una sociedad donde el asunto de la propiedad inmaterial presiona mucho más que el hartazgo material, el museo almacenará las obras de arte en el patio trasero para instaurar prácticas del movimiento y procesos dinámicos en lo que anteriormente se denominaban espacios expositivos”.²²⁵ La afirmación de Spångberg nos dirige una vez más a la problemática que subyace en la transformación de los espacios de producción cultural. Si como él defiende -y nosotros asentimos- la inmaterialidad está usurpando la hegemonía al valor material del arte, y la producción de objetos artísticos de desvanece, intuimos que el espacio que la producción material ha dejado vacío ha sido ocupado por una nueva *estética de la experiencia*. En la elaboración de este apartado nos gustaría analizar este *segundo giro performativo* a partir del estudio de nuevos modelos productivos asociados a dicha *estética de la experiencia*. Para ello proponemos abarcar su análisis a partir de cuatro aspectos que pensamos son esenciales para entender la relación del museo con el performance: la producción de presencia, la producción de subjetividad, la delegación del performance y la coreografía como nuevo producto de consumo museístico, aspectos todos ellos, donde la exposición se transmuta en un

224. MAAR, Kirsten. *What the body can do: Reconsidering the role of the moving body in exhibition contexts*. Stedelijk Studies. Issue #3. Fall 2015. Recurso digital disponible en: <https://stedelijkstudies.com/journal/what-a-body-can-do/> [visitado el 12-03-2019].

225. SPÅNGBERG, Mårten. Entrada en el blog personal del artista: *New kinds of art*. Texto original: “In a society where immaterial property is a much more pressing issue than material ditto, the museum will store art-works in the backyard and install movement practices and dynamic processes in what was previously known as exhibition spaces”. Disponible en: <https://spangbergianism.wordpress.com/2012/09/21/new-kinds-of-art/#comments> [visitado el 27-11-2017].

“lugar de producción más que de exhibición”.²²⁶ Con este objetivo profundizaremos en el estudio de casos paradigmáticos, ejemplificados por grandes exposiciones retrospectivas dedicadas a las artes vivas, cómo pueden ser los trabajos de Tino Sehgal o de la archiconocida Marina Abramović.

3.1.1. PRODUCCIÓN DE CO-PRESENCIA.

El ensayo de Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence. What meaning can not convey*, traza los derroteros filosóficos desde los que construye la epistemología de la presencia. Gumbrecht defiende que mientras que la cultura contemporánea se ha basado eminentemente en la producción de significado y su interpretación, la *producción de presencia* ha sido sistemáticamente ignorada. Al comienzo de su trabajo Gumbrecht aclara que su visión de «presencia» se centra en la relación espacial, definiendo que algo que es «presente» se supone que es tangible con las manos, lo cual supone que tiene un impacto inmediato en el cuerpo humano.²²⁷ Ello le lleva a defender una relación fenomenológica del cuerpo humano con otros organismos presentes en el mundo, que según el autor se sustenta a través de una oscilación entre los efectos de la presencia y los efectos del significado.²²⁸ Uno de los ejes centrales en el cambio de modelo de producción cultural dentro de la escena artística contemporánea, se basa precisamente en la *economía de la presencia*; es decir, la presencia de otros cuerpos, de otros seres humanos. Si como hemos comprobado a lo largo de nuestra investigación, la desmaterialización y temporalización de las artes visuales incidieron en la transformación del objeto artístico, el devenir de presencia física en un nuevo bien de consumo está igualmente transformando los mecanismos de producción y presentación de la estética contemporánea. Como defiende Hito Steyerl:

226. BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales: Arte participativo y política de la espectaduría*. Op. cit. p. 347.

227. Cfr. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence. What meaning can not convey*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2004. p. XIV.

228. Cfr. *Ibidem*. pp. XIV-XV.

229. STEYERL, Hito. *Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War*. Londres y Nueva York: Verso, 2017. p. 22.
230. FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance*. *Op. cit.* p. 32. Texto original: "The bodily co-presence of actor and spectators enables and constitutes performance. For a performance to occur, actors and spectator must assemble to interact in a specific place for a certain period of time".
231. El tipo de exposiciones que se han organizado han ido desde muestras con un fuerte sentido historiográfico, como podrían ser *Out of Actions: Between performance and the object, 1949-1979*, MoCA, Los Ángeles (1998) o *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Witte de Wit, Róterdam (2005), como proyectos expositivos cuya finalidad ha sido la re-presentación de performances históricos como *Performance Re-Appropriated*, MuMok, Viena (2006), o casos donde lo que se busca es precisamente combinar ambos aspectos, como podría ser en caso de *PER/FORM. Cómo hacer cosas con (sin) palabras*, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid (2014) o *Choreographing Exhibitions*, Centre d'art Contemporain de la Ferme du Buisson, Noisiel (2013).

"The idea of presence invokes the promise of unmediated communication, the glow of uninhibited existence, a seemingly unalienated experience and authentic encounter between human. It implies that not only the artist but everyone else is present too [...] Presence stands for allegedly real discussions, exchange, communication, the happening, the event, likeness, the real thing".²²⁹

En el panorama cultural internacional, los artistas no solo han de proveer de obras nuevas, nuevos contenidos, nuevos materiales, etc., sino que parte del proceso de producción artístico también implica proveer del servicio de su presencia. En este sentido, podría decirse que la *economía de la presencia* se articula alrededor de la exclusividad y singularidad no ya del objeto artístico, sino de la presencia física del sujeto en sí mismo. El carácter temporal de estos eventos está concebido para una cantidad limitada de personas, y lo que es más importante, la presencia física genera una *co-presencia*. Si el artista está presente, el público estará presente también. Erika Fischer-Lichter, va incluso un poco más allá, al asegurar que "la co-presencia física del performer y el espectador es lo que permite y constituye el performance. Para que un performance suceda, actores y espectadores tiene que unirse para interactuar en un lugar específico y por un tiempo concreto".²³⁰

Son muchos los ejemplos a partir de los que podríamos elaborar un análisis de este cambio en los modelos de producción cultural asociados a la presentación pública de performances dentro de las instituciones museísticas,²³¹ pero vamos a centrarnos en el caso de una artista singular, y de dos exposiciones específicas que en cierto modo han alterado los paradigmas de la ontología del performance: la artista yugoslava Marina Abramović (1946), una de las pioneras del performance y una de las más populares figuras del mundo del arte.

Tras una intensa y productiva carrera artística, en la que su trabajo llega a personificar lo efímero, lo inmaterial, así como las políticas de identidad tan arraigadas al discurso político del Performance Art, el renovado interés institucional por incluir sus propuestas dentro de los circuitos expositivos del arte, con la organización de grandes exposiciones retrospectivas y re-interpretaciones de sus propios trabajos, ha supuesto la necesidad de reconsiderar los principios sobre los que se construyó la retórica discursiva asociada a su propia obra y al Performance Art en general.

Podríamos decir que este fenómeno se produjo en dos fases. Primero deberíamos señalar la propuesta que presentó Abramović en el año 2005, *Seven Easy Pieces* en el Guggenheim Museum de Nueva York. En la muestra, la artista tomaba prestadas cinco performances históricas que ella consideraba hitos artísticos en el desarrollo del Performance Art en los años 60 y 70, a los que añadió una de sus propias acciones *históricas*, más la presentación de una nueva obra producida para la ocasión. Desarrollados entre los días 9 al 15 de noviembre de 2005, la colección de performances que ella seleccionó fue la siguiente:

Body Pressure, de Bruce Nauman (1974)

Seedbed, de Vito Acconci (1972)

Action Pants: Genital Panic, de Valie Export (1969)

The Conditioning, de Gina Pane (1973)

How to Explain Pictures to a Dead Hare, de Joseph Beuys (1965)

Lips of Thomas de Abramović (1975)

Entering the Other Side de Abramović (2005)²³²

232. Información recogida en la website del Guggenheim Museum de Nueva York: <http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/> [visitado el 06-03-2018].

Según la información ofrecida por el museo, el motivo principal para la presentación de estos performances *históricos*, era la falta de documentación que existía de estos proyectos, basada en los testimonios de personas que participaron en dichos eventos y alguna fotografía que documentaba tan solo algún momento de la acción. Por el contrario, *Seven Easy Pieces* permitía la posibilidad de rehacer, re-interpretar y preservar unas propuestas artísticas que hasta ese momento habían sido eminentemente efímeras.²³³ Esto debería llevarnos a reflexionar sobre la compleja controversia que este planteamiento supuso, ya que por un lado la artista se había apropiado de unas obras del pasado, pero al transformar su contexto político, temporal y ambiental, las piezas habían perdido sentido discursivo, y de algún modo, el gesto de re-interpretación de las obras simplemente conseguía una cosificación de las mismas al re-introducir dichas obras en los circuitos de capitalización cultural del arte. Por otro lado, la puesta en acción de estos performances por parte de la propia Abramović, en lugar de ofrecer la multiplicidad cultural implícita en la diversidad de los cuerpos, cercenaba la pluralidad y especificidad de las acciones. En este sentido, y como acertadamente Helena Reckitt defendiera en su artículo *To Make Time Appear*:

“By turning time-based works into *tableaux vivants* and drawing on well-known documentary photographs, Abramovic failed to account for the differences of time and place, context and body between her source material and its restaging. Far from reigniting the vitality of past works, her project underscored reperformance’s limitations. For all the physical demands that they put on her, Abramovic’s composed, pictorial set pieces seemed museological—even mausoleum-like.”²³⁴

233. Cfr. *Ibidem*. [visitado el 06-03-2018].

234. RECKITT, Helena. *To Make Time Appear*, *Art Journal*, 70. Vol. 3, 2011, p. 60.

El segundo de los ejemplos se produce en la primavera del 2010, cuando el Museo de Arte Moderno de Nueva York organizó una compleja exposición retrospectiva a Abramović. Era la primera vez que el MoMA, centro de referencia internacional, organizaba una exposición de estas características, ya que el Performance Art, con sus idas y venidas, se había considerado una disciplina artística hasta cierto grado marginal. Esta gran retrospectiva de la obra de Abramović, de algún modo significaba un posicionamiento en defensa de modelos de producción expositiva alternativos a la lógica objetual de la obra artística, y en cierto modo también podría considerarse una clara apuesta por el apoyo al desarrollo de nuevas estructuras temporales dentro de las instituciones museísticas. Bajo el sugerente título *The Artist Is Present*,²³⁵ la muestra se organizó superponiendo diferentes estructuras temporales que, en cierto modo, podían llegar a contradecirse. Por un lado estaba el proyecto expositivo que se centraba en la muestra de material documental, donde se recogían a través de fotografías, videos o documentos de archivo la labor creativa, tanto individual como colectiva desarrollada por Abramović en sus 40 años de trayectoria artística. La complejidad de este proceso deviene precisamente de la naturaleza eminentemente efímera que se suponía estaba compuesta la mayoría de su producción artística. Por otro lado, y como la propia organización del museo subrayaba, “en un esfuerzo por transmitir la presencia de la artista y hacer sus actuaciones históricas accesibles a un público más amplio, la exposición incluyó las primeras re-interpretaciones en vivo de las obras de Abramović realizadas por otras personas, algo jamás hecho dentro del contexto del museo”.²³⁶ Para ello contaron con una serie de colaboradores externos (performers, actores, bailarines, etc.) que participarían en la re-presentación de las piezas originales de la artista. Sin embargo, como indica Robert C. Morgan, pese a los esfuerzos de Abramović en preparar física y mentalmente a los performers para desarrollar las acciones “el aura que rodeaba

235. La exposición, que permaneció abierta desde el 14 de marzo hasta el 31 de mayo del 2010, se convirtió en uno de los eventos del año en la ciudad de Nueva York. Cada día se generaron largas colas en el museo para formar parte de la performance que Abramović realizaba, generando una inusitada atención social y mediática.

236. Nota de presentación sobre la exposición recogida en la website del museo. Recurso digital disponible en: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964> [visitado el 03-11-2017]. Texto original: “In an endeavor to transmit the presence of the artist and make her historical performances accessible to a larger audience, the exhibition includes the first live re-performances of Abramović’s works by other people ever to be undertaken in a museum setting”.



Fig. 11. *The Artist is Present*, (2010). Marina Abramović. Imagen realizada por © Marco Anelli.

Lo que deberíamos apreciar tras un rápido análisis de los tres mecanismos de presentación que se usaron en esta exposición, es que las diferentes temporalidades que se usaron en la retrospectiva nos están apuntando hacia un interesante cambio en los mecanismos de presentación del arte contemporáneo, los cuales se han nutrido de los modelos de producción propios de otras disciplinas artísticas, como son el concepto de representación o interpretación del mundo de las artes escénicas. Al mismo tiempo, la triple fórmula temporal nos propone centrar nuestra atención hacia los conceptos que funcionan como común denominador en la ecuación performática: si existe una constante son los de tiempo y presencia.

La ácida y acertada crítica que Amelia Jones le espeta a la exhibición retrospectiva de Abramović en MoMA, incide en la incongruencia de esta propuesta expositiva, al transformar y adecuar al espacio museístico —y por consiguiente a las presiones del mercado cultural—, unas piezas de naturaleza performática. Para Jones, los principios básicos de «autenticidad», «verdad» y «presencia» que se suponen del encuentro en vivo entre el público y artista en el performance, se ven alterados al participar de los mecanismos de re-presentación de la maquinaria cultural museística. Como desarrolla la propia Jones:

“The paradox of Abramović’s project is that she and her team want to situate her work within contradictory frameworks —both within the terms of aesthetics, presenting the work in the heart of the international contemporary art world and constructing around it the accoutrements of the typical art museum exhibition to disseminate it through the catalogue and film, and within discourses of live performance art, with their privileging of the live, durational, and ephemeral”²³⁹.

A pesar de que ha habido multitud de proyectos expositivos que han participado de este interés hacia lo performático, *The Artist is Present* supuso un punto de inflexión ya que generó una enorme repercusión internacional. El éxito mediático, y muy especialmente, el éxito en la afluencia de público de la muestra, se tradujo en que multitud de centros de arte, museos y demás espacios expositivos, usualmente sometidos a un intenso escrutinio sobre sus políticas culturales, y donde tristemente se llega a priorizar las cifras sobre el contenido, observaron como el factor eventual de la obra artística podía generar un interés viral, y con ello generar un flujo de público que difícilmente puede competir con los visitantes que se dan

239. JONES, Amelia. “*The Artist Is Present*”: *Artistic Re-Enactments and the Impossibility of Presence*. TDR 55:1, 2011. p. 33.

cita en la exposición de las colecciones permanentes. Este, llámémosle, re-descubrimiento de la eventualidad y la co-presencia como mecanismos para la obtención de unas mayores audiencias, se ha traducido en un resurgimiento del performance como disciplina artística integrada en los mecanismos actuales de producción cultural.

3.1.2. PRODUCCIÓN DE INTERSUBJETIVIDAD.

Observamos cómo los programas expositivos de importantes instituciones museísticas se han visto reforzados con nuevas estrategias, programas y espacios específicamente destinados a la realización de obras temporales,²⁴⁰ marcados por una consistente incursión posdisciplinar. Con ello se está dando cabida a formatos híbridos, que en multitud de ocasiones llegan desde el campo de las artes escénicas, especialmente la danza y el teatro contemporáneo, nutriendo y expandiendo de este modo los límites de las disciplinas artísticas tradicionales.

Dorothea van Hantelmann nos recuerda que el modelo de producción cultural de los mecanismos expositivos ha estado tradicionalmente dominado por la relación entre la producción de objetos materiales y la producción de subjetividad de los mismos:

“On the one hand it exhibits objects derived from the subjectivity of the artist, and on the other it presents them in a way that seeks to have maximum impact on the subjectivity of the viewer. By bringing these two dimensions together, the object that is produced and the object that is consumed [...], the exhibition in an exemplary way participates in the hegemonic manner in which individual subjectivity is shaped in Western market societies”.²⁴¹

240. Iniciativas como *The Tanks* en la Tate Modern de Londres dan buena fe de este cambio de paradigmas. <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/tanks>. [visitado el 10-03-2019].

241. VON HANTELMMANN, Dorothea. *How to Do Things with Art. Op. cit.* p. 11.

242. O'SULLIVAN, Simon. *Academy: 'The Production of Subjectivity'*. En: ROGOFF, Irit (ed.). *Academy. Frankfurt/Main*: Revolver, 2006. pp. 238-44. Recurso digital disponible en: <https://www.simonosullivan.net/art-writings/production-of-subjectivities.pdf>. Texto original: “to invite us to become involved in our own production of subjectivity, to move from passive spectators to become active participants, [...] in our own project of «processual creativity»; precisely to treat our lives as a work of art”. [visitado el 08-03-2019].

243. Tino Sehgal (1976), originalmente se formó en la economía política y la danza, dando un pasó a las artes visuales en año 2000. Ha obtenido un reconocimiento internacional gracias a los trabajos de corte performático presentados en la Bienal de Venecia, la Documenta en Kassel, en el Museo Guggenheim de Nueva York o la Tate Modern de Londres. Hemos de advertir que pese a haber numerosas entrevistas con el artista, y grandes museos le hayan dedicado grandes exposiciones, la resistencia del artista a que su trabajo sea documentado o catalogado, también conlleva que no existan trabajos monográficos de su obra. En este sentido, hemos de apuntar dos aspectos. Primero que el principal referente en el análisis de las estrategias artísticas de Sehgal es el exhaustivo trabajo desarrollado por Dorothea von Hantelmann en *How to do things with Art. Op. cit.* Y segundo, que en la descripción de sus obras tomaré como referencia la experiencia personal y recuerdos tras la visita a la exposición de Sehgal en Ámsterdam, *Tino Sehgal. A Year in the Stedelijk* (2015).

244. SEHGAL, Tino. *Tino Sehgal interviewed with Maurizio Cattelan, Tino Sehgal: Economics of Progress*. Flash Art 264. Enero-Febrero 2009. p. 90.

Que la mayoría de las instituciones culturales trabajen hacia modelos expositivos donde se incrementa el peso del arte como experiencia, y donde los objetos artísticos están siendo reemplazados por cuerpos vivos, solo puede remitirnos a un cambio en los modelos de producción de subjetividad. Una subjetividad sin la mediación del objeto artístico, es decir, una intersubjetividad. El objetivo no es otro que generar propuestas estéticas que alienten e impliquen a un público activo, creativo y eminentemente participativo. Como nos propone Simon O’Sullivan, este territorio “nos invita a participar en nuestra propia producción de subjetividad, a pasar de ser espectadores pasivos a ser participantes activos, [...] en nuestro propio proyecto de «creatividad procesual»; precisamente para tratar nuestras vidas como una obra de arte”.²⁴²

Si en la última década ha habido un artista que haya desafiado las convenciones productivas del arte, y haya sabido amortizar su estrategia creativa en el difuso espacio posdisciplinar e institucionalizado de la *estética de la experiencia*, ese es el artista indo-británico Tino Sehgal.²⁴³ En una entrevista realizada por Maurizio Cattelan, Sehgal se posiciona claramente en relación a los modelos de producción artísticos priorizando la producción de intersubjetividad por encima de la producción de bienes materiales:

“As people have to make an income they are constantly trying to think —consciously or not— what do other people have a demand for and how can we produce something for this demand? ... Because what we have demand for, as an affluent society or as the rich peoples that we are in the West, is a differentiation of our personality or a demand for differentiation of our subjectivity”.²⁴⁴

Sehgal defiende un modelo de intercambio cultural basado en la subjetividad interpersonal, un intercambio que nos ayude a definir nuestras necesidades (más allá de las necesidades materiales), nuestra personalidad (nuestro carácter, comportamiento, emociones, actitudes), y en definitiva nuestra subjetividad (quienes somos).²⁴⁵ Sehgal defiende sus trabajos como «situaciones»²⁴⁶ en los que desarrolla acciones coreográficas y ocasionalmente conversaciones con el público. De hecho, al denominar a sus obras como *situaciones*, el artista rehuye las nomenclaturas propias de la estética contemporáneas como *acción*, *performance* o *danza*, para defender un nuevo modelo estético que él defiende como una «situación construida». Estas *situaciones* son activadas a través de la participación de intérpretes que utilizan la voz, el lenguaje, el movimiento, la dramaturgia y la interacción para moldear una experiencia con el público. Como apunta Vittorio Gallese al tratar de analizar la relación entre el público en la experiencia estética, “las mismas formas de socialidad que impulsan la expresión artística son, en su base, una ejemplificación adicional de una intersubjetividad que se concibe claramente como *intercorporeidad*”.²⁴⁷

En este contexto de la *intercorporeidad* e *intersubjetividad*, podríamos decir que estas *situaciones* que plantea la obra de Sehgal se basa en el encuentro entre la obra y el público, articulada a partir de unos parámetros específicos: siempre han de desarrollarse dentro del espacio museístico, las situaciones son ejecutadas por performers profesionales y los momentos de interacción con el público siguen unos protocolos, coreografías y dramaturgia claramente definidos por el artista. Otro de los parámetros que define su obra, es que Sehgal es taxativo al prohibir explícitamente la documentación, registro o la publicación de imágenes de su trabajo, por lo que estas *situaciones* solo pueden ser experimentadas en directo. Ello implica algo sustancial en sus propuestas, y es que la transmisión de las mismas depende enteramente en

245. Cfr. CARPENTER, Elizabeth. *Be the Work: Intersubjectivity in Tino Sehgal's 'This objective of that object'*. En CARPENTER, Elizabeth (ed), *On Performativity*. Vol. 1. Living Collections Catalogue. Minneapolis: Walker Art Center. 2014. Recurso digital disponible en: <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/be-the-work/> [visitado el 10-03-19].

246. Aquí no deberíamos confundir la «situación» descrita por Sehgal, con la estética Situacionista de los años 60. El artista prefiere el uso del concepto *situación* sobre el de *performance* por la capacidad de activación en el público. En su opinión el concepto *performance* implica una relación jerárquica entre la persona que ejecuta la acción y la persona que la contempla, mientras que una *situación* no se generaría dicha jerarquía.

247. GALLESE, Vittorio. *Bodily Framing*. En: MATHER UCHILL, Jones (ed.) *Experience. Culture Cognition and the Common Sense*. Cambridge y Londres: MIT Press, 2016. p. 242. Texto original: “The very same forms of sociality that propel artistic expression are at their basis a further exemplification of an intersubjectivity that is clearly conceived of as *intercorporeality*”.²⁴⁸ En el sentido más estricto que propone Lucy Lippard en: LIPPARD, Lucy R. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.

249. OBRIST, Hans Ulrich. *Hans Ulrich Obrist: Interview mit Tino Sehgal in: Katalog des Kunstpre-*

ises der Böttcherstraße. Bremen: Kunststhal, 2003. Texto original: "I'm especially trying to be cleaner than conceptual art in the sense that if we want to dematerialise the object, let's really dematerialise it" [...] "What conceptual art was doing was dematerialising the art object into language, which they thought meant writing something on paper". Recurso digital disponible en: http://www.johnengalerie.de/fileadmin/Download/Press/sehgal/Sehgal_Interview_mit_Obrist_2003.pdf [visitado el 08-03-2019].

250. La selección de obras fue: *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* (2000), *This is good* (2001), *This is new* (2003), *This is propaganda* (2002), *This is exchange* (2002), *Kiss* (2002), *This is so contemporary* (2004), *Kiss (clean version)* (2006), *This variation* (2012), *Ann Lee* (2011), *This situation* (2007), *This progress* (2010), *This is critique* (2008), *Selling out* (2002), *Ann Lee & Marcel* (2015), *Yet untitled* (2013) y *This occupation* (2005). Información recogida en la web del museo: <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/a-year-at-the-stedelijk-tino-sehgal> [visitado el 08-03-2019].

251. Pese a vivir en Ámsterdam y disponer de un abono anual que me permite entrar a los museos indefinidamente, no fui capaz de completar el circuito expositivo dedicado a Sehgal. Es por ello que me centraré en el estudio de las piezas que tuve el placer de disfrutar.

modos de memorización y transmisión oral, pasando de cuerpo a cuerpo, y dependiendo enteramente de la fragilidad de la memoria humana. Con ello, Sehgal evita entrar en el proceso de capitalización de su trabajo a través de fotografías y video documental. Es decir, Sehgal otorga valor a su obra a través de la desmaterialización²⁴⁸ de la misma. En una entrevista con Hans Ulrich Obrist, el propio Sehgal defiende su contribución a este proceso de desmaterialización del arte, al afirmar que: "Estoy especialmente tratando de ser más limpio que el arte conceptual en el sentido de que si queremos desmaterializar el objeto, realmente lo desmaterializamos", para continuar afirmando que, "lo que el arte conceptual estaba haciendo era desmaterializar el objeto artístico en lenguaje, lo que para ellos significaba escribir algo en un papel".²⁴⁹ En las propuestas de Sehgal no hay objeto alguno, ni tan siquiera un papel en el que se explique la ausencia de ese objeto. La obra se transforma en pura intersubjetividad. Nada más. Sin embargo ello no ha significado que Sehgal no participe de los circuitos artísticos, sino todo lo contrario, ha diseñado mecanismos para capitalizar la propia inmaterialidad de su obra.

En el año 2015, el Stedelijk Museum de Ámsterdam dedicó una gran exposición retrospectiva a la obra de Sehgal. Bajo el título de *Tino Sehgal. A Year in the Stedelijk*, diecisiete de sus trabajos²⁵⁰ fueron presentados entre el 1 de enero y el 31 de diciembre de 2015, cambiando los performances que se presentaban mes a mes, por lo que un espectador que deseara disfrutar la retrospectiva al completo debería visitar el museo doce veces a lo largo del 2015.²⁵¹ Stedelijk Museum ostenta una de la mayores colecciones de arte conceptual de los años 60 y 70, lo que reafirma la apuesta de la institución por las fórmulas inmatrimales del arte. De hecho, la relación entre la institución y Tino Sehgal se estableció una década atrás, cuando en el año 2005 Stedelijk Museum adquirió la primera de las *situaciones* de Sehgal para su colección.²⁵² Nos referimos a *Instead*

of *Allowing Some Thing to Rise Up to Your Face Dancing Bruce and Dan and Other Things* (2000). En este trabajo, una persona se desplaza lentamente por el suelo del museo, asumiendo una serie de posturas corporales que toman como referencia los movimientos desarrollados en los trabajos de Bruce Nauman (*Wall/Floor Positions*, 1968, *Tony Sinking into the Floor*, *Face Up and Face Down* y *Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her*, *Face Up*, ambos del 1973) y de Dan Graham (*Roll*, 1970).²⁵³ Graham, Nauman y Sehgal comparten el interés por integrar la danza y el movimiento en el contexto de las artes visuales. Mientras que Nauman y Graham recurren al documento video-gráfico para introducir las imágenes en movimiento en el contexto expositivo, el trabajo de Sehgal plantea a un cuerpo en movimiento -no como imagen, sino como cuerpo en sí mismo- convertido en una obra de arte.²⁵⁴ Para ello, y pese a lo subversivo de la propuesta, Sehgal desarrolla su trabajo siguiendo ciertos parámetros de una obra de arte convencional. *Instead of Allowing Some Thing to Rise Up to Your Face Dancing Bruce and Dan and Other Things* se presenta dentro de las galerías del museo, sin ningún tipo de anuncio en la programación, ni indicación que explique el contenido de la misma. En el caso de esta acción, las obras que cuelgan en las paredes del museo interfieren en el performance, acentuando una fricción material entre el trabajo coreográfico y el resto de las obras. El trabajo, como todas las obras de Sehgal, se presenta ininterrumpidamente respetando los horarios de apertura del museo, por lo que los performers que desarrollan la acción han de estar organizados por turnos de trabajo: cuando uno acaba, el siguiente está preparado para seguir una cadena infinita de movimientos. Pese a su carácter efímero, la estructura coreográfica que propone se sostiene a partir de una partitura de movimientos la cual se puede repetir indefinidamente, y con ello logra entrar en el espacio de reproducción, reiteración y presentación del contexto museístico. Asumiendo su papel de obra de arte, la performatividad de la acción se acondiciona y

252. Pese a que su trabajo es eminentemente inmaterial, y no existen registros escritos, ni documentación de los mismos, estos son vendidos por sumas astronómicas a los grandes museos. Los contratos de compraventa, también se ejecutan de una manera absolutamente inmaterial, y tan solo a través de contratos orales. Es por todo ello por lo que podríamos decir la capacidad de Sehgal para capitalizar lo inmaterial y lo efímero no tiene precedente en la historia del arte.

253. Para una detallada descripción de este trabajo y otros aspectos de la obra de Tino Sehgal, recomendamos el detallado artículo publicado por New York Times en enero de 2010, *Making Art Out of an Encounter*, por el crítico Arthur Lubow. Recurso digital disponible en: https://www.nytimes.com/2010/01/17/magazine/17seghal-t.html?pagewanted=all&_r=0 [visitado el 10-03-2019].

254. Cfr. VON HANTEL-MANN, *Dorothea. How to Do Things with Art. Op. cit.* p. 133.

adapta a los ritmos temporales propios de los grandes centros de consumo cultural, los museos.

Sehgal insiste en la capacidad de los cuerpos de producir la impresión de objetos animados. En ciertos momentos, estos cuerpos llegan a transformarse en imágenes antropomórficas cambiantes, cuyas estructuras nos recuerdan esculturas vivientes. La segunda de las obras que tuve el privilegio de presenciar, insistía precisamente en esta relación escultórica de los cuerpos. Mientras deambulaba por las galerías del museo, llego a una sala vacía donde encuentro a una pareja besándose en el suelo. Su vestimenta es completamente ordinaria. Lo que no es tan ordinario es que dentro de un contexto museístico dos jóvenes desplieguen tanta pasión, ni que un grupo de personas observen con tanto interés y concentración un acto tan íntimo. Sus movimientos están controlados, desplazándose al unísono, y cambiando de posturas en una lenta cadencia. Ahora permanecen acostados uno junto al otro; se abrazan; se ponen de rodillas y se besan; sus brazos se envuelven mutuamente; la mujer se recuesta en el regazo del hombre, mientras que su brazo alrededor de su cuello sostiene su cuerpo y la besa. Pronto advertimos que no es una expresión azarosa de amor furtivo, sino una composición coreográfica delicadamente construida, bien ensayada y ejecutada por performers profesionales. Estamos ante *Kiss* (2002), posiblemente uno de los trabajos más celebrados de Sehgal. Tomando prestado el título de la escultura de Auguste Rodin, *El beso* (1889), Sehgal construye una coreografía donde los movimientos encadenan besos y abrazos universales, pertenecientes a obras escultóricas y pictóricas de la historia del arte, que van desde Constantin Brancusi a Jeff Koons, pasando por el propio Rodin. *Kiss* transforma las formas estáticas y perdurables del arte en cuerpos en movimiento, en una experiencia viva, inmediata y, en última instancia en una imagen efímera. En esta obra, la *esculturización coreográfica* se hace más tangible, al poner en perspectiva la producción material del arte con

su propia producción inmaterial e intersubjetiva, con lo que, como defiende Von Hatelmann, logra infiltrarse en el flexible espacio del campo expandido de la escultura:

“It might seem far-fetched to introduce category of sculpture as a reference to these works. In my view, however, it is precisely because these works insist on a status as an artwork beyond the material and static object that they establish a dialogue with sculpture, which over the course of the 20th century has increasingly distanced itself as a work form from its fixation on the material art object. In contemporary art the term sculpture has become unspecific as a categorical designation, as Rosalind Krauss’s term «sculpture in the expanded field» demonstrates, situating sculpture in a wider arena which includes environments and installations”.²⁵⁵

En propuestas como *Kiss, Instead of Allowing Some Thing to Rise Up to Your Face Dancing Bruce and Dan and Other Things* o incluso *This situation* (2007), el trabajo de Sehgal se centra en el diálogo de sus propias propuestas inmateriales con el legado patrimonial del arte. En estos casos la relación de sus situaciones con el público se establece mediante mecanismos contemplativos de la obra. Muy diferentes son otros trabajos del artista donde las propuestas se centran en la interacción, participación y activación del público, como podrían ser los casos de *Selling out* (2002), *This is so contemporary* (2004) o *This is progress* (2010). En otra de las visitas al Stedelijk Museum, mientras visitaba la colección permanente, y acababa de recorrer las vanguardias artísticas, llego a una de las grandes salas del museo. Está complementemente vacía, a excepción de tres guardias de seguridad haciendo su trabajo: ¿cuidar las obras? En el momento en el que entro en el espacio y me dispongo a

255. *Ibidem.* p. 131.

cruzarlo para visitar la siguiente sala, uno de los guardias me interpela cantando “Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary. Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary”. Ante mi estupefacción, el segundo de los guardias se une a la acción, repitiendo la melodía, “Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary. Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary”. Finalmente el tercer guardia se une al ritual. Todos dejan sus puestos y avanzan hacia mí, rodeándome y cantando la pegadiza melodía “Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary. Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary” mientras establecen un simpático baile. Entre incrédulo, sorprendido, fascinado y excitado, solo puedo quedarme quieto esperando a que pase ese momento. Finalmente los guardias vuelven a sus puestos junto a las puertas de la sala, en toda su sobriedad, y cuando se posicionan uno de ellos remata la acción, enunciando solemnemente: «*This is so contemporary*, Tino Sehgal, 2004». Me retiro hacia una de las paredes de la galería, y espero a ver cómo se desarrolla la acción. Una señora mayor entra, y se repite la situación, con la diferencia que la señora en cuestión es mucho más receptiva y se une al baile. La siguiente persona huye despavorida del encuentro. En *Selling out* (2002), Sehgal insiste en el trabajo de los guardias de seguridad del museo. En este caso el factor sorpresa de nuevo forma parte de la acción. Mientras observaba una de las grandes instalaciones minimalista de Carl Andre, *Bloody Angel* (1985), fugazmente establezco contacto visual con la persona que estaba cuidando el espacio. En ese momento, el guardia de seguridad, un chico bastante joven y atlético, empieza a quitarse la chaqueta con unos movimientos marcadamente sensuales. Ante mi incredulidad, permanezco contemplando el espectáculo. A continuación se deshace de la camisa, tratando de mantener un contacto visual constante, erótico, provocador. El *striptease* está claramente destinado a mí. Hay otras personas en la sala contemplando el espectáculo, pero el guardia

continúa acercándose y desprendiéndose de la ropa, tratando de mantener en todo momento el contacto visual conmigo. Tras deshacerse de los pantalones, se queda en ropa interior, y empieza a flirtear con la goma del tanga, sosteniendo una situación divertidamente incómoda, hasta que interrumpe la acción para enunciar solemnemente: «*Selling out*, Tino Sehgal, 2002». Que los guardias de seguridad sean los interpretes de sus situaciones consolida la estrategia de Sehgal que sean personas, y no objetos, el material con el que crea su obra. Como único elemento vivo y persistente del aséptico espacio museístico, el artista busca en su presencia un capital performativo para interactuar con el público, reforzando la capacidad del encuentro intersubjetivo como forma de expresión artística. Las dos propuestas que acabamos de describir, buscan y consiguen desacralizar el espacio museístico. Los vigilantes, como guardianes del orden y las buenas conductas del museo, cantan, bailan y llegan a jugar con el elástico del tanga.

La última de las obras de Sehgal que me gustaría describir se trata de *This is progress* (2010). En uno de los halls del museo, un niño de unos 10 años se me acercó y me pidió que le definiera el concepto de «progreso». Mientras andábamos y subíamos unas escaleras, en un giro el pequeño desapareció, pero un adolescente lo había reemplazado, de modo que continuamos la conversación. En el siguiente cambio de salas, la conversación fue continuada con un adulto, hasta que finalmente acabé hablando con una anciana sobre el significado del tiempo, que tras desaparecer, me dejó reflexionando en el otro ala del museo. Durante los minutos que duró esta situación (quizás 8-10 minutos), recorrimos un espacio lleno de salas vacías. El silencio del museo era interrumpido por la cacofonía generada por las conversaciones del ejercito de interpretes llevando de un punto a otro del espacio a los visitantes del museo. Las incesantes cadenas de diálogos, así como los cambios generacionales, reforzaban la reflexión en torno al concepto de progreso, visto tanto desde un punto de vista

espacial como temporal. Al mismo tiempo, no podía ignorarse la sensación de estar dentro de una compleja maquinaria de producción de subjetividad. Lauren Collins capta brillantemente la esencia del trabajo de Sehgal, al definirlo como un “arquitecto de la interacción”.²⁵⁶ La *situación* no es una acción ajena a mi propia presencia, sino que la obra se sitúa precisamente en el encuentro entre las partes y en la interacción de las mismas. Ahora bien, hemos de advertir que la ambición del arquitecto hizo que los acabados del edificio fueran más que cuestionables. La escala humana y espacial de la acción, así como los *loops* temporales a los que se veían sometidos los intérpretes-participantes, hacía que las conversaciones resultasen mecánicas, dada la monotonía y automatización con la que los intérpretes debían realizar dichas acciones. En este sentido, observamos una fricción constante entre la riqueza performativa de la propuesta y su adaptación a la maquinaria de producción de consumo cultural a la que se fuerza a los intérpretes de la misma.

256. COLLINS, Lauren. *The Question Artist*. *Tino Sehgal's provocative encounters*. Edición digital de *The New Yorker* del 6-8-2012. Recurso digital disponible: <https://www.newyorker.com/magazine/2012/08/06/the-question-artist> [visitado el 12-03-2019].

257. Uno de los artículos más mordaces, completos y complejos en el análisis del proyecto artístico de Sehgal es *Progressive Striptease* de Sven Lüticken, donde describe el trabajo de como: “Sehgal follows a similar logic of capitalist dematerialization, but he aims to strip advanced commodities of the hybrid, «inconsistent» traits they present in the «experience economy». He also aims to short-circuit the first two steps – the consumption of raw materials and their processing into goods – so as to supply a purely performative service that results in an «experience». [...] The dematerialization of art has completed its capitalist turn. Sehgal's artistic project is not only an attempt to rescue nature and our natural environment, but also an attempt to rescue capitalism from its own destructive tendencies”. Recogido en: LÜTTICKEN, Sven. *Secret Publicity: Essays on Contemporary Art*. Róterdam: NAi Publishers, 2006. p.190.

Que el trabajo de Sehgal haya conseguido mover los pilares de la institución museística, desafiando los mecanismos de producción y consumo cultural, es una realidad incontestable, lo que ha hecho de su obra un objeto de deseo por el que los grandes centros de arte asumen los riesgos que supone presentar o coleccionar su trabajo. Lo que también nos parece lógico es que empiecen a alzarse voces críticas²⁵⁷ sobre la estrategia artística de Sehgal, ya que los mecanismos a través del cual ha decidido ingresar en la historia del arte no solo reemplazan el objeto artístico por una *subjetividad interpersonal inmaterial*, sino que el objeto es reemplazado por cuerpos humanos. Dicho de otro modo, la plasticidad intersubjetiva de las propuestas de Sehgal se construyen a partir de una relación laboral y profesional, mano de obra que circula en el mercado del arte, con lo que nos acercamos peligrosamente a los modelos productivos propios del neoliberalismo. Como acertadamente plantea Diego Albarrán en su reciente artículo sobre la obra de Sehgal:

“No podemos obviar, no obstante, que esas situaciones son, por lo general, experiencias individuales, estandarizadas y administradas en el marco de una estructura institucional. Si valoramos de manera dialéctica los trabajos de Sehgal, es fácil darse cuenta de que algunos de los elementos emancipadores que el artista parece potenciar, tales como la creatividad, la capacidad de negociar situaciones imprevisibles, la aparente precariedad material y el carácter casual y desenfadado de sus propuestas, son elementos claves en los modos de subjetivación del capitalismo postindustrial, empeñado en convertir cada momento de nuestras vidas en tiempo productivo”.²⁵⁸

3.2. La performance delegada.

Como hemos podido comprobar, y a pesar de las grandes diferencias en los planteamientos artísticos y modos de hacer de Abramović y Sehgal, tanto el caso de *The Artist is Present* como *A year in the Stedelijk* comparten un común denominador: la externalización del performance y la consiguiente profesionalización de los intérpretes que desarrollan sus acciones. Empezamos a dilucidar que este *segundo giro performativo* conlleva la necesidad de diseñar nuevos modelos productivos en los que se incluyan los procesos de optimización laboral y capitalización de los cuerpos que pueblan las galerías de arte. En una reseña periodística con motivo de la reciente exposición individual de Dora García en el MNCARS, *Dora García. Segunda vez* (2018)²⁵⁹ —la cual estaba patentemente marcada por el uso de performers y interacciones con el público— hacían uso de cierta terminología entorno al performance que nos gustaría analizar:

258. ALBARRÁN, Juan. *Sehgal no invita a la lógica. Performance, experiencia y economía inmaterial en Tino Sehgal*. Sin Objeto, 00, 2017. p. 32.

259. Dicha exposición está recogida en el catálogo homónimo: GARCÍA, Dora. *Dora García. Segunda vez que siempre es la primera*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2018.

“García utiliza la «performance delegada», con la que suspende, en parte, su propia subjetividad, actuando más como directora de cine o teatro que aspira a convertir al espectador en personaje de su dramaturgia, que como performer, y la «performance duracional» que no requiere una audiencia para realizarse, sino que acontece mientras permanezca abierto el espacio expositivo”.²⁶⁰

«Performance delegada» y «performance duracional»,²⁶¹ son dos de los conceptos que forman parte del glosario y que definen modelos productivos que estamos tratando de analizar. Cuando hablamos de «performance delegada», es mandatorio referirnos a la persona que acuñó el término, Claire Bishop, y a la publicación que lo recoge. En *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012),²⁶² Bishop traza una compleja genealogía del arte participativo y las estrategias en la integración de los espectadores. Casi al final de su investigación, Bishop dedica un apartado específico para definir e ilustrar el concepto de «performance delegada» -el cual ha sido integrado y naturalizado dentro de la crítica artística-. En su búsqueda por modos de implicación y participación del público, Bishop describe que a finales del siglo XX los espacios expositivos experimentan un marcado giro social para con el arte contemporáneo, precisamente generado por la contratación de performers —profesionales o no— para desarrollar las acciones diseñadas por artistas. A diferencia de los performances tradicional —o clásicos si se me permite— donde el cuerpo del artista ejecuta el evento o la acción, y cuya presencia, singularidad e inmediatez dotaban de valor a la acción, “en la última década esta presencia ya no está adjunta al performer individual, sino al colectivo de un grupo social”.²⁶³ Bishop define el concepto de «performance delegada» como:

260. Información recogida por la Agencia Efe, tomando como referencia la nota de prensa del MNCARS. Recurso digital disponible en: <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/la-artista-dora-garcia-invade-el-reina-sofia-con-sus-performances/10005-3587040> [visitado el 13-03-2019].

261. En este apartado nos centraremos en el análisis de la delegación de la performance, mientras que su sentido duracional será tratado en el siguiente apartado.

262. El artículo que recoge por primera vez este concepto es BISHOP, Claire. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*. October 140, 2012. pp. 91-112, aunque ese mismo año la autora amplió los contenidos de este artículo en su influyente publicación *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. *Op. cit.* Originariamente publicado en inglés, su trabajo ha sido recientemente traducido al castellano como: BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales: Arte participativo y política de la espectralidad*. *Op. cit.* siendo este el texto que tomamos como referencia en nuestro estudio.

263. *Ibidem*. p. 347.

“El acto de contratar a individuos no profesionales o a especialistas de otros campos para llevar a cabo el trabajo de estar presente y ejecutar el performance en un lugar y tiempo específicos en nombre del artista, y siguiendo sus instrucciones. Esta estrategia difiere en un punto crucial de la tradición teatral y cinematográfica debe emplear a personas para que actúen bajo las instrucciones de un director: los artistas [...] suelen contratar a personas para que representen su propia categoría socioeconómica, sea esta con base de género, clase, origen étnico, edad, discapacidad o (en menor frecuencia), profesión”.²⁶⁴

A partir de esta definición, Bishop hace un recorrido por la reciente historia de la «performance delegada», organizando por modalidades esta tendencia, e ilustrando con diferentes ejemplos y *estudios de caso* su evolución. Su objetivo no es desarrollar un estudio historiográfico de este modelo de producción performático, sino que Bishop busca posicionarse éticamente frente al dominio de esta práctica artística. La autora es firmemente crítica con la instrumentalización de la participación, así como con el trabajo de ciertos artistas del entorno del arte relacional,²⁶⁵ como podría ser precisamente el caso de Tino Sehgal, para por el contrario justificar su visión de la delegación a partir de trabajos y artistas que toman como punto de partida cierto compromiso social y político. Haciendo un desglose de los ejemplos que la autora utiliza, creemos que podrían diferenciarse dos grandes tendencias de performances delegadas, que en cierto modo pueden llegar a entrar en conflicto con la definición que Bishop sostiene. La primera, que estaría en la línea de su definición, son las propuestas que trabajan a partir de performers «no-profesionales»; mientras que la segunda (y nosotros pensamos que mucho más significativa por su repercusión e implementación en las artes)

264. *Ibidem*. p. 348.

265. Estas consideraciones son tratadas en mayor profundidad en el apartado 3.4. de este capítulo.

sería el grupo de acciones que cuenta con la colaboración de «performers profesionales». Es en este punto donde encontramos cierta fricción con la definición propuesta por Bishop, al tratar de diferenciar la profesionalización de la «performance delegada» de las estrategias de representación e interpretación propias de las artes escénicas.

En su análisis sobre el desarrollo de la delegación performática, Bishop encuentra en la obra del español Santiago Sierra una significativa contribución en el cambio de modelo dentro de la delegación «no-profesional». El trabajo de Sierra rompe con cierta simpatía y humor característicos del trabajo de inclusión y participación,²⁶⁶ para adentrarse en el pantanoso territorio de la alienación social, racial y profesional. Los trabajos de Sierra por los que Bishop se interesa, se articulan a partir de mecanismos de contratación identitaria con la que el artista trata de cuestionar las estructuras de poder y jerarquías socio-económicas de las clases más desfavorecidas. Su obra es firmemente crítica con los mecanismos de explotación laboral que impone la economía de mercado. La gravedad de su performatividad radica precisamente en la presencia de la acción en sí misma; es decir, Sierra no nos *representa* un problema, nos lo *presenta*. Son bien conocidas las propuestas basadas en la remuneración salarial por acciones fútiles: reduciendo el arte a una función de alienación capitalista en la que el valor se determina en relación con el tiempo de trabajo. “Varios de estos performances tempranos involucran encontrar a personas dispuestas a soportar tareas banales humillantes por el salario mínimo”.²⁶⁷ En otras ocasiones, la crueldad laboral hacía sus performers se convierte en el eje central de su producción artística. En pos de una dura crítica anticapitalista, Sierra utiliza la violencia pasiva contra sus performers —en muchas ocasiones personas que ocupan estratos marginales de la población—, para evidenciar los privilegios sociales y culturales propios de las clases dominantes. Valgan como ejemplos paradigmáticos de estas acciones el performance delegado desarrollado

266. *Ibidem*. p. 352.

267. *Ibidem*.

por Sierra *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* (1999)²⁶⁸ o *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas* (1999)²⁶⁹.

Las propuestas de Sierra consisten en una traslación directa de injusticias e iniquidades sociales en propuestas artísticas. Sierra no trata de resolver ni dar alternativas a la situación, sino que se apropia de dicha injusticia y la expone sin filtros ante el público. “No lucha contra la opresión de los trabajadores, sino que la hace más palpable”²⁷⁰. Esta estrategia creativa entra en conflicto con el espectador, generando incomodidad al contemplar el desarrollo de la acción, generando la necesidad de posicionarse éticamente ante la situación que se está presentando.

Según Bishop, la estrategia de presentar el sufrimiento a través de sus performances delegadas, formaría parte de una estrategia fenomenológica que podría ponerse en perspectiva con la tradición del Body Art de los 60 y 70, defendiendo que mientras que en las acciones clásicas, los artistas explotaban y exponían sus propios cuerpos como material artístico, “la performance delegada de hoy concede aún un gran valor a la inmediatez, pero si tiene cualquier carácter transgresor, este tiende a derivarse de la percepción de que los artistas están exhibiendo y explotando a otros sujetos”.²⁷¹ Nos parece más que interesante contrastar las consideraciones que hace Bishop, con la opinión del propio Sierra. En una entrevista realizada por Juan Albarrán a Santiago Sierra en 2011, el propio artista responde a la pregunta de como habían influenciado en su trayectoria artística la piezas del Body Art y Performance Art de los 60-70:

“Esas performance han sido importantes para mí, pero tienen problemas. Esa actitud tiene que ver con los mártires católicos, el artista era el protagonista, era la

268. La información que el propio artista recoge en su website detalla el proceso de la acción: “En la última planta de un edificio de oficinas semi-ocupado, en la zona industrial de la ciudad de Guatemala, se elaboraron e instalaron ocho cajas de cartón residual, separadas y equidistantes entre sí. Junto a estas cajas se dispusieron ocho sillas y se realizó una oferta pública de empleo en la que se solicitaron personas dispuestas a permanecer sentadas en el interior de las cajas cuatro horas, pagándose por el trabajo 100 quetzales, unos \$9. Habiéndose obtenido una considerable respuesta por parte de los trabajadores, se les introdujo en las cajas a las doce del mediodía y salieron de ellas a las tres de la tarde, acordándose una hora el tiempo previsto debido al fuerte calor. El público no pudo ver el momento en que los trabajadores fueron introducidos en las cajas”. Recurso digital disponible en: http://www.santiago-sierra.com/994_1024.php [visitado el 14-03-2019].

269. En este caso Sierra es mucho más críptico en su descripción: “Seis jóvenes desocupados de la Habana Vieja fueron contratados, por 30 \$, para que consintiesen en ser tatuados”. Recurso digital disponible en:



Fig. 12. *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*, (1999). Santiago Sierra.

http://www.santiago-sierra.com/996_1024.php
[visitado el 14-03-2019].

270. GIMÉNEZ, Álvaro. *Peculiaridades performativas y dimensiones materiales. Notas acerca de la obra de Santiago Sierra*. *Efímera Revista* Vol. 8 (9), 2017. p. 4.
271. BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales: Arte participativo y política de la espectadoría*. *Op. cit.* p. 353.
272. ALBARRÁN, Juan. *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 2012. pp. 422-423.

obra de arte. Me parecen actitudes poco honestas. El artista se flagela en solidaridad con los que lo pasan mal. Pero en el fondo eres tú, Chris Burden, quien lo firma, sales tú en la acción, con tu cara, forma parte de tu obra y la tortura no es real. Antes yo trabajaba en las acciones. Pero en México dejé de trabajar cuando me di cuenta, durante una performance, de lo ridículo que era trabajar con los galleros que descargan camiones de basura. Yo ahí no pintaba nada, era un paripé. Había que salirse. Yo me incluyo como jefe, como patrón, aparezco a veces al fondo pagando a los trabajadores”.²⁷²

En este sentido, la franqueza y transparencia con la que Sierra aborda las operaciones de contratación de las personas que ejecutan sus acciones es meridiana. Desde la definición de sus propuestas, hasta los títulos de las mismas, Sierra antepone explicar con nitidez la crueldad de las relaciones contractuales con sus performers, sobre cualquier tipo de sutileza poética. Ahora bien, con la misma claridad podríamos aseverar que, en nuestra opinión, el concepto de delegación funciona como un eufemismo para describir una relación de poder radicalmente asimétrica. No cuestionamos el interés ni el valor artístico de la obra de Sierra, todo lo contrario. Lo que sí ponemos en cuestión es el uso de su trabajo como ejemplo de integración y participación a través del performance. Cosificar, objetificar y explotar poco tiene que ver con delegar. La propia Bishop nos advierte de las complejidades que este tipo de trabajo, donde se incluyen la participación de performers no profesionales, puede generar, ocasionando un “debate acalorado sobre la ética de la representación”.²⁷³

Centrándonos en la segunda modalidad de «performances delegadas», examinaremos casos en que las acciones son ejecutadas por «performers profesionales». Dentro de la amplia variedad de rangos profesionales, sistemas de colaboración y mecanismos de participación de estas performances, podríamos diferenciar claramente dos modalidades de grupos profesionales. El primero serían los profesionales de diferentes campos que son invitados a participar en las acciones performáticas por su especificidad profesional, ya sea un científico, guardia de seguridad, barrendero o futbolista. El performance gira en torno al conocimiento, la experiencia o relación de poder con estas personas, en cuanto a su rango y estatus profesional. Un segundo grupo, que en nuestra opinión estaría compuesto por un colectivo mucho más amplio y al mismo tiempo homogéneo, sería precisamente el formado por performers profesionales en el sentido literal del término, o dicho de otro modo, personas cuya profesión es ser

273. BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales: Arte participativo y política de la espectaduría*. Op. cit. p. 354.

performer. Este segundo grupo usualmente está formado por personas afines al mundo de las artes escénicas, con una preparación y cualidades físicas específicas para realizar acciones frente a un público.

El interés por buscar perfiles profesionales específicos, usualmente se centra en el interés por su actividad profesional, por lo que el artista en cuestión se apropia de las capacidades técnicas, físicas o intelectuales de estos «performers profesionales» para introducirlas en un contexto artístico. La apropiación de la labor de otros agentes profesionales, así como su contextualización en un marco de representación cultural específico, nos hace pensar en un marco estético próximo al del ready-made²⁷⁴ propio de las artes visuales. Valgan como ejemplo de esta tendencia propuestas desarrolladas por Rimini Protokoll, como *Call Cutta in a box* (2008), donde teleoperadores de una centralita india desarrollan la performance remotamente, el proyecto *La Fábrica* (2010) de Gerardo Naumann, donde un operario realiza una visita guiada a través los puestos de trabajo de la factoría donde trabaja, o la propuesta planteada por Tania Bruguera en *Tatlin's Whisper 5* (2008) desarrollada en el Turbine Hall de la Tate Modern de Londres, donde agentes de la policía montada tratan de organizar a las masas que visitan el museo. Un caso que nos parece peculiarmente interesante, sería el trabajo desarrollado por el coreógrafo francés Jérôme Bel, en su propuesta *Artist's Choice: MoMA Dance Company* (2016).²⁷⁵ La obra de Bel, es conocida por su contribución al desarrollo de lo que algunos denominan como «danza conceptual».²⁷⁶ En su trabajo podríamos apreciar un predominio de las ideas sobre la forma, donde el uso de movimientos no se articula a partir del rigor o virtuosismo físico, sino que por el contrario, podemos identificar un desinterés por la danza como actividad física, en favor de la danza como actividad mental, intelectual o de pensamiento.²⁷⁷ En este sentido, las propuestas coreográficas de Bel suelen fundarse como estrategias que nos hagan cuestionar la relación

274. Cfr. *Ibidem*. p. 354.

275. Dicho proyecto fue una comisión desarrollada en el contexto de MoMA's Artist's Choice. Este programa se articula como una serie de intervenciones artísticas iniciadas en 1989 por Scott Burton, donde se toma como referencia la colección de arte de el MoMA. Información disponible en: <https://www.moma.org/calendar/performance/1669?locale=en> [visitado el 17-03-2019].

276. Pese al uso generalizado de este término, los coreógrafos que generalmente son adscritos a esta corriente coreográfica -como Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Tino Sehgal o el mismo Jérôme Bel- no suelen identificarse con dicho género. Esta información puede ser contrastada en el siguiente recurso digital: https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTYvMTAvMDUvMWRpcHZicWI4aF9KZXJvbWVCZWxfQnJvY2h1cmVfMTZfRklOQUwucGRmI1d/JeromeBel_Brochure_16_FINAL.pdf?sha=407b6a1af39493f7 [visitado el 17-03-2019].

277. Cfr. CVEJIC, Bojana. *On the Choreographic Production of Problems*. p. 143. En: SIEGMUND, Gerald y HÖLSCHER, Stefan. (eds.) *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*. Zurich: Diaphanes, 2013.

del espectador con la propia obra. En el caso específico de *Artist's Choice: MoMA Dance Company*, Bel propone dar un giro a la comisión que se le ha encargado, y en lugar de crear una obra a partir de los «trabajos del MoMA», decide crear una coreografía con los «trabajadores del MoMA»: desde los coordinadores de seguridad, a los gestores educativos, pasando por el equipo de comisariado; es decir, esa parte invisible que también pertenece y compone el museo.

“By creating a temporary dance company composed of all sorts of museum professionals whose daily labor is to support, enable, activate, frame, curate, preserve, explain, secure, and maintain MoMA’s collection, Bel was transforming mostly invisible laborers into highly visible agents, specialized professionals into amateurs, amateurism into «high art»”.²⁷⁸

La propuesta de generar una coreografía por y para los trabajadores del MoMA, se inserta en una genealogía de crítica institucional, a través de la cual Bel consigue exponer el amateurismo de estos trabajadores altamente cualificados y pertenecientes a un contexto de gran competitividad profesional en las élites intelectuales de las artes visuales.²⁷⁹ Nos parece notable la capacidad subversiva que plantea la estrategia de Bel, ya que en este contexto de «performances delegadas», su enfoque se centra precisamente en la amateurismo de estos agentes profesionales del arte.

Para cerrar este apartado, nos vamos a centrar en algunas de las problemáticas que puede ocasionar el proceso de delegación. Bishop propone la obra de la española Dora García como un ejemplo paradigmático de este tipo de performance, pero el lugar de centrarse en el rango profesional

278. LEPECKI, Andre. *Loving Dancing*. Op. cit. p. 3.
279. *Ibidem*.

de los performers que contrata, Bishop se interesa por la meticulosidad de García en los protocolos de selección de sus performers. Atributos singulares como la belleza física, la capacidad de hablar varios idiomas, etc., serían esenciales para el desarrollo de dichas acciones. Sin embargo, pensamos que esta meticulosidad puede verse enturbiada por los procesos de industrialización del capital performático. En la anteriormente menciona exposición monográfica sobre performances de Dora García en el MNCARS, *Segunda vez* (2018), los conflictos de intereses entre la artista, la institución y los performers delegados llegaron a los medios de comunicación, dejando en entredicho los mecanismos y procesos de subcontratación en la gestión de propuestas performáticas en los museos. La noticia publicada por el diario digital El Español, recogía el siguiente titular: *Cinco euros la hora: así explota el Reina Sofía a los performers de Dora García*.²⁸⁰ La noticia detallaba los conflictos laborales en el proceso de contratación de los performers para ejecutar la muestra de García. La denuncia se desencadenó debido a los bajos salarios que se les había ofrecido a unos performers eminentemente profesionales. La noticia también recogía parte de la correspondencia electrónica entre la artista y los performers:

“Me doy cuenta que no os parecen justas o apetecibles las condiciones de trabajo. Es posible, en efecto, que el sueldo no sea el que se corresponde para performers tan altamente cualificados como vosotros. Máxime cuando tan alta cualificación no se necesita para unas performances como las que se van a realizar en el MNCARS durante mi exposición, donde, francamente, solo es necesario leer y escribir bien”.²⁸¹

280. Información recogida por Peio H. Riaño para El Español, publicada el 3 de abril de 2018 y disponible en: https://www.elespanol.com/cultura/arte/20180403/euros-explota-reina-sofia-performers-dora-garcia/296721059_0.html [visitado el 16-03-2019].

281. *Ibidem*.

La noticia insistía en los desequilibrios salariales, que bajo nuestra opinión en ningún caso son responsabilidad de la artista, sino de un sistema laboral que maltrata y esclaviza a los profesionales libres del mundo de la cultura. Lo que sí que

nos parece más que llamativo fue la solución al problema, reemplazando a este grupo de performers denunciante por otros que asumieron las mismas condiciones. La delegación de la performance, una vez más nos recuerda la asimetría profesional que encierra en su planteamiento. Llegados a este punto, hemos de decir que compartimos con Bishop la mayoría de los puntos de vista a partir de los que construye su análisis sobre la delegación del performance, sin embargo, no podemos compartir la esencia de su planteamiento. En nuestra opinión, no nos cabe la menor duda que la delegación performática es una actividad profesional perfectamente integrada en los mecanismos de producción cultural de los contextos expositivos del arte contemporáneo. Tampoco dudamos que algunos artistas hayan encontrado en el performance una herramienta para socializar y hacer propuestas inclusivas donde el poder de la colectividad busque modos de interacción y participación cívicos.²⁸² Sin embargo no podemos compartir la idea de que la externalización de la acción performativa tenga como objetivo una socialización del performance. El planteamiento desde el que Bishop elabora la delegación, se centra en la diferenciación entre el performance individual (realizado por artistas) y los nuevos modos de colectividad performática (realizados por agentes sociales). Sin embargo, y en nuestra opinión, la colectividad de la práctica performática no solo se construye desde un interés artístico por implementar discursos en torno a la participación ciudadana o socializar una comunidad temporal, sino que lo que busca en la mayoría de los casos es capitalizar dicha práctica performática a través de su externalización.

3.3. Coreografiando el museo.

En el desarrollo de este capítulo hemos podido observar un paulatino acercamiento entre el mundo de la coreografía y el de las artes visuales. El tercer aspecto en el que nos gustaría

282. Valga como ejemplo de colectividad performática trabajos como los del artista belga Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas* (2002). En el contexto de la Bienal de Arte Iberoamericano de Lima 2002, Alÿs organizó a un grupo de quinientas personas. Alineadas en una hilera humana de quinientos metros, el objetivo era desplazar unos diez centímetros de su emplazamiento original la cumbre de una duna, a base se fuerza humana, palas y trabajo colectivo.

centrar nuestro estudio en torno al desarrollo del *segundo giro performativo*, estaría centrado precisamente en la irrupción de la coreografía²⁸³ dentro de la institución museística. Tanto las mencionadas exposiciones de Bel, *Artist's Choice: MoMA Dance Company* (2016) o Tino Sehgal, *A year on the Stedelijk* (2015), como las propuestas de Maria Hassabi, *Plastic* (MoMA, Nueva York, 2016), Boris Charmatz, *Musée de la danse* (Tate Modern, Londres, 2015), Xavier Le Roy, *Retrospective* (Fundación Tapies, Barcelona, 2012) o las importantes exposiciones organizadas alrededor del legado coreográfico de artistas como Yvonne Rainer, *Body Space Language* (Museum Ludwig, 2012), o Anne Teresa De Keersmaeker, *Work/Travail/Arbeid* (Wiels, Bruselas 2015), están poblando los grandes museos y centros de arte de cuerpos vivos. Algunos teóricos, como Bojana Cvejic y Ana Vujanovic, llegan a defender la idea de que en las últimas décadas el discurso coreográfico viene sustituyendo el discurso performativo, en la medida que el valor que el término «performance», como concepto técnico predominante en los 90, parece haber sido reemplazado por el término «coreografía». Al comparar los usos terminológicos de ambos conceptos, podemos deducir que mientras que «performance» denota competitividad y capacidad de ejecución, «coreografía» implicaría una compleja y eficiente organización de patrones y elementos en movimiento.²⁸⁴ La propia Cvejic defiende que “en el momento que pudimos decir que la coreografía había llegado, fue cuando se convirtió en un instrumento para las cifras: más visitantes a los museos cuya participación es coreografiada, más Masters y programas de doctorado sobre coreografía y danza”.²⁸⁵ Desde esta perspectiva, observamos cómo en los últimos años la coreografía se ha convertido, con su plena participación en los programas expositivos de museos, en la nueva escultura en vivo, una consagración de la inmaterialidad artística y el espectáculo de la resistencia física. Es decir, la coreografía se ha impuesto como vehículo para explotar la llamada economía de la experiencia, el último producto de consumo cultural en la dictadura de la eventualidad estética.

283. En su sentido discursivo, se hace necesario definir la coreografía como una disciplina intelectual diferenciada de la danza. Mientras que el concepto de danza se relaciona generalmente con una definición modernista, enraizada en la subjetivación del cuerpo a través del movimiento -o la objetificación del movimiento por el instrumento corporal-, lo coreográfico extiende su capacidad para estructurar procesos más allá de la danza. Esta definición trata de captar las aportaciones de Bojana Cvejic en: CVEJIC, Bojana. *Credo In Artem Imaginandi*. En: ANDERSSON, Daniel, EDVARDSEN, Mette y SPÅNGBERG, Mårten (eds.) *Post-dance*. Estocolmo: MTD, 2017. p. 102.

284. Cfr. CVEJIC, Bojana y VUJANOVIC, Ana (eds.) *Public Sphere by Performance*. Berlin: B_books Verlag, 2013. p. 72.

285. Bojana Cvejic en: CVEJIC, Bojana. *Credo In Artem Imaginandi*. *Op. cit.* p. 102. Texto original: “The moment we could tell that choreography arrived is when it became an instrument of numbers: more museum visitors whose participation is choreographed, more MA and PhD programs in choreography and dance”.

“Choreography and dance’s response to being invited to the museum is similar to having a skeptical or, shall we say, passive-aggressive relation to theatre, which obviously is a good thing. [...] The choreography and dance that correlates to the museum is emphasising abstraction and form, the rest is there because it’s good for political reasons exterior to the work itself. In any case the reason for this sudden passion can easily be correlated to our present predicament: our society and its modes of governance, economic exchange and production of subjectivity, knowledge and power”.²⁸⁶

Esta correspondencia de intereses mutuos entre ambas disciplinas tiene un amplio recorrido, que llega a extenderse a lo largo de todo el siglo XX. Recordemos por ejemplo el espíritu de emancipación artística en la obra de Isadora Duncan a principios de siglo, defendiendo la expresión individual y el *movimiento natural* sobre los rigores técnicos de la danza académica, inspirados por la fluidez de las danzas que se representaban en las ánforas de la cerámica griega clásica.²⁸⁷ O quizás la interdisciplinariedad que Merce Cunningham promovió desde el *Black Mountain College*, generando un referente cultural para toda la vanguardia artística norteamericana,²⁸⁸ nutriendo e inspirando a la venidera generación de coreógrafos posmodernos de los años 60, como Yvonne Rainer, Steve Paxton, Lucinda Childs, Trisha Brown, David Gordon o Deborah Hay. Es precisamente este grupo de artistas el que formaría el colectivo Judson Dance Theatre,²⁸⁹ cuyos trabajos fueron marcadamente performáticos, alejándose de los espacios de representación escénica. Como Daniel Andersson defendiera, “cuando la comunidad de coreógrafos de Judson Church cuestionaron en los 60 la noción de danza como seres en movimiento, la Post-danza había empezado”.²⁹⁰ En el trabajo desarrollado por el dicho colectivo entre 1962 y 1964, es donde usualmente se trata de situar un cambio de paradigmas y la ruptura definitiva con la tradición de la danza moderna, transformando para siempre el concepto de coreografía,

286. Opiniones recogidas en la entrevista publicada en *Movement Research: SPÅNGBERG, Mårten. Dance and the Museum: Mårten Spångberg Responds*. 2014. Recurso digital disponible: <https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/dance-and-the-museum-mårten-spangberg-responds> [visitado el 18-03-2019].
287. Cfr. DUNCAN, Isadora. *Depth*. En: DRAIN, Richard (ed.) *Twentieth-century Theatre. A sourcebook*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995. p. 248.
288. Cfr. BANES, Sally, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press. 1987. p. 9.
289. La reciente exposición que el MoMA de Nueva York ha dedicado al colectivo da buena cuenta de la influencia y repercusiones que *Judson Dance Theater* ha tenido en el desarrollo de la danza contemporánea. Dicha exposición se complementó con un catálogo: JANEVSKI, Ana y J. LAX, Thomas (eds.) *Judson Dance Theater. The work is never done*. Nueva York: MoMA, 2018.
290. ANDERSSON, Daniel, EDVARDSEN, Mette y SPÅNGBERG, Mårten (eds.) *Post-dance. Op. cit.* p. 15. Texto original: “When the Judson church community of choreographers in the 60s questioned the notion of dance as being movements Post-dance began”.

291. El término *Post-dance* está siendo ampliamente discutido, tratando de generalizar y dotar de cierto cuerpo discursivo el concepto en la reciente publicación *Post-dance*. Dicha publicación recoge algunas de las contribuciones de académicos y artistas en el congreso homónimo desarrollado en el MTD de Estocolmo en octubre de 2015. En dicho congreso, se reunieron algunas de las figuras más importantes de la crítica y el pensamiento coreográfico internacional (entre otros Andre Lepecki, Gabriel Smeets, Jonathan Borrows, Bojana Cvejic, Mette Ingvartsen, Bojana Kunst, Adrian Heathfield, etc.) con el objetivo de discutir y argumenta el uso del concepto *Post-danza* como un neologismo inclusivo con el que definir las diferentes corrientes de la coreografía contemporánea.

292. SGUALDINI, Silvia. *The objectives of the object. An interview with Tino Sehgal*. (2005). Texto original: "SG: How do you see your work in relation to the museum? TS: I am introducing something into the museum that is somehow its opposite, that is a kind of oral tradition". Recurso digital disponible en: http://e-cart.ro/ec-6/silvia/uk/g/silvia_uk.html [visitado el 18-03-2019].

293. Opiniones del artista recogidas en: VON HANTELTMANN, Dorothea. *How to Do Things with Art. Op. cit.* p. 136. Texto original: "I'm interested in the political efficiency of the museum [...] and over time, offers a possibility for long term politics. It is a place where one can influence discourses in the future perfect tense: «This will have been the pass»".

y generando lo que algunos se esfuerzan en definir como «Post-danza».²⁹¹

En una entrevista realizada por Silvia Sgualdini a Tino Sehgal con motivo de su participación en el Pabellón alemán de la 51 Bienal de Venecia, la curadora le realizó una simple y al mismo tiempo compleja pregunta al artista: "¿Cómo ves tu trabajo en relación al museo?" La respuesta de Sehgal fue abrumadoramente lúcida, al responder que "lo que trataba de introducir en el museo es básicamente su opuesto, es decir, la tradición oral".²⁹² Sehgal ha manifestado que su interés al introducir su maquinaria coreográfica en el museo radica en proponer un contra-modelo de producción de la memoria dentro de un contexto dominado por la cultura del archivo material, insistiendo que está "interesado por la eficiencia política del museo [...] y con el tiempo, ofrece la posibilidad de políticas de larga duración. Es un lugar donde uno puede influir en los discursos en tiempo futuro perfecto: «Esto habrá sido el pasado»".²⁹³ Sehgal expresa con rotundidad su interés artístico en las posibilidades de permanencia y atemporalidad que le posibilitan las estructuras de las instituciones museísticas. Y he aquí uno de los mayores desafíos en el proceso de inclusión de la coreografía en el contexto museístico: encontrar fórmulas que tiendan puentes para cerrar la distancia que separa dos disciplinas artísticas con modelos de creación, producción y exposición en principio tan radicalmente opuestas. En su devenir histórico, la danza ha encontrado en la transmisión oral el único mecanismo para preservar, archivar y compartir su conocimiento artístico,²⁹⁴ haciendo de cada persona, cada bailarín que participa en una coreografía, un archivo vivo.²⁹⁵ Myriam Van Imschoot elabora en su brillante artículo *Rest on Pieces. On Scores, Notation and the Trace in Dance* un discurso en torno a la relación de los archivos físicos y los archivos vivos.

“Because visual art takes the form of a tangible object with permanence and durability, it was thought to be more «advanced» than music, and for that matter all art whose medium is unstable (sound, gesture, etc.) and which must rely on «interpretation» (or «performance», the English term) to exist [...]. It is in the light of this long tradition of condemnation that the performing arts have been looking for salvation. Music could overcome its «misfortune» and obtain respectability in so far as it succeeded to obtain a certain «graspability» in the confines of the musical object: the score. Its refined system of notation, developed over 2000 years and nearly universally applied, could secure a stability in very much the same way as the archive functions: it consecrated an «origin», the composition, which would then become the «commandment» for all the interpretations to come. [...] Every archive is therefore also a mausoleum, a tomb that guards the remaining pieces, i.e. the bones and not the flesh. It was for a long time believed that if dance could take on the model of music and extend itself into a «written object», it would as well be able to survive its short lifespan and build a more solid foundation for its history”.²⁹⁶

Pese a la brillante aportación de Imschoot, entendemos que el trabajo de catalogación de scores, partituras, cuadernos de artista, ensayos, incluso archivos que documenten a través de la fotografía o video el devenir de la danza contemporánea, parecen no satisfacer ni a los responsables de los museos ni a los propios artistas. El nuevo paradigma coreográfico en el museo pasa por la presencia e intersubjetividad que ofrecen los cuerpos vivos dentro de las galerías de arte. La coreografía (proveniente de un espacio de representación escénico, el teatro) y la exposición (inmersa en los mecanismos de exhibición

294. Por el contrario, otras disciplinas escénicas han encontrado en la escritura una herramienta para preservar su patrimonio cultural, como sería el caso de la música, a través de las partituras, o el teatro, con la producción de textos dramáticos.

295. Para un análisis más detallado del concepto de «archivo vivo», podríamos recomendar el capítulo *The body as archive: will to reenact and the afterlives of dances*, recogido en: LEPECKI, André. *Singularities. Dance in the age of performance*. Nueva York: Routledge, 2016. pp. 115-142.

296. IMSCHOOT, Myriam V. *Rest on Pieces. On Scores, Notation and the Trace in Dance*. En: COPELAND, Mathieu (ed.). *Choreographing Exhibitions*. Noisiel: Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, 2013. p. 33.

y preservación del museo) podrían entenderse como lógicas contradictorias. La danza, “una disciplina artística efímera y basada en la transitoriedad del proceso, la duración y la experiencia física y kinestésica”,²⁹⁷ frente al museo, una institución decimonónica impulsada desde las élites culturales para preservar, recopilar y archivar objetos del pasado, reorganizarlos una y otra vez, respetando los cánones culturales y estéticos, lo que lo convertiría en un contexto mucho más estático. Ambos dispositivos obedecen a diferentes regímenes espacio-temporales, y especialmente, diferentes mecanismos de interacción con el público. Mientras que en el teatro la colectividad del público es organizada desde sus asientos, demandando una atención y concentración durante un periodo de tiempo específico, la emancipación individual que ofrece el museo podría resultar en principio más democrático y moderno: nos permite una atención distraída y selectiva, donde el espectador camina a su propio tiempo, observando los artefactos artísticos desde diferentes ángulos, y permitiendo interactuar con otros visitantes.²⁹⁸

Cuando en el 2009 el coreógrafo Boris Charmatz fue nombrado director del *Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne* (CCNRB), tomó una decisión que todavía hoy sigue agitando los pilares de las instituciones coreográficas en un país como Francia, cuya larga y contundente tradición en el apoyo a la danza contemporánea, los ubican a la cabeza del desarrollo de nuevas prácticas coreográficas. Charmatz decidió algo tan simple como cambiarle el nombre a la institución, y de ser un Centro Nacional Coreográfico, pasó a llamarse *Musée de la danse*. El gesto de Charmatz no pasaba por buscarle un nombre atractivo a su nuevo proyecto, sino que su propuesta planteaba la reformulación de cómo podía ser entendida dicha institución pública. Con esta intención, el flamante nuevo director hizo público un manifiesto en el que defendía su compromiso intelectual e institucional del nuevo Museo de la danza. Su *Manifiesto for Dancing Museum*,²⁹⁹ es una

297. MAAR, Kirsten. *What the body can do: Reconsidering the role of the moving body in exhibition contexts*. Op. cit. p. 4. Texto original: “whereas dance as a transitory, ephemeral art form explicitly deals with process, duration, and the fleeting kinesthetic experience”.

298. Cfr. *Ibidem*.

299. Pese a esbozar las ideas generales planteadas por Charmatz en este apartado, dado el valor del documento recomendamos la lectura completa del manifiesto. CHARMATZ, Boris. *Manifiesto for Dancing Museum*, 2009. Recurso digital disponible en: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/manifesto_dancing_museum.pdf [visitado 3-5-2019].

invitación abierta a la reflexión dedicada a la comunidad coreográfica, sus bailarines, coreógrafos, curadores, pero especialmente dedicada a los públicos que consumen los performances generados en dichos centros de producción artística. En cierto modo, el cariz experimental de la propuesta se basa en la afirmación de Charmatz de que el modelo institucional del «centro» «coreográfico» «nacional» está obsoleto, alegando tres razones por las que suprimir los tres conceptos: primero, que la idea de que el propio cuerpo tiene un centro,³⁰⁰ pero esta visión pertenece al pasado; segundo, que la idea de coreografía es excluyente; y tercero, que la idea de nacionalidad no prevalece en un contexto globalizado e internacional como lo es la danza contemporánea.³⁰¹ Es por todo ello por lo que Charmatz insta a la comunidad de la danza a pensar fuera del marco del coreógrafo-intérprete-compañía convencional, para tratar de crear un contenido más profundo y transversal para la danza que sea capaz de interactuar con otras formas de arte contemporáneo y especialmente, elaborar otras fórmulas de relacionarse con el público.³⁰²

“For we are in an exciting era in which museography is opening itself up to ways of thinking and technologies which are enabling something completely different to emerge rather than simply having exhibitions of remnants, faded costumes, models of stage settings, and rare photographs of productions. We are at a time in history where a museum can be alive and inhabited as much as a theatre, can include a virtual space, and offer a contact with dance that can be at the same time practical, esthetic and spectacular... We are at a time in history where a museum in no way excludes precarious movements, nor nomadic, ephemeral, instantaneous ones. We are at a time in history where a museum can modify BOTH preconceived ideas about museums AND one’s ideas about dance. Because we haven’t the slightest intention of creating a dead museum, it will be a living museum of dance.”³⁰³

300. En este punto Charmatz hace referencia al centro físico y energía somática del cuerpo del performer. En el desarrollo conceptual de la coreografía se ha producido un desplazamiento de dicho centro físico del performance. Básicamente Charmatz hace un juego de palabras entre la idea del *centro físico* del performer y el *centro cultural* de la institución artística, llegando a la idea que ambos han de ser cuestionados.

301. Cfr. *Ibidem*. p.1.

302. Cfr. TEITGE, Sandra. *The Dancing Museum: A Manifesto/Checklist* by Boris Charmatz. Recurso digital disponible en: <https://walkerart.org/magazine/dancing-museum-boris-charmatz-performa-hassabi> [visitado el 19-03-2019].

303. CHARMATZ, Boris. *Manifesto for Dancing Museum*. Op. cit. pp. 2-3.

304. *Ibidem*. p. 4. Texto original: “a balance between its various functions of conservation, creation, research, exhibition, diffusion, raising of public awareness, mediation, without neglecting any of them”.
305. Una disciplina, la de comisariado artístico para con el campo del performance, que tan solo ahora está siendo tomada en consideración. Valgan como ejemplos de esta corriente la conferencia *Beyond Curating* organiza en PACT (Essen) o el número de la revista especializada croata Frackija, *Curating Performing Arts*, ambos presentados en el año 2011.
306. Este proyecto se realizó dentro del programa de Performa13, la biennial de performance de Nueva York, uno de los encuentros de referencia internacional en la investigación de este campo. Para una información más detallada de Performa recomendamos visitar: <https://performa-arts.org/about>. Para una información más detallada del programa desarrollado el entre *Musée de la danse* y MoMA, recomendamos visitar: <https://www.moma.org/calendar/performance/1385?> [ambos visitados el 19-03-2019].
307. Tal y como recoge el propio artista en su página website, de la obra *Flip Book* se han realizado versiones tanto para teatro como para galerías de arte, y tanto con bailarines profesionales como con amateurs. Para una información más detallada del proyecto: <http://www.borischarmatz.org/?flip-book-176> [visitado el 19-03-2019].

Reconociendo la flexibilidad y los riesgos que las instituciones museísticas están asumiendo, Charmatz propone un Museo de la danza permeable, transgresor y provocativo, pero que al mismo tiempo sea capaz de defender con solvencia los parámetros y tareas propios de un museo convencional, buscando el “equilibrio entre sus diversas funciones de conservación, creación, investigación, exposición, difusión, sensibilización pública, mediación, sin descuidar ninguna de ellas”.³⁰⁴ Los proyectos que se han desarrollado desde *Musée de la danse* en la última década han ido desde exposiciones retrospectivas de coreógrafos como Xavier Le Roy o Jérôme Bel, comisiones artísticas y comisariados,³⁰⁵ como el proyecto *Expo Zéro* (2009-2011), el desarrollo de eventos itinerantes que han recorrido algunos de los más prestigiosos museos, como MoMA o Tate London, y un largo etcétera. Como un ejemplo de los trabajos que han producido, podríamos destacar el desarrollado en colaboración con MoMA, *Musée de la danse: Three Collective Gestures* (2013).³⁰⁶ Durante tres semanas de duración, Charmatz propuso tres piezas diferentes en el museo, y a nosotros nos gustaría centrarnos en su última intervención: *Flip Book* (2008/2013). Este trabajo, del que se han producido diferentes versiones,³⁰⁷ está basado en la interpretación de las imágenes de las coreografías de Merce Cunningham recogidas por David Vaughan en su publicación *Fifty Years* (1997). En este sentido, podríamos comprobar cómo a través de este proyecto Charmatz revela su interés por los documentos y archivos del legado patrimonial coreográfico. Los seis bailarines que ejecutan la acción visten mayas de lycra coloridas y brillantes, haciendo un claro, nostálgico y al mismo tiempo divertido homenaje a la estética de Cunningham. El performance consistía en algo tan simple como complicado, divertido como dramático: tratar de realizar las posturas, muchas veces inverosímiles, de las imágenes capturadas en las fotografías de Vaughan. En *Flip Book*, una persona mediaba entre el público y los performers, moviendo las páginas del libro, y buscando las

imágenes que compondrían la coreografía. El libro, que permanecía abierto hacia el público, marcaba una clara división del espacio, generando un nuevo espacio de representación performático dentro de la galería neoyorquina.

Los mecanismos y estrategias para la presentación de este tipo de obras vivas dentro de las paredes del museo, un espacio aséptico en principio diseñado para exhibir y preservar exclusivamente objetos inmóviles, pensamos que se viene organizando a partir de la continua negociación de tres factores esenciales, que son los de *tiempo, espacio e intersubjetividad*. Dicho de otro modo, dado el interés mutuo entre la coreografía y las artes visuales por desdibujar sus fronteras, los coreógrafos necesitan repensar espacial y temporalmente los mecanismos de interacción con los públicos. Merleau-Ponty nos recordaba que “ser cuerpo es estar anudado a un cierto mundo, vimos nosotros, y nuestro cuerpo no está, ante todo, en un espacio: es del espacio”,³⁰⁸ y esta reflexión resuena en nuestra visión sobre la problemática que estamos tratando de investigar. La adaptación de estructuras coreográficas, desde su estética abstracta y formal, a los tiempos laxos y espacios diáfanos del museo puede parecer sencilla, pero observamos cómo solo cierto tipo de piezas, planteamientos y proyectos con una capacidad de adaptación específica a los rigores espacio-temporales de la institución museística son los que logran participar en los programas expositivos.

Para analizar dichas relaciones, nos disponemos a analizar dos proyectos coreográficos presentados recientemente en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, *PLASTIC* (2015), de la coreógrafa chipriota Maria Hassabi, y *HIGHER xtn* (2018), del coreógrafo italiano Michele Rizzo.³⁰⁹ Ambos artistas siguen estrategias radicalmente diferentes en el modo de integración de sus propuestas en el museo; mientras que el trabajo de Hassabi está generalmente pensado y diseñado como piezas museográficas, la obra de Rizzo proviene del

308. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 2000. p. 165.

309. En ambos casos he tenido el placer de disfrutar de los trabajos y de participar en los proyectos como persona relativamente cercana a los creadores o a los performers que participan en sus producciones.

mundo de las artes escénicas, y el interés por su trabajo desde las artes visuales ha motivado una adaptación a la galería de la obra. Rizzo³¹⁰ creó su primera versión de *HIGHER* (2015) como una coproducción entre el Teatro Frascati y el ICK de Ámsterdam, una pieza coreográfica de una hora de duración diseñada para la caja escénica, y ejecutada por tres performers: Juan Pablo Cámara, Max Goran y el propio Rizzo. En *HIGHER* y *HIGHER xtn*, Rizzo explora el poder de la danza, centrándose en los rituales y ritmos de los club nocturnos y la música electrónica. En dichos clubs, los asistentes -bailarines- se expresan individualmente mientras forman parte de una multitud en movimiento. Comunión social y auto-expresión se dan la mano,³¹¹ conceptos con los que curiosamente, encontramos un interesante paralelismo en la relación entre artes visuales y artes escénicas. En el desarrollo y adaptación de *HIGHER xtn* al contexto museístico, Rizzo elimina de su performance la construcción dramaturgica, la iluminación, la escenografía, la frontalidad escénica, para centrarse en dos factores que componen su nueva acción performativa: la repetición de una serie de movimientos minimalistas propios de la música tecno y la sincronización en los movimientos ejecutados por los 13 performers que componen dicha acción. La pieza, de unos 40 minutos de duración, se ejecutó dos veces a la semana durante el tiempo que duró la exposición *Freedom of Movement*,³¹² y donde cada uno de los ocho días que se presentó iba incorporando nuevos performers. En el transcurso de la exposición, las primeras intervenciones trataban de infiltrar el performance en los espacios del museo. Los performer, jóvenes caracterizados con ropas deportivas de segunda mano, y con estética entre *trash* y *hip*, empezaban a bailar ensimismados, lo que generaba cierta sensación de alienación en el espectador. *HIGHER xtn*. adquirió una fuerte respuesta mediática, por lo que cada día el número de público que se concentraba alrededor de la acción iba *in crescendo* exponencialmente al número de participantes que componían el performance, hasta que el día de la última presentación —el 3 de febrero de 2019— el hall principal del museo se convirtió

310. Michele Rizzo (1984) se formó como coreógrafo en SNDO (School for New Dance Development), para posteriormente interesarse por la permeabilidad performática que ofrecían las artes visuales, participando en master ofrecido por el Sandberg Institute, ambos Ámsterdam.

311. Rizzo observa que la danza ha estado históricamente ligada a ciertos rituales religiosos, y es en ella donde diversas culturas han encontrado una forma de lograr la trascendencia física y espiritual. Para un análisis más completo de la obra de Rizzo podríamos recomendar: <https://www.stedelijk.nl/en/digdeeper/michel-rizzo> [visitado el 20-03-2019].

312. *Freedom of Movement* da título a la última edición de la exposición que cada dos años presenta las adquisiciones de los trabajos de artistas emergentes radicados en los Países Bajos, y que pasan a formar parte de la colección del Stedelijk Museum Amsterdam.

en un gran escenario. A diferencia de otras propuestas coreográficas realizadas en el museo, la propuesta de Rizzo destacó por su asertiva teatralidad: la pieza venía determinada por una estructura temporal con un comienzo y un final claramente definidos, una sincronización implacable entre los bailarines y un rechazo claro a cualquier tipo de interacción con el público.³¹³ El proceso a través del cual Rizzo se distancia del teatro para acercarse a los modelos de producción y exhibición de la nueva coreografía museográfica, nos parece interesante en tanto que devino en su efecto inverso, ya que *HIGHER xtn.* consiguió precisamente teatralizar el espacio expositivo. En el vestíbulo del museo se encontraban dos colectividades, por un lado la de los performers entregando una coreografía cuidadosamente ensayada y ejecutada a la perfección, y por otro el numerosísimo público allí reunido, que durante un periodo de tiempo estipulado —40 minutos— ofrecían plena atención a lo que allí estaba sucediendo. O dicho de otra forma, Rizzo consiguió crear un nuevo espacio de representación escénico en un contexto eminentemente museístico. Aunque ambos artistas son coreógrafos, desarrollan elaborados patrones de movimiento para sus performers y están insertos en el contexto de las artes visuales, los trabajos de Maria Hassabi y Michele Rizzo no podrían ser más antagónicos. Hassabi es una artista consolidada dentro del panorama de las artes visuales,³¹⁴ participando en algunos de los grandes eventos internacionales con *instalaciones vivientes*, como ella misma define su trabajo. Dichas instalaciones se presentan como acciones extremadamente simples, pero realizadas desde el más absoluto rigor técnico y esfuerzo físico de sus performers. Los movimientos coreográficos que plantea Hassabi son realizados a un ritmo glacial, a veces imperceptible por el público, diseñando trayectorias donde sus performers se desplazan por el suelo adoptando y sosteniendo poses inverosímiles, en unas secuencias de larga duración. El trabajo presentado en el Stedelijk Museum en 2015, *PLASTIC*, seguía esa misma lógica, la de una «velocidad de deceleración»,³¹⁵ término que la propia

313. Cfr. TAYLOR, Stanton. *Choreographer Michele Rizzo Reveals the Ecstasy and Unredeemed Power of the Nightclub*. Frieze Magazine. Recurso digital disponible en: <https://frieze.com/article/choreographer-michele-rizzo-reveals-ecstasy-and-unredeemed-power-nightclub> [visitado el 20-03-2019].

314. El trabajo Hassabi ha sido visto en el Centre Pompidou (Paris); docu-meta14 (Kassel); Walker Art Center (Minneapolis); Museum of Modern Art (New York); Hammer Museum (Los Angeles); Stedelijk Museum (Amsterdam); The 55th Venice Biennale (Venice); Kunstfestival des arts (Brussels) y un largo etcétera. Para una información más detallada de la obra y trayectoria de Maria Hassabi, recomendamos visitar: <http://mariahassabi.com/> [visitado el 21-03-2019].

315. Esta expresión, en su versión inglesa “velocity of deceleration” es recogida por Thomas J. Lax en el texto *Maria Hassabi Glances*, dentro del folleto que acompañó la exposición de Hassabi en el MoMA de Nueva York en 2016. p. 2. Recurso digital disponible en: https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTYvM-DlvMTGvMjExdWY0dXFoeV9NYXJpYUhhc3NhYmlfQnJvY2h1cmVFRkIO-QUxNRUNILnBkZiJdXQ/MariaHassabi_Brochure_FINALMECH.pdf?sha=2f-225856bebb317a [visitado el 20-03-2019].

artista utiliza para identificar el lenguaje de sus movimientos, los cuales están dominados por una marcada inmovilidad. En *PLASTIC*, Hassabi se apropia de los espacios de tránsito del museo, sus escaleras, la entrada o las zonas muertas entre galerías, donde sus performers se desplazan a velocidad imperceptible, casi sepulcral.³¹⁶ El gris del vestuario que visten los performers se mimetiza con el suelo y los elementos estructurales del museo, por lo que los visitantes del siempre concurrido centro de arte, a veces ni siquiera perciben su presencia, o no identifican lo que allí está sucediendo como una actividad performática de una enorme dificultad técnica. La horizontalidad e inmovilidad de los cuerpos contrasta con el bullicio vertical de los visitantes del museo. A diferencia de Rizzo, que en cierta medida siguió las convenciones de representación escénica, Hassabi elaboró su propuesta coreográfica siguiendo los mecanismos de producción y los protocolos de una exposición. En esta dirección, algunos críticos relacionan el uso espacial del trabajo de Hassabi con un modelo escultórico tridimensional:

“But in its use of space, *PLASTIC* bears the hallmark of modern sculpture: it is meant to be seen from all sides as opposed to frontally, the way it would be in a traditional proscenium theater. In this regard, it is illuminating to consider Hassabi’s work in relation to Auguste Rodin’s sculpture *Torso of Adèle*. [...] Art historian Rosalind Krauss has described the figure fused with its ground as «nomadic» or «homeless» because it carries its own context. Like Adèle, Hassabi and her dancers stay close to the ground, appearing to be absorbed by the floor as their heads are obscured and their limbs often remain out of sight”³¹⁷

316. En el artículo que Claire Bishop le dedica al trabajo de Hassabi, hace una afilada reflexión en torno a la vitalidad de dicho trabajo. Al principio del artículo, Bishop apunta que si el museo ha sido considerado como un depósito cultural donde van a parar las «obras muertas», y la inclusión de las artes vivas pretendía precisamente revitalizar el espacio museístico, la obra de Hassabi no solo iba a descansar al museo como una obra muerta, sino como un performance también muerto. Cfr. BISHOP, Claire. *Death Becomes Her: Maria Hassabi at the Museum*. PARKETT 98, 2016. p. 7.

317. LAX, Thomas J. *Maria Hassabi Glances*. Op. cit. p. 8.



Fig. 13. *PLASTIC* (2015-16).
 Maria Hassabi. Vista de
 la instalación en Hammer
 Museum, Los Angeles.

Esta relación positiva del performance con la escultura, no es exclusiva del trabajo de Hassabi, sino que como la historiadora Rebecca Schneider describe, es un hecho recurrente el tratar de alinear el performance con la solidez, firmeza y durabilidad de la escultura. Esta estrategia funcionaría como un mecanismo de validación artística, cuyo objetivo no es otro que evitar “el desorden, las impurezas e históricamente feminizadas artes del teatro y la danza”.³¹⁸ En este sentido, observamos como Hassabi articula su propuesta coreográfica siguiendo unos parámetros rigurosamente escultóricos, evitando a toda costa los mecanismos de representación escénicos. *PLASTIC* carece de escenario, de frontalidad, no tiene ni principio ni fin, y ni siquiera demanda la atención de un público que se mueve libremente alrededor de los performers.³¹⁹ Por supuesto que hay visitantes que muestran un marcado interés; que se pierden en la contemplación de los cuerpos en constante evolución y transformación; que se sientan junto a los performers y tratan de entender una velocidad que parece resistir los mecanismos de consumo cultural neoliberal. *Plastic* se desarrolla en una temporalidad que no nos pertenece. En contraste con el acelerado ritmo de nuestras vidas, marcado por la frecuencia con la que intercambiamos y consumimos información, Hassabi elabora un modelo contra-temporal, organizado a través de una estructura en bucle. Este mecanismo de reiteración es ajeno a la interacción del público, como la propia Hassabi defiende, “no demanda de tu atención para que exista dentro de nuestra partitura. Continuaremos con nuestra tarea, ya sea que [el público] esté presente o ausente, si nos ama o nos ignora”.³²⁰ Los movimientos de *PLASTIC* siguen su propia lógica duracional, organizada por una composición rigurosamente elaborada que permanece en continuo progreso, y que a diferencia del trabajo de Rizzo, no genera ninguna expectativa en el espectador, sino que más bien propone una relación eminentemente contemplativa. Una relación que, paradójicamente, se adecúa a la perfección a las necesidades

318. SCHNEIDER, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Nueva York: Routledge, 2011. p. 130. Texto original: “the messy, impure, and historically feminized performance-based arts of theatre and dance”.
319. Cfr. JANEVSKI, Ana. (2017) *It Is Never Staged: Ana Janevski on Maria Hassabi*. Fourth Wall. Walker. Recurso digital disponible en: <https://walkerart.org/magazine/ana-janevski-maria-hassabi> [visitado el 21-03-2019].
320. Reflexiones de Hassabi ofrecidas en una entrevista con Harry Thorne: *Maria Hassabi: Stillness is the Move*, en *Frieze Magazine*, Abril, 2018. Texto original: “don’t ask for your attention in order to exist within our score. We will continue our task whether you are present or absent, whether you love us or ignore us”. Recurso digital disponible en: <https://frieze.com/article/maria-hassabi-stillness-move> [visitado el 21-03-2019].

marcadas por los ritmos expositivos y sus visitantes, lo que fuerza a Hassabi y sus performers a desplegar un ejercicio de resistencia física sostenida durante las horas de apertura del museo.

La conquista por parte de la *nueva coreografía* de las más altas esferas de las artes visuales es todo menos anecdótica. Bien sea por la presión que ejerce la dictadura de lo nuevo, nutrida por una fuerza progresista que convierte en objeto de deseo todo lo que irradia un exotismo diferente, o bien sea por un genuino interés en consolidar prácticas subversivas que cuestionen los mercados y discursos artísticos, lo que no nos cabe la menor duda es que la presencia de proyectos performáticos en los grandes circuitos artísticos es omnipresente. El siempre certero Mårten Spångberg da un toque de atención a todos los coreógrafos que están poblando las galerías de los museos:

“Remember, to do something specific in the museum has nothing to do with becoming a visual artist, hilfe – no no, as much as it is important to emigrate – we travel with one way ticket – it is important to remain a choreographer or dancer. It is in this space of tension that something potentially can happen, the moment you are identified as a visual artist, oh-my your life is so over, then you are just one of them. And there are thousands of them out there and as a visual artist you not very good. Remember, in the museum you are special, you are foreign - use that, use your asymmetries against the dominant regime, now that’s winning instinct”³²¹

321. SPÅNGBERG, Mårten. *Dance and the Museum: Mårten Spångberg Responds. Op. cit.*

Llegados a este punto cabría preguntarse, ¿qué supone la inclusión del cuerpo humano en el contexto aséptico del museo?, ¿cómo se adaptan estos espacios a las necesidades de sus nuevos inquilinos?, y de un modo inverso, ¿podríamos identificar estrategias artísticas de adaptación de los performances a los espacios de las galerías? Repetición, contemplación o interacción con el público se integran en una estrategia fenomenológica con la que exploramos nuestra comprensión del tiempo, un concepto eminentemente cultural y existencial. Sven Lütticken es taxativo al defender la idea de que “el medio por excelencia del arte contemporáneo es el tiempo”.³²² La inclusión del performance en general, y la danza en particular en las instituciones museísticas, las consolida como un nuevo género de hecho y derecho, forzándonos a estudiar estos trabajos desde nuevas perspectivas. Al mismo tiempo, su irrupción en el territorio de las artes visuales demanda una negociación de las genealogías que constituyen la reciente historia del arte, cuyas extensas ramificaciones se vuelven tan frondosas como permeables. Como hemos podido comprobar a través de los ejemplos que hemos ido desarrollando en este apartado, desde las reposiciones históricas de las obras de Abramović a los trabajos de impoluta pureza inmaterial de Sehgal, pasando por las delegaciones de Sierra o García, el interés por el trabajo de archivos vivos de las propuestas de Charmatz, hasta llegar a la negociación de un nuevo espacio de representación escénico de Rizzo o Hassabi, todas ellas plantean mecanismos de producción y presentación de propuestas performáticas que desafían tanto la generación de nuevos trabajos, como la preservación del patrimonio performático. El ejercicio de reconstrucción del legado inmaterial de los últimos 50 años, está deviniendo en una profunda labor de memoria histórica. Los mecanismos para recuperar del olvido estas propuestas pasan por desarrollar estrategias de re-producción, re-interpretación y re-representación. Es francamente fascinante participar en un proceso activo en el que se están transformando los paradigmas de producción y exposición de las artes. Ahora bien, hemos de apreciar que

322. LÜTTICKEN, Sven.
Dance Factory. Mousse, V. 50, 2015. p. 91. Texto original: “The quintessential medium of contemporary art is time”. Recurso digital disponible en: https://svenlutticken.files.wordpress.com/2014/05/mm_50_lutticken_doppie.pdf [visitado el 21-03-2019].

este proceso también puede generar efectos adversos. Entre estos efectos podríamos diferenciar dos grupos: los que devienen del proceso de actualización de las performances y coreografías históricas, y los que afectan tanto a obras clásicas como a las nuevas propuestas performativas que se están generando para el museo. Si como analizamos con anterioridad, la performance en los 60 y 70 se desarrolló —en parte— como una reacción crítica a la mercantilización material del objetos artísticos en un contexto cultural dominado por el mercado del arte, entendemos que la retórica anticapitalista que envolvía a la performance se ha disuelto. El idealismo inmaterial ha dado paso a un paulatino e imparable proceso de capitalización de lo efímero.

En este sentido podemos entender cómo la imposición de una *estética de la experiencia* en las actividades culturales que se desarrollan en el museo, está transformando la singularidad del evento, así como la relación que se genera entre los públicos y los performers. Si un performance se ha definido como un encuentro espacio temporal entre performer y público, esa idiosincrasia del encuentro efímero del performance ha ido perdiendo consistencia ontológica en favor de otros mecanismos que se adaptan más efectivamente a las necesidades del formato expositivo. Específicamente, podemos apreciar cómo la modalidad del performance de larga duración o duracional, se ha consolidado como una fórmula paradigmática dentro de los nuevos modelos de producción performática. Desde nuestra visión, pensamos que son dos motivos esenciales del éxito de esta fórmula. El primero sería que la obra de arte —en su inmaterialidad y en su atemporalidad— está siempre a disposición del visitante. Es decir, la performance acontece independientemente de la participación o presencia del público. La segunda cuestión sería que esta modalidad de performance se adapta perfectamente a la estructura temporal de un museo, ya que se amolda a los horarios de apertura y clausura de las galerías. Este hecho debería hacernos reconsiderar la definición de performance

como un encuentro. En favor de la eficiencia del performance, el encuentro deviene en un acto de co-presencia asimétrica, en la que el performance —y los performers— devienen en un producto de consumo para el público, y como tal, han de estar disponibles para que el consumidor tenga una experiencia óptima del producto. Como acertadamente expone Lüttincken, “si el capitalismo fordista bloqueaba el proceso de producción detrás de las puertas de las fábricas, el capitalismo contemporáneo organiza con frecuencia espectáculos de trabajo”.³²³ O como Alina Popa defendiera:

“As the labor market starts relinquishing its middle spectrum, which gives rise to the dominance of the manual, repetitive, unqualified jobs on the one hand, and the abstract, intellectual ones on the other, performance also oscillates between two poles. First, it relies on the endurance work of performers transformed into sensible robots of the art market, and second, this work is intellectually programmed by the artist/choreographer, setting in motion the swarm of immateriality in museums and public space. Surrounded by the cold walls of the white cube, warm-blooded, alive objects are pumping experience into the veins of visitors and surplus value into the dead objects”.³²⁴

323. LÜTTICKEN, Sven. *Dance Factory. Op. cit.* p. 96. Texto original: “If Fordist capitalism locked away the production process behind factory gates, contemporary capitalism frequently stages spectacles of labor”.

324. POPA, Alina. *The Artworld and The Artworld.* En: ANDERSSON, Daniel, EDVARSEN, Mette y SPÅNGBERG, Mårten (eds.) *Post-dance. Op. cit.* pp. 292-293.

325. Cfr. LÜTTICKEN, Sven. *Secret Publicity: Essays on Contemporary Art.* Rotterdam: NAI Publishers, 2006. p. 194.

326. DUNCAN, Isadora. *The Dancer of the Future.* En: COHEN, Selma J. (ed.). *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present,* New Jersey: Princeton Book Co., 1992. pp. 123–128.

Esta reflexión nos lleva a pensar que el proceso a través del que el performance se mercantiliza, no solo transforma el performance en un bien de consumo, sino que incluso puede llegar a *cosificar* al performer,³²⁵ ya que son precisamente sus cuerpos los que tienen que soportar la flexibilización y adaptabilidad temporal del performance. Curiosamente, a principios de siglo, Isadora Duncan se reveló contra una disciplina coreográfica que maltrataba el cuerpo, el ballet, defendiendo la emancipación y libertad del movimiento en su ensayo *The Dancer of the Future*.³²⁶ Un siglo más tarde, y rotos todos los corsés

que pudiesen constreñir la danza, los mecanismos productivos que implica la participación y adecuación de performances al museo, hacen que cuestionemos la hostilidad que dichos espacios imponen en los cuerpos de los bailarines. Las repercusiones físicas que el trabajo en estos espacios fríos, duros y asépticos acarrea, son claramente expresadas en una entrevista realizada a La Ribot, una de las artistas pioneras en ocupar con su presencia física las galerías de arte, y que proviniendo del mundo de la coreografía, ha escrito la historia reciente de la performance:

“The human doesn’t traditionally exist in this environment —the climatic conditions in the room are designed for artifacts, not for bodies. The temperature of the museum is never adapted to the needs of people, and even less to the naked body that has to spend hours and hours working/acting there. In other words, the museum is not adapted for the human body to act/work there, and it still continues that way. The body is still marginalized with respect to the object. There is a new interest, yes, but it seems also to come from marketing departments trying to shape new forms of visitors consuming within museums... Regarding the body, everything still depends on sacrifice! Body sacrifice!”³²⁷

Encontramos una paradoja en esta relación espacio-temporal entre el performance y el museo. Si los artistas del performance habían encontrado en sus cuerpos una herramienta para cuestionar las industrias culturales, éstas le han devuelto la mirada con una perversa mueca, ya que son precisamente esos mismos cuerpos los que han de someterse al imperio temporal impuesto por la institución museística. Mientras dichas instituciones se esfuerzan en traducir las sensibilidades

327. Ideas de La Ribot recogidas en: CALONJE, Teresa (ed.). *Live Forever. Collecting Live Art*. Londres: Koenig Books, 2015. p. 33.

artísticas en nuevas *estéticas de la experiencia* diseñadas para el público, comprobamos cómo la naturaleza efímera del performance está siendo desnaturalizada.

3.4. «Deber-hacer-algo» y otras dramaturgias del espectador.

Los conceptos de *participación* y de *colectividad*, son frecuentemente entendidos como estrategias culturales que se oponen al modelo capitalista de una *sociedad del espectáculo* marcada por el consumismo individual.³²⁸ El desarrollo de estrategias en las que se incluye al público como un agente activo en los procesos de creación artística, nos remite a ciertos planteamientos que ya esbozamos en nuestro anterior capítulo, y que nos gustaría poder profundizar a continuación. Nos estamos refiriendo a la relación arte-vida que dominó el *giro performático* de los 60 y 70; una relación marcada por el deseo de muchos artistas por romper con las inercias de la representación y especulación formal del arte, para por el contrario centrarse en una realidad social más inmediata.³²⁹ Nicolas Bourriaud reflexiona sobre estos cambios de paradigmas en el arte, recordándonos que mientras existe un tipo de arte que tratar de representar el mundo, hay otro tipo de arte que quiere participar activamente en la transformación de ese mismo mundo:

“Pero «representar la realidad» ¿forma todavía parte del vocabulario de los artistas, sin hablar de sus ambiciones? No se puede negar que durante los años ochenta, fue más cuestión de competir con ella. Las obras más fuertes de este decenio vieron a los artistas insertarse en los mecanismos sociales o económicos, actuar más que hacer imagen, reproducir a talla real mas que sugerir. ¿Por qué dibujar, pintar o filmar una idea cuando se puede realizar concretamente? El último

328. Cfr. MALZACHER, Florian. *Putting the Urinal back in Restroom*. En: MALZACHER, Florian y Steirischer Herbst (eds.). *Truth is Concrete*. Berlín: Sternberg Press, 2015. p. 17.

329. En este punto podríamos observar diversas estrategias seguidas para cumplir el mismo objetivo. Mientras que los precursores del arte del performance entendían que la provocación del público podría ser usada como una herramienta para la transformación de la sociedad, otros artistas han buscado en el desafío intelectual del arte ese mismo propósito. Como observamos en la cita con la que introducimos este apartado, González-Torres toma como referencia el modelo planteado por Brecht, centrando en un proceso de activación del público a través de la experiencia y reflexión estética.

decenio del siglo veinte estuvo marcado por esta problemática de la posibilidad en arte, la de sus límites sociales: ¿qué pueden los artistas, a qué pueden acceder, hasta dónde pueden ir en la transformación del mundo y la evolución de su rol sin abandonar su estatus de artistas? En un deseo de abandonar las periferias (de la representación y de la metáfora) por el centro (del poder), importaron a sus prácticas actividades profesionales más visibles”.³³⁰

El esfuerzo que hacen los artistas por participar y hacer participar planteado por Bourriaud, se encuentra inmerso dentro del desarrollo de lo que él mismo definió como «Arte relacional». Bourriaud ha sido uno de los pioneros tratando de analizar y organizar las prácticas artísticas desarrolladas a partir los años 90. Con motivo de la exposición *Traffic*,³³¹ presentada en el CAPC Musée d'art Contemporain de Bordeaux en el año 1996, Bourriaud introducía el concepto de *Esthétique relationnelle* (Estética relacional) para definir la obra de una serie de artistas³³² movidos por el deseo de practicar un tipo de arte participativo marcados por cierto cariz social. En el año 1998 Bourriaud presentará su libro homónimo *Estética Relacional* donde trata de formular las bases teóricas que construyen un discurso estético distintivo, que podríamos resumir en esta frase: “El arte es un estado de encuentro”.³³³ Bourriaud defiende que el arte relacional comprende una serie de prácticas artísticas que toman como punto de partida las relaciones humanas y el contexto social en su conjunto, donde las obras de arte generan ecosistemas en los que el público participa en una actividad compartida.³³⁴ Estos artistas tratan de encontrar mecanismos con los que poder construir espacios y modos alternativos de sociabilidad, distanciados de las lógicas mercantiles, y donde poder generar otra suerte de relacionalidad afectiva y productiva con el público. En este sentido, Bourriaud defiende que:

330. BOURRIAUD, Nicolas. *El arte contemporáneo y la geografía*, en: HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (ed.) *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueología del presente*. Murcia: CENDEAC, 2008. p. 18.

331. Al respecto podría consultarse la reseña de la exposición de de Carl Freeman para Frieze Magazine: <https://frieze.com/article/traffic> o la entrada del propio museo: <http://www.capc-bordeaux.fr/agenda/nicolas-bourriaud> [ambos visitados el 2-4-2019].

332. Entre la selección de los 30 artistas comisariados por Bourriaud se encontraban Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Christine Hill, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Miltos Manetas, Jorge Pardo, Philippe Parreno y Rirkrit Tiravanija.

333. BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 17.

334. Cfr. *Ibidem*. p. 142.

“Los procedimientos «relacionales» (invitaciones, audiciones, encuentros, espacios de convivencia, citas, etc.) son solo un repertorio de formas comunes, de vehículos que permiten el desarrollo de pensamientos singulares y de relaciones personales con el mundo. La forma que cada artista le da a esa producción relacional no es inmutable: los artistas encaran su trabajo desde un punto de vista triple, a la vez estético [...], histórico [...] y social”.³³⁵

Es decir, siguiendo la formulación de Bourriaud podríamos llegar a entender que estas fórmulas creativas relacionales estarían definiendo un espacio de hibridación posdisciplinaria, cuyo interés radica en procesos culturales que actúen como espacios de encuentro intersubjetivos donde poder desarrollar significados colectivamente. O dicho de otro modo, el Arte relacional vendría a convertirse en una panacea participativa. Desde el ángulo que tratamos de defender en nuestra investigación, entendemos que los artistas adscritos a esta corriente relacional vendrían a ser en cierto modo los herederos naturales del pensamiento estético minimalista, tanto por sus principios de rupturismo formal y espacial, como de su deseo por generar subjetividades temporales que estimulen la interacción del público. Sin embargo, a estos artistas relacionales se les trata de segregar discursivamente de las corrientes del arte conceptual e inmaterial. Bourriaud es taxativo con esta posición al advertirnos que “ninguno de estos artistas privilegia las performances o el concepto, palabras que ya no tienen significado”.³³⁶ Esta falta de empatía discursiva hacia los artistas que iniciaron el camino en la consolidación de estrategias participativas, así como el mero hecho de arrogarse el calificativo de «arte comprometido socialmente», no ha estado exento de polémica. De hecho, los planteamientos en torno al Arte relacional han suscitado numerosas discusiones y críticas. Por ejemplo, para García Canclini la estética relacional

335. *Ibidem.* p. 55.

336. *Ibidem.* p. 57.

“se posiciona en los debates sociopolíticos al concentrarse en relaciones y alianzas coyunturales, nunca estructurales, y huye de los conflictos. Pretenden instaurar relaciones constructivas o creativas en microespacios desentendidos de las estructuras sociales que los condicionan y de las disputas por la apropiación de los bienes que allí circulan”.³³⁷

Este hecho le lleva a afirmar que el carácter procesual del Arte relacional no viene a comportar una posición política, sino que trata de generar una especie de “experimentalismo angelical”³³⁸ del estar juntos. En el artículo *Antagonism and Relational Aesthetics*,³³⁹ publicado en 2004 en la revista *October*, Claire Bishop desarrolla un ácido análisis de los planteamientos de Bourriaud, describiendo las fórmulas en torno al Arte relacional desarrolladas en el Palais de Tokyo³⁴⁰ a modo de «laboratorio» participativo definido más como una estrategia de comisariado artístico que como un tipo de arte comprometido socio-políticamente con el público. Según Bishop, la cualidad relacional de estas propuestas, pese a estar insertas en estructuras sociales y temporales concretas, se desarrollan sin llegar a profundizar en los contextos sociales donde operan, lo que haría cuestionar la cohesión social y estructuras democráticas que parecen emanar de las propuestas con las que Bourriaud ejemplifica su trabajo, llegando a plantear que dichas propuestas están dirigidas a un público eminentemente afín a estos planteamientos, un público que Bishop define como “un grupo privado que se identifican los unos a los otros como asistentes a muestras de arte”.³⁴¹ En este sentido, podemos llegar a pensar que la cohesión del movimiento radica en su construcción institucional, lo que nos hace cuestionar el Arte relacional como respuesta social y participativa. Como apuntaba Hal Foster, a mediados de los 90 “la institución puede ensombrecer obras que de lo contrario resalta: se convierte

337. GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010. p. 133.

338. *Ibidem.* p. 134.

339. BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. *October* 110, 2004. pp. 51-79.

340. Centro de arte parisino donde precisamente Nicolas Bourriaud fue co-director junto a Jérôme Sans desde 1999 hasta 2006, y que está considerado el epicentro del Arte relacional.

341. BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. *Op. cit.* p. 69. Texto original: “a private group who identify with one another as gallery-goers”.

en espectáculo, recoge el capital cultural y el director-comisario se convierte en la estrella”.³⁴² Es precisamente esta relación interesada, la del triángulo cultural y discursivo generado entre «Palais de Tokyo - Arte relacional - Nicolas Bourriaud», la que Bishop pone bajo sospecha en su artículo, siendo firme al expresar:

“This idea of considering the work of art as a potential trigger for participation is hardly new —think of Happenings, Fluxus instructions, 1970s performance art, and Joseph Beuys’s declaration that «everyone is an artist». Each was accompanied by a rhetoric of democracy and emancipation that is very similar to Bourriaud’s defense of relational aesthetics”.³⁴³

Bishop se pregunta que “si el arte relacional produce relaciones humanas, la siguiente pregunta lógica sería ¿qué tipo de relaciones se están produciendo, para quién y porqué?”.³⁴⁴ Con el propósito de responder estas y otras muchas preguntas, Claire Bishop desarrolló el anteriormente citado *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*,³⁴⁵ un exhaustivo trabajo de investigación con el que dio continuidad a su crítica sobre Arte relacional. La visión eminentemente transversal del performance y el teatro que plantea Bishop, nos ha ayudado a construir nuestra propia línea discursiva entorno a los espacios de hibridación escénica y las dramaturgias del espectador que estamos tratando de desarrollar.

Uno de los asuntos centrales que se cuestionan en las discusiones sobre arte y teatro participativo, es precisamente la dicotomía entre los patrones de actividad y pasividad con los que se define usualmente a los espectadores. El su ensayo *El espectador emancipado*,³⁴⁶ Jacques Rancière nutre e ilustra este

342. FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Op. cit.* p. 202.

343. BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics. Op. cit.* pp. 61-62 .

344. *Ibidem.* p. 65. Texto original: “if relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why?”

345. BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales: Arte participativo y política de la espectaduría. Op. cit.*

346. RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado.* Pontevedra: Ellago, 2010.

dilema primigenio en la práctica escénica, guiándonos a través de las paradojas que se construyen en torno a la naturaleza del espectador. Rancière defiende la idea de un espectador que logra emanciparse de la responsabilidad de su propia participación, cuestionando con ello la relación binaria entre actividad y pasividad del público. Su ensayo parte de una premisa básica que denomina como la «paradoja del espectador», en la que afirma que “no hay teatro sin espectador”.³⁴⁷ Al formular esta relación de dependencia, Rancière es plenamente consciente de los fantasmas que sobrevuelan la condición negativa del teatro. Como comprobamos en capítulos anteriores, desde la caverna platónica se ha gestado una imagen obtusa del espectador asociada al mal endémico de lo teatral, y según el autor serían dos las razones fundamentales sobre las que se construye dicha condición negativa:

“En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. La espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar”.³⁴⁸

Según esta reflexión, la fórmula binaria del espectador activo/pasivo siempre conlleva una contradicción: o bien desprecias el espectador dada su naturaleza inactiva,³⁴⁹ mientras valoramos la actividad de los performers ya que hacen algo, o por el contrario nos ceñimos al argumento opuesto, la inferioridad recae en quién actúa, ya que no sería capaz de distanciarse de su propia acción para poder observar y construir un pensamiento crítico del mundo.³⁵⁰ Ante esta situación, Rancière

347. *Ibidem*. p. 10.

348. *Ibidem*.

349. Las reflexiones de Debord son tajantes al relacionar la esencia del espectáculo con la visión, y esta a su vez con el empobrecimiento del ser en cuanto observante. Es decir, si el espectador usa la visión como vehículo de contemplación, ver conllevaría la externalización de su propia esencia: “La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas”. DEBORD, Guy. *Society of the Spectacle*. *Op. cit.* pp. 32-33. f 30.

350. Esta reflexión entorno a la emancipación de los espectadores adquiere un fuerte cariz socio-económico cuando, como propone Bishop, la relación entre pasividad y actividad en el arte participativo, está integrada discursivamente como herramienta de segregación social: “Esta idea puede ser extendida al argumento de que la alta cultura, como se le encuentra en las galerías de arte, es producida por parte de las clases gobernantes; en contraste, ‘la gente’

afirma que lo que necesitamos es “un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan el lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos”.³⁵¹ Para crear mecanismos con los que construir estas nuevas políticas del espectador, no nos sorprende que Rancière recurra a los postulados propuestos en el teatro épico de Brecht y el teatro de la crueldad de Artaud, como dos visiones antagónicas de la creación escénica que tratan de disolver el espacio de representación teatral a través de sus distancias. Mientras que en la práctica de Brecht descubríamos que la solución a la pasividad del espectador pasa por la toma de distancia y conciencia del espectador,³⁵² para Artaud esta conciencia se construye recorriendo el camino inverso, es decir, a partir de la pérdida de toda distancia entre el espectador y el espacio teatral. Cualquiera que sea la posición del creador escénico, una constante aparece siempre presente, y es la de que el espectador “debe hacer algo”³⁵³ si queremos que se supere la pasividad intrínseca a su naturaleza, forzando de este modo los procesos de participación.

(los marginados, los excluidos) solo pueden ser emancipados por la inclusión directa en la producción de una obra de arte. Este argumento -que también subyace en las agendas de financiamiento de arte influenciadas por la política de la inclusión social- asume que los pobres solo pueden involucrarse físicamente, mientras que las clases medias tienen el ocio para pensar y reflexionar críticamente”. BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales*. *Op. cit.* p. 66.

351. RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. *Op. cit.* p. 11.

352. En este punto deberíamos recordar el «efecto de alienación» propuesto en el teatro épico brechtiano, en alemán definido como *Verfremdungseffekt*, planteado en el apartado 2.6. de esta investigación.

353. *Ibidem*. p. 18.

Este «*deber-hacer-algo*» por parte del espectador acaba nutriendo cierta sospecha en la visión de Rancière. Tanto la búsqueda forzosa en los mecanismos de activación del espectador, como en la condición intrínsecamente negativa con la que se condena su pasividad, llevan a Rancière a proponer una reflexión sobre qué significa ser activo, sobre cuál es la distancia entre pasividad y actividad, y más importante aun, sobre cómo llegar a emanciparse de esa responsabilidad. Como defendiera el propio autor:

“Pero, ¿no podríamos invertir los términos del problema preguntando si no es justamente la voluntad de suprimir la distancia la que crea distancia? ¿Qué es lo que permite considerar como inactivo al espectador

sentado en su asiento, si no es la radical oposición previamente aceptada entre lo activo y lo pasivo? ¿Por qué identificar mirada y pasividad, si no es por el presupuesto de que identificar mirar quiere decir complacerse en la imagen y la apariencia, ignorando la verdad que está detrás de la imagen y la realidad fuera del teatro? ¿Por qué asimilar escucha y pasividad, si no es por prejuicio de que la palabra es lo contrario de la acción?”³⁵⁴

En los postulados de emancipación defendidos por Rancière, intuimos una búsqueda por liberar al espectador de la carga que supone su propia presencia. Una presencia que viene marcando los ritmos del desarrollo del performance como actividad posdisciplinaria. Para bien o para mal, en este punto de nuestra investigación, lo que nos parecería incontestable sería negar la atención que en las últimas décadas se le ha dado a la función del espectador dentro de los modelos de producción artísticos, una atención que podemos apreciar como se ha desarrollado con una especial intensidad en las artes escénicas. Como defendiera Hans-Thies Lehmann, esta atención hacia el espectador podría deberse a un interés por tematizar política y socialmente la escena contemporánea.³⁵⁵ En este sentido, y refiriéndose a la escena posdramática, Lehmann apunta hacia un cambio esencial en los paradigmas creativos que alejarían al teatro de la *representación* escénica, para por el contrario, acercarlo hacia una *presentación* de la obra. Es decir, si hay un interés por discutir problemas que conciernan política y socialmente al público, estos problemas no se *representan*, sino que se construyen situaciones, se elaboran estrategias y se diseñan mecanismos para *presentar* dichas preocupaciones. Como apunta Lehmann, “se trata, por lo tanto, en un teatro que deja de ser creado para *ser observado* y pasa a ser una situación social que rehuye una descripción objetiva

354. *Ibidem*.

355. Cfr. LEHMANN, Hans-Thies. *Algunas notas sobre el Teatro Posdramático. Una década después*. En: VV.AA. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga y CENDE-AC, 2011. p. 314.

[...] En este sentido, tiene lugar un viraje del acto artístico hacia el observador³⁵⁶. Este cambio de *representación* por *presentación*, deviene por consiguiente en una *situación* performática, donde la relación entre los participantes de dicha situación, es decir, la relación entre los performers y el público, ha de convertirse en un asunto esencial, y que se articularía alrededor de lo que Lehmann ha denominado como las «dramaturgias del espectador».³⁵⁷ Sintetizando, podríamos decir que la dramaturgia posdramática desarrolla una especial atención y una continua reflexión sobre la posición, responsabilidad y estatus del espectador. Cuando Lehmann utiliza la expresión de «dramaturgias del espectador», está apuntando directamente a una expresión acuñada por una persona clave en el desarrollo de la escena contemporánea europea, la dramaturga y crítica teatral belga Marianne van Kerkhoven, cuyas contribuciones tanto escénicas como teóricas han convertido al Kaaithheater³⁵⁸ y la escena desarrollada en Bruselas, en uno de los ejes discursivos del desarrollo de las artes escénicas contemporáneas:

“However much the social power of theatre is limited, to question the political importance of theatre all the time also means to question its relationship with the audience. Many theatre makers today are asking questions like «How and what do spectators see and hear? How to develop strategies of perception?» By slowly transgressing the borderlines between visual arts, dance and theatre, installations and performances come into being in which the spectator alternatively is brought into a theatre or a museum context, with an alternation between «looking at something» and «walking in something», an alternation between observation and immersion, between surrendering and attempting to understand. And in this way, the spectator can determine independently his own standpoint. Perhaps more important than the here-and-now-character

356. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático. Op. cit.* p. 182.

357. LEHMANN, Hans-Thies. *Algunas notas sobre el Teatro Posdramático. Una década después. Op. cit.* p. 325.

358. Kaaithheater, ubicado en la capital belga, es el centro de arte donde Kerkhoven desarrolló su vida profesional y consolidó su proyección internacional.

of the theatrical experience is today the consciousness of the spectator that, in or inside a performance, he can alternatively be alone, individualized, and together with other spectators”.³⁵⁹

Con el objetivo de tratar de ejemplificar el tipo de trabajos del que nos estamos haciendo eco, en nuestro próximo capítulo trabajaremos con una serie de estudios de casos donde las «dramaturgias del espectador» son un elemento central que articulan los performances como experiencias estéticas, un tipo de trabajo que, insistiendo en la propuesta de Kerkhoven, transgreden las fronteras entre las artes visuales, la danza y el teatro. Aquí podríamos hablar de trabajos tan destacados como los propuestos por la artista neozelandesa Kate McIntosh, *Worktable* (2011), el búlgaro Ivo Dimchev, *P-Project* (2012), la noruega Mette Edvardsen, *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (2010), el español Rogert Bernat, *Numax-Fagor-plus* (2014), el holandés Dries Verhoven, *You are here* (2007), y un largo etcétera, cuyas obras fuerzan a renegociar la posición del espectador en tanto que se convierte en parte constituyente del proceso escénico, siendo estos performances actos marcadamente trans-contemplativos.

359. KERKHOVEN, Marianne Van. *European Dramaturgy in the 21st Century. A constant movement.* Performance Research. Vol. 14:3, 2009, pp. 7-11. Recurso digital disponible en: <http://sarma.be/docs/2867> [visitados el 2-4-2019].

4

**TERRITORIOS
HÍBRIDOS
POSDISCIPLINA-
RIOS**

4

TERRITORIOS HÍBRIDOS POSDISCIPLINA- RIOS

4.0. Introducción. «Teatro normal» y «teatro raro».	235
4.1. Territorios híbridos: de lo posdramático a lo performático.	239
4.2. Aspectos del performance.	251
4.2.1. Texto.	253
Forced Entertainment. <i>Real Magic</i> .	254
Mette Edvardsen. <i>Time has fallen asleep in the afternoon sunshine</i> .	262
Sonja Jokiniemi. <i>Hmm</i> .	271
4.2.2. Espacio.	281
Dries Verhoeven. <i>Phobiorama</i> .	283
Theatre NO99. <i>NO75 Unified Estonia Assembly</i> .	291
Julian Hetzel. <i>The Automated Sniper</i> .	296
4.2.3. Tiempo.	322
Kate McIntosh. <i>Worktable</i> .	327
Julian Hetzel. <i>Still. The Economy of Waiting</i> .	336
4.2.4. Cuerpo.	352
Roger Bernat. <i>Numax-Fagor-Plus</i> .	355
Ivo Dimchev. <i>P-Project</i> .	360
Julian Hetzel. <i>Schuldfabrik</i> .	366
4.2.5. Media.	396
Argyriou, Bulayev, Stamatopoulou, Melgares. <i>Pleas[e]nter</i> .	398
Tzeni Argyriou. <i>ANONYMO</i> .	410

4.0. Introducción. «Teatro normal» y «teatro raro».

En el año 2017 el panorama de las artes escénicas en Madrid sufrió un importante cambio, principalmente ocasionado como consecuencia de las nuevas políticas culturales propuestas desde el consistorio municipal de la capital. El artículo publicado por Álvaro Holgado en el suplemento cultural *Contexto y Acción*,³⁶⁰ se centraba en las dificultades que ha encontrado el Ayuntamiento —liderado desde 2015 por la formación política Ahora Madrid— para llevar a cabo una separación en las direcciones del Teatro Español y las Naves de Matadero,³⁶¹ los dos principales espacios municipales dedicados a las artes escénicas. El objetivo de este cambio era apostar por una programación de corte más interdisciplinar y contemporáneo para las Naves de Matadero, mientras que el Teatro Español podría dar continuidad a la producción y presentación de propuestas escénicas marcadas por un corte más tradicional. La resolución del concurso público para cubrir la nueva dirección artística de las Naves de Matadero fue a parar a la candidatura presentada por Mateo Feijóo, en cuyo proyecto se articulaban las siguientes líneas estratégicas:

“Facilitar la interrelación y la hibridación entre artistas y disciplinas. Promover la creación y la innovación facilitando contactos y relaciones entre creadores y estructuras. Acompañar los procesos, y darles apoyo logístico”.³⁶²

En un corto periodo de tiempo, la propuesta de Feijóo ha posibilitado crear en Madrid un espacio destinado íntegramente a la innovación, experimentación e hibridación escénica, muy

360. HOLGADO, Álvaro. *Informe Matadero: Una pequeña victoria*. Contexto y Acción. Vol. 135. Recurso digital disponible en: <http://ctxt.es/es/20170920/Culturas/14945/CTXT-TEATRO-CONTEMPORANEO-MATADERO-MADRID-AHORA-MADRID.htm> [visitado el 08-03-2018].

361. Antes de esta separación en la dirección artística, las Naves de Matadero dependían directamente de la programación desarrollada por la directiva del Teatro Español.

362. FEIJÓO, Mateo. *Las Naves 10, 11 y 12 de Matadero. Un espacio de innovación, búsqueda y confluencia para los creadores y la sociedad*. Documento disponible en: http://www.madrid-destino.com/images/Naves_Matadero/PROYECTO_MATADERO_MATEO_FEIJOO.pdf [visitado el 12-03-2018].

en la línea con las corrientes posdisciplinarias desarrolladas en el ámbito escénico internacional. En su apuesta por ofrecer un espacio transversal, la nueva directiva cultural de las Naves de Matadero se ha esforzado en definir su proyecto como Centro Internacional de Artes Vivas.³⁶³ Un espacio que incomprensiblemente no existía en Madrid y cuya puesta en funcionamiento ha supuesto un balón de oxígeno para los creadores contemporáneos radicados en España gracias a su doble planteamiento. Por un lado se ha generado un espacio de creación, investigación y producción escénica contemporánea que apoya fin fisuras la posibilidad de generar trabajos eminentemente híbridos. Por otro lado se está haciendo un esfuerzo para desarrollar una programación que incluya producciones internacionales, lo cual ayuda a nutrir a los agentes creativos locales, al mismo tiempo que contribuye a la generación y consolidación de nuevos públicos.

Uno de los aspectos más sorprendentes con los que la nueva directiva artística tuvo que hacer frente, venía de las voces contrarias a la puesta en funcionamiento de un centro de estas características en Madrid, generando un debate cultural marcado por una fuerte politización y discusión mediática³⁶⁴ sobre los valores estéticos asociados a las artes escénicas contemporáneas. Mientras que en la mayoría de los países europeos, las nuevas corrientes de las artes escénicas están perfectamente integradas en los programas e instituciones culturales, en España, la inclusión de un proyecto interdisciplinar que apoya la hibridación de las artes ha causado que corran ríos de tinta. Lo más preocupante de todo este asunto ha sido la fuerte resistencia que la propuesta de Feijóo ha encontrado en buena parte de la industria escénica. El sector más consolidado de la escena teatral nacional ha expresando públicamente³⁶⁵ su disconformidad con las nuevas políticas culturales propuestas para las Naves de Matadero, organizándose para defender los principios reaccionarios asociados al teatro dramático.³⁶⁶ El acalorado debate giraba entorno a la dicotomía

363. «Artes vivas» es una expresión de nuevo cuño que se está usando para denominar precisamente ciertas tendencias asociadas al mundo del performance, ya sean procedentes del mundo de las artes visuales o de las artes escénicas. En mi opinión el uso del concepto «artes vivas» funciona en cierto modo como un eufemismo que trata de evitar el uso de términos más comprometidos discursivamente como serían los de «teatro posdramático» o «performance».

364. Las grandes rotativas nacionales se hicieron eco de la discusión artística. Valga como ejemplo la editorial dedicada por el diario El País, uno de los referentes periodísticos en habla hispana, y cuyo perfil editorial se supone que tiene un corte progresista. Bajo el titular *Un Matadero sectario*, la redacción del periódico entra a valorar los planteamientos estéticos propuestos por Mateo Feijóo: "Lo que ocurre con algunos responsables culturales de las nuevas fuerzas políticas que han llegado al poder es que se creen los más modernos de los modernos. Las vanguardias históricas se les han quedado antiguas, y las desprecian, pero curiosamente han heredado de ellas el afán de tirar abajo todo lo anterior. Lo que en su día pudo ser, sin embargo, un saludable gesto de rebeldía frente a lo establecido y de conquista de nuevas formas corre el peligro de convertirse hoy en una patochada". Recurso digital disponible en: <https://elpais.com/elpais/2017/03/08/opin->

ion/1489000313_134848.html [visitado el 09-03-2018].

365. Algunos de nombres más populares del teatro español, entre los que podríamos destacar Blanca Portillo, José Sacristán, Juan Echanove, Pilar Bardem, José Luis Gómez, Núria Espert, Eduardo Noriega, Lluís Pasqual, Vicky Peña, Adriana Ozores, Tristán Ulloa, Pepe Viyuela, Lola Herrera o Concha Velasco, firmaron un manifiesto contrario al proyecto presentado por el Ayuntamiento, reclamando la vuelta al teatro tradicional a las salas de Matadero. Al respecto puede consultarse el artículo publicado por Raquel Vidales en *El País*, *700 profesionales de la cultura piden que se recupere el teatro en Matadero*, cuyo recurso digital está disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/06/14/actualidad/1497452173_331246.html [visitado el 10-03-2018].
366. El caso de la escena teatral española merecería un estudio específico, dadas las singularidades temporales, lingüísticas y políticas del siglo XX, así como el desarrollo de las estéticas de vanguardias. Pese a que en el desarrollo de nuestra tesis el panorama español no es prioritario, en este punto nos parece oportuno introducir algunas reflexiones de José Moleón, crítico teatral, ya que pese a que sus ideas son planteadas desde una perspectiva local, estas podrían hacerse extensibles para detectar ciertas tensiones de la escena teatral internacional: "Vanguardia era lo oscuro, lo que no

que se produce entre el «Teatro» y el «teatro», entre el «Teatro de verdad» y el «teatro de vanguardia», entre el «Teatro normal» y el «teatro raro», o entre el «Teatro de texto» y el «teatro del cuerpo».³⁶⁷ La discusión que aquí se plantea no es baladí, aunque sí nos parece eminentemente anacrónica. Defender una segregación del teatro a partir de estos postulados binarios implica ignorar y menospreciar prácticamente un siglo de creación escénica internacional, ya que si algo ha definido el desarrollo del teatro -y por extensión las artes escénicas en su conjunto- ha sido una evidente hibridación disciplinaria.

Las tensiones de las que nos estamos haciendo eco plantean un conflicto cultural esencial: la relación entre la neofilia y la neofobia, es decir, la tensión entre los agentes culturales que sienten fascinación por lo nuevo, y aquellos que sienten miedo por lo desconocido.³⁶⁸ Este conflicto tiene raíces profundas, y pensamos que solo a partir de la educación y mediación cultural se pueden llegar a construir espacios de comunión. Precisamente, en el desarrollo del programa cultural para las Naves de Matadero, Feijóo y su equipo son plenamente conscientes de esta problemática seminal, planteando como una posible solución el desarrollo de estrategias para la inclusión de nuevos públicos, proponiendo un proyecto transversal que denominan como *La escuela del espectador*. Con la intención de trazar puentes de comprensión con los que poder acceder a estas formas artísticas contemporáneas, posdisciplinares y eminentemente híbridas,³⁶⁹ se plantean —al menos en papel— redoblar el esfuerzo en generar pedagogías del espectador, siguiendo una doble lógica. Por un lado tratan de acercar los procesos creativos de los artistas a los espectadores, fomentando el diálogo directo entre ambas partes, y por otro, cuidan de establecer las conexiones con la realidad social más inmediata en la que se vienen construyen dichos procesos artísticos.

Nuestro interés en este cuarto capítulo no es otro que continuar disolviendo las líneas que marcan los territorios de lo plástico y lo escénico, con el objetivo de profundizar en modelos performáticos que se manifiestan desde su naturaleza posdisciplinaria e híbrida. Si en nuestro tercer capítulo, le dedicamos nuestra atención a la inminente inclusión del performance y la danza como nuevos modelos expositivos en el contexto museístico, este cuarto bloque estará centrado en el análisis de estrategias performáticas desarrolladas desde las instituciones escénicas. Con el ánimo de articular un contexto discursivo que ponga en valor los ejemplos que defendemos, tomaremos como referencia el trabajo desarrollado por el profesor Hans-Thies Lehmann en torno a lo que definió como *teatro posdramático*.³⁷⁰ La contribución de Lehmann nos parece muy valiosa en nuestra investigación, en tanto que conecta discursivamente el performance y el teatro, y de este modo logra consolidar el *giro performativo* en lo escénico. Aquí hemos de hacer una breve aclaración. Pese a que el tipo de performances que proponemos en esta investigación podrían ser discursivamente defendidos como propuestas posdramáticas, no entendemos necesario usar ese neologismo para definir dichas propuestas, ya que poner dicha etiqueta a lo performático volvería a delimitar el perímetro del performance. No obstante, encontramos en el trabajo de articulación posdisciplinaria realizado por Lehmann una herramienta útil con la que construir nuestra propia visión del performance. Es por ello que hemos decidido organizar los ejemplos que analizaremos en este cuarto capítulo, siguiendo los cinco aspectos que según Lehmann determinan el teatro posdramático, *texto, espacio, tiempo, cuerpo y media*. Dichos aspectos han sido transversalmente tratados a lo largo de la investigación, pero en este apartado nos gustaría profundizar en ciertas cualidades y perspectivas específicas. El análisis de dichos aspectos nos servirá como contexto para la elaboración de nuestros *estudios de caso*, tratando de nutrir discursivamente el terrero donde de-

declaraba su significado, juzgado por muchos críticos como un «camelo», como producto snob jaleado por una reducidísima minoría. En la lista aparecían autores muy heterogéneos, ligados simplemente por su no pertenencia a la preceptiva de la escena española burguesa. Para muchas personas no se trataba de que hubiera un teatro apacible y reiterativo, de ingenio y entretenimiento, frente a otro considerado, por su no aceptación de la norma, experimental o de vanguardia. Para este sector, el primero era, llanamente, el Teatro, cuanto mejor escrito, por supuesto, tanto mejor, pero en el que no cabían una serie de preguntas, o aventurar lenguajes nuevos. Esta lectura conservadora incluso tenía la connotación de proponernos la existencia de un teatro sano, claro, donde el espectador nunca era sorprendido, frente a otro teatro enfermizo y transgresor. [...] Privar al teatro de esa posibilidad, sacralizar la explicitud de las palabras, cerrar las puertas a la indagación del subconsciente, considerar que la sociedad necesita que los seres humanos sean sólo lo que aparentan ser, sin duda, una tranquilidad para quienes gobiernan en cualquier esfera social, pero también es la condena del arte teatral. Y no lo digo porque no crea en la existencia de personajes transparentes, angélicos y sin contradicciones, ni en manifestaciones y relaciones sociales elementales y sin sombra alguna. Sólo que el ámbito de su expresión está en la cotidianidad, en el automatismo social,

y no tiene sentido que tales personajes suban a escena para mostrarnos su obviedad". MOLEÓN, José. *La guerra no ha terminado*, en: VV.AA. *Teatro y Antiteatro. La Vanguardia del drama experimental*. Actas del XV Congreso de Literatura Española Contemporánea. Málaga: AEDILE, 2002. pp. 85-86.

sarrollamos tanto nuestra práctica performática como nuestra investigación académica, al mismo tiempo que pretendemos enriquecer con ejemplos de otros artistas el estado de la cuestión del performance.

4.1. Territorios híbridos: de lo posdramático a lo performático.

367. Cfr. HOLGADO, Álvaro. *Informe Matadero: Una pequeña victoria*. Op. cit. [visitado el 10-03-2018].

368. A este respecto podríamos recomendar la lectura del capítulo *On the New* en: GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge y Londres: The MIT Press, 2013. pp. 23 - 42. La lectura que Groys hace de lo «nuevo» se centra en las tensiones entre el espacio museístico como contenedor físico de la historia del arte, y la fuerza progresista de la producción cultural posmoderna que busca la emancipación de dicho contenedor cultural. En su visión, esta ruptura con los lazos del museo no busca generar una tensión entre lo viejo y lo nuevo, sino que trata de liberar la creación artística de su condición historicista, con el objetivo básico de devolver el arte a la vida.

369. Pese a que en el discurso que aquí estamos tratando de construir, defendemos la producción de propuestas escénicas de corte progresistas, otorgándoles valores eminentemente positivos,

Como adelantábamos en la introducción de esta investigación, una de las personas que más ha contribuido a organizar conceptualmente el desarrollo estético de las artes escénicas contemporáneas ha sido el profesor alemán Hans-Thies Lehmann, cuya aportación más significativa a la discusión académica y artística en este campo fue la publicación en 1999 de su *Postdramatisches Theater*.³⁷¹ La introducción del concepto *posdramatismo*, así como la argumentación discursiva con la que justifica dicho concepto, ayudó a organizar y poner en perspectiva el trabajo de artistas con un gran peso internacional que desde los años 70 vienen redibujando los límites de lo escénico. Teatro visual, teatro contemporáneo, teatro vanguardista, danza teatro, teatro performance, happening, nuevasdramaturgias y un larguísimo etcétera han sido los términos utilizados para tratar de definir el espacio de comunión creativa que se está viviendo en estas propuestas escénicas posdisciplinarias. Pese a que el término *teatro posdramático* no se ha asentado como una forma *natural* o institucional de nombrar las propuestas escénicas contemporáneas —en la práctica los artistas no se refieren a sus obras como *trabajos posdramáticos*, ni se plantean festivales donde se presenten *propuestas posdramáticas*—,

este neologismo sí que ha contribuido a definir discursivamente cierta práctica artística que cabalga entre las artes visuales y las artes escénicas, ayudando a sintetizar diferentes estrategias y modos de hacer que cimientan un amplio espectro de la práctica escénica contemporánea.

Como acertadamente propone el dramaturgo belga Erwin Jans en su artículo *Theater voorbij het drama?*,³⁷² el teatro posdramático no representa una teoría construida a partir de un eje central, sino que ofrece la generosa posibilidad de construcciones paralelas y múltiples, donde todo el mundo es bienvenido e invitado a seguir construyéndolo, convirtiéndose en un paraguas que recoge infinidad de realidades escénicas.³⁷³ En esta dirección, cuando Lehmann plantea una relación nominal de creadores que componen el catálogo de lo *posdramático*, aparece una heterogénea lista de artistas con personalidades tan diferentes y notorias como lo son Jan Fabre, Romeo Castellucci, Robert Wilson, Pina Bausch, Meg Stuart, Hermann Nitsch, Otto Mühl, La Fura dels Baus, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Forced Entertainment, Tadeusz Kantor, Anne Teresa de Keersmaecker y larguísimo etcétera.³⁷⁴ Lo primero que llama nuestra atención en la confección de dicho inventario de artistas, es cómo bajo el espectro de *teatro posdramático* se dan citas nombres no solo provenientes de la escena teatral, sino que aparecen los grandes nombres de la danza contemporánea, así como un nutrido número de artistas visuales que han consolidado la práctica del performance como herramienta de trabajo.³⁷⁵ Con ello Lehmann hace de lo *posdramático* un hecho eminentemente permeable, inclusivo e híbrido.

En su desarrollo argumental, los planteamientos sobre el teatro posdramático de Lehmann toman el relevo discursivo al proyecto teórico iniciado por Peter Szondi en *Theorie des modernen Dramas* (1956),³⁷⁶ en el que se construye un relato de lo teatral que empieza a distanciarse de la definición del drama naturalista propuesto en las estéticas aristotélica y hegeliana. Este tipo de teatro dramático de corte más tra-

no podemos obviar que dependiendo del ángulo con el que se miren también pueden ser consideradas como elitistas, alienantes y/o ajenas a la sensibilidad social que tratan de reflejar.

370. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. *Op. cit.* 371. Editado originalmente en alemán en 1999, ha sido recientemente traducido y publicado en castellano. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Murcia: CENDEAC, 2017.
372. JANS, Erwin. *Theater voorbij het drama?* Etcetera 73, 2000. pp. 54-59. Recurso digital disponible en: http://theater.uantwerpen.be/etc_pdf/2000-10_jg18_nr73_54-59.pdf [visitado el 29-04-2018].

373. Cfr. *Ibidem*. p. 55.

374. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. *Op. cit.* pp. 39-40.

375. La libertad asociativa en la confección de referencias que ilustren un catálogo de artistas, es idéntica a la empleada por RoseLee Goldberg cuando genera su índice de autores del performance del siglo XX, fluctuando entre artistas que se catalogan en uno u otro campo disciplinario indistintamente. GOLDBERG, Roselee. *Performance Art*. *Op. cit.* p. 194.

dicional, estaría dominado por las formas textuales (generalmente definido por los diálogos hablados y la comunicación interpersonal) y la linealidad en las estructuras temporales dramáticas. Para Szondi, esta modalidad de teatro daría como resultado la exclusión de toda realidad ajena al espacio de representación dramático, incluidos las problemáticas sociales y los propios espectadores. Como acertadamente nos advierte Óscar Cornago, a partir del “drama lírico simbolista a finales del siglo XIX se han sucedido corrientes dramáticas que [...] han tratado de llevar el texto hasta una suerte de límite de la representación, lo que no tardó en granjearles el temido apelativo de «irrepresentables» o poco teatrales”.³⁷⁷ Valgan como ejemplo de esta «irrepresentabilidad» propuestas dramáticas que van desde Gertrude Stein a Federico García Lorca,³⁷⁸ cuya carga poética las convierten en un desafío a la representación escénica. Sería precisamente esta crisis representacional la que vertebrara el desarrollo de la estética dramática del siglo XX.

376. Publicado en castellano como: SZONDI, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Destino, 1994.

377. CORNAGO, Óscar. *Teatro postdramático: Las resistencias de la representación*, en: SANCHEZ, José A. (ed.) *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006. pp. 165-179. Recurso digital disponible en: http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf [visitado el 09-04-2019].

378. Encontramos un caso paradigmático en la obra *El Público*, cuya complejidad la ha hecho merecerse el sobrenombre de «teatro imposible» lorquiano. Escrita hacia 1930, pese a estar considerada como una de las obras del teatro español más importante del siglo XX, no pudo estrenarse hasta 56 años más tarde.

“La relación entre la palabra y la escena se ha convertido en uno de los ejes más controvertidos en la discusión de las vías de renovación teatral. Esto no es un azar, porque el texto escrito, más allá de su importancia en el teatro occidental, ha sido el medio de representación dominante en esta cultura, continente y símbolo del saber, de la verdad y la razón, elementos a los que se apela para legitimar cualquier sistema de poder, que necesita un sistema de representación. De este modo, la palabra se ha situado en el punto de mira no solo del teatro moderno, sino también del resto de las expresiones artísticas, incluida la literatura y el género dramático, que han reaccionado contra las estrategias de poder sostenidas por los sistemas hegemónicos de representación, basados en la palabra”.³⁷⁹

Como nos hace pensar Cornago, las fricciones que desencadenaron la crisis representacional no son exclusivas a la práctica y teoría teatral, sino que son común denominador en otros ámbitos estéticos. Podríamos considerar que la crisis de la representación es consecuencia directa de una crisis existencial humanista que cuestiona el concepto de realidad en toda su magnitud. Es decir, si las nociones de lo absoluto, lo verdadero o lo real entran en crisis, la representación de dichos valores correrán una suerte paralela. Como acertadamente discutiera Fernando Rampérez:

“La «imitación» de la realidad deja de ser posible, cuando la propia realidad deja de ser unívoca; deja de poseer, por así decirlo, consistencia ontológica. De ahí que el arte entre en un periodo de autorreflexión, se vuelva sobre sí mismo y sobre su propio lenguaje, consciente de que el lenguaje es quien, en buena medida, «configura» [...] la realidad”³⁸⁰.

“Al hacerse el lenguaje un problema en sí mismo se hace problemática paralelamente la noción de «realidad», desgranándose en realidades posibles que escapan a la lógica tradicional de su representación”³⁸¹.

En este contexto de cuestionamiento ontológico de la realidad y el lenguaje que la representa, el teatro posdramático rompe la relación de dependencia entre la escritura dramática y el hecho teatral, una relación que ha subyugado históricamente la práctica escénica. Tomando como referencia el teatro épico de Brecht, cuyas estrategias escénicas tratan de cuestionar la relación entre drama, imitación y acción, inauguramos un periodo de crisis dramática que desemboca en lo que Leh-

379. CORNAGO, Óscar. *Teatro postdramático: Las resistencias de la representación*. Op. cit. pp. 165-166.

380. RAMPÉREZ, Fernando. *La crisis de la representación. El arte de las vanguardias y la estética moderna*. Madrid: Dykinson, 2004. p. 28.

381. *Ibidem*. p. 59.

mann define como *posdramatismo*. Pese a la importancia que Lehmann otorga a los planteamientos de Brecht, nos advierte que el desarrollo del teatro épico brechtiano supone una evolución y renovación de la dramaturgia clásica, afirmando que el teatro de Brecht no puede ser considerado como *posdramático*, ya que su base teórica seguiría partiendo de unos principios regidos por la fábula.³⁸² Dicho de otro modo, mientras que la crisis de representación que propone Szondi sigue respondiendo a la dimensión literaria y textual del teatro -presentado como una evolución de las formas dramáticas-, el planteamiento de Lehmann es mucho más rupturista, defendiendo una escena teatral claramente emancipada de la tradición dramática textual, desplazando el eje de lo teatral hacia la performatividad de lo escénico. Alexander Karschnia, en el exhaustivo estudio que hace del trabajo de Lehmann, nos propone que el teatro posdramático “ha inspirado un teatro de performers más que de actores, el teatro como un encuentro en lugar de la representación de la realidad. Performances son la presentación de elementos heterogéneos como cuerpos, gestos, sonidos, palabras y luces, radicalizando de este modo la idea central de la «separación de elementos» de Brecht”.³⁸³

La pérdida de interés de los creadores del teatro posdramático por los mecanismos de representación dramático, supone una reivindicación de los espacios de presentación, donde sin renunciar al texto teatral, prefieren construir nuevas realidades escénicas donde no abundan los diálogos realistas, sino que se centran en textos más poéticos o abstractos donde se construye realidad en lugar de representarla. Es decir, en estas propuestas escénicas las estructuras dramáticas tradicionales basadas en la ilustración de lo textual, se debilitan en favor de reforzar las estructuras teatrales que construyen nuevas realidades escénicas. Este proceso de emancipación dramático es explicado por Lehmann del siguiente modo:

382. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Op. cit. p. 59.

383. KARSCHNIA, Alexander. *The drama of drama*. En HOOGENBOOM, Marijke y KARSCHNIA, Alexander (eds.) *Na(ar) het Theater-After Theatre? Op. cit.* p. 41. Texto original: “has inspired a theater of performers rather than actors, of theater as a gathering, instead of a representation of reality. Performances are presentations of heterogeneous elements such as bodies, gestures, sounds, words and light, thus radicalising Brecht’s central idea of the «separation of elements»”.

“Hay teatro sin drama. La pregunta clave respecto al desarrollo del nuevo teatro es de qué modo y con qué consecuencias se rompió, incluso se abandonó, la idea de un teatro como representación de un *cosmos ficticio*, un cosmos cuya clausura estaba garantizada mediante el drama y su correspondiente estética teatral. Es cierto que para los devotos del teatro de la era moderna era un evento en el cual el texto dramático constituía solamente una parte de las experiencias pretendidas [...], de ahí que una gran parte del público del teatro tradicional tenga dificultades con el teatro posdramático, el cual se presenta a sí mismo como un punto de encuentro de las artes y desarrolla -y exige, por tanto- el potencial de percepción desvinculado del paradigma dramático (y especialmente de la literatura). No debe sorprender que los devotos de las otras artes (plásticas, danza, música,...) se interesen generalmente más por este tipo de teatro que los comprometidos con el teatro literario narrativo”.³⁸⁴

Tratando de sintetizar los conceptos sobre el *giro performativo* que explora Lehmann, podríamos llegar a la conclusión de que el proceso de transformación de los mecanismos de *representación* en la escena posdramática han sido reemplazados por mecanismos de *presentación*, y este proceso de transformación es donde nosotros apreciamos un cambio sustancial en los mecanismos de producción escénica: el drama deviene en performance. En este contexto, y como acertadamente observara Michael Kirby, los actores dejan de representar un personaje, para presentarse a sí mismos,³⁸⁵ siendo la presencia física su mayor contribución a la escena. Es por ello que podríamos defender el teatro posdramático como el *teatro de la presencia*, y en este devenir de la presencia, las fronteras entre el teatro y la performance empiezan a disolverse. Esta es pre-

384. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Op. cit. p. 59.

cisamente la esencia de la tesis que nos propone Lehmann. En su visión sobre los mecanismos que fusionan las artes escénicas y las artes plásticas, tanto el panorama de la escena teatral posdramática, como el performance en las artes visuales, han recorrido caminos paralelos, cimentados a partir de la crisis de la representación y el consecuente desarrollo de las corrientes conceptuales de la creación contemporánea, donde, como Lehmann propone:

385. En el primer capítulo de su trabajo *A formalist Theatre*, Michael Kirby desarrolla un interesante análisis entorno al concepto de actuación, tratando de diferenciar entre los términos «acting» y «non-acting». Kirby plantea que mientras que actuar tradicionalmente se asocia a los conceptos de representar, aparentar o simular, un nuevo repertorio escénico no usa estas herramientas dramáticas para construir un performance. Las acciones de este tipo de actor no serían las de «representar», sino las de «ser». En palabras del propio Kirby: “To act means to feign, to simulate, to represent, to impersonate. As Happenings demonstrated, not all performing is acting. Although acting was sometimes used, the performers in Happenings generally tended to «be» nobody or nothing other than themselves; nor did they represent or pretend to be in, a time or place different from that of the spectator. They walked, ran, said words, sang, washed dishes, swept, operated machines and stage devices, and so forth, but they did not feign or impersonate”. KIRBY, Michael. *A Formalist Theatre*. Op. cit. p. 3.

386. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Op. cit. p. 238.

“El *performance art* se aproxima al teatro mediante la búsqueda de elaboradas estructuras visuales y auditivas, la ampliación mediática y tecnológica y el uso de prolongados espacios de tiempo. A la inversa, el teatro experimental se vuelve *más corto* bajo la influencia de los ritmos de percepción acelerados. Así, el teatro se deja de orientar al desarrollo psicológico de la acción y de los personajes, y a menudo, le basta con realizaciones escénicas de una hora o menos de duración. En lo que respecta a las artes plásticas, el *performance art* se presenta como expansión de la representación pictórica u objetual de la realidad a través de la *dimensión del tiempo*”.³⁸⁶

Lehmann no defiende en ningún caso que el teatro posdramático y el performance art sean la misma cosa, pero si trata de analizar ciertas raíces discursivas comunes, la multitud de paralelismos que se dan y especialmente, trata de evidenciar los procesos de hibridación que se han producido en el campo de las artes en vivo. Nos parece pertinente incluir en este apartado algunas reflexiones que el propio Lehmann desarrolla una década después de la publicación de su ensayo seminal, haciendo una reflexión a propósito de las controversias y suspicacias que sus planteamientos de hibridación performática han supuesto en los campos académicos que defienden postulados discursivos diferentes para el teatro y el performance:

“Por otra parte existe la disputa sobre el uso del término «teatro», una disputa que pone en juego la relación entre el teatro posdramático y el «performance art» y en ocasiones, a un nivel institucional, entre los *estudios de teatro* y los «Performance Studies». Yo sigo sin estar convencido de que tenga más sentido abandonar el término teatro e incluir toda práctica teatral bajo el nombre de «performance». No importa el criterio de definición que tomemos para la «performance», es obvio que el teatro, como otras prácticas artísticas avanzadas, adoptó elementos del «performance art» [...], y a la inversa el «performance art» fue teatralizado en muchos sentidos -puesto que fue así con las más importantes manifestaciones artísticas, pierde sentido discutir sobre su definición como «performance art» o teatro-. [...] De esta forma, [...] yo afirmo a modo de resumen que: no hay en mi opinión la necesidad de dibujar una precisa línea divisoria entre el teatro y el «performance art». La «performance theory» y la teoría del teatro se mueven sobre bases comunes. Dependiendo del punto de vista uno extrae de esta base común diferentes conclusiones”.³⁸⁷

La rotundidad con la que Lehmann expone sus ideas sobre la posición del posdramatismo es de gran ayuda para articular nuestra propia investigación, posicionándose como un referente en la construcción de un espacio de hibridación disciplinar entre las artes escénicas y las artes visuales. Si como hemos propuesto anteriormente, la performatización de la escena posdramática implica un cambio en los modelos de producción cultural, que se manifiestan en un desinterés por la representación dramática para establecer códigos de presentación performática, hemos de intuir que este hecho no es el resultado de una apuesta desarrollada por artistas con el objetivo de romper los formalismos disciplinarios. Por el contrario, pensamos que lo que se persigue con la superación de

387. LEHMANN, Hans-Thies. *Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después*. En: VV.AA. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Op. cit. pp. 323 - 324.

la representación se establece desde una búsqueda de co-presencia con el público, de hacer al espectador parte del proceso de investigación estético y político de la obra de arte, de expandir los mecanismos culturales a la sociedad más allá de los formalismos de la institución teatral. Karschnia lo expone del siguiente modo:

“The caesura of the «post» prefix described in Lehmann’s study come between 1970 and 1980 when theatre productions become more performance-like, and were organized on a project basis as a theatrical process rather than as an execution of a dramaturgical plan. [...] The German *Stadttheater* represent the culture of representation, while groups like *Discordia*, *The Living Theatre* and *Forced Entertainment* present a counter-example of a culture of production”.³⁸⁸

El modelo de producción cultural al que Karschnia está haciendo referencia, correspondería al modelo de institucionalizado de las compañías nacionales de teatro, las cuales, generalmente hablando, representan obras escénicas de un repertorio consolidado a partir de los clásicos de la dramaturgia, basados y transmitidos a través de la obra literaria, y cuyo cuerpo actoral está preestablecido y sometidos a las jerarquías de la institución dramática. El cambio de paradigmas que nos plantea Karschnia con la irrupción de la escena posdramática, se sostiene a partir de propuestas escénicas de corte más performático, las cuales están generalmente organizadas como un trabajo de corte colectivo, interdisciplinar y eminentemente orgánico —como sería el caso de los tres colectivos que Karschnia usa como ejemplos. Si bien el ecosistema de teatros y festivales de corte experimental nutren el panorama posdramático, observamos cómo en el contexto hierático de

388. KARSCHNIA, Alexander. *The drama of drama*. En HOOGENBOOM, Marijke y KARSCHNIA, Alexander (eds.) *Na(ar) het Theater-After Theatre? Op. cit.* pp. 41-42.

la tradición teatral, son contados los casos en que un centro nacional de teatro haya ofrecido la dirección dramaturgica a un director o colectivo de corte posdisciplinario, lo que lleva a perpetuar el dominio de la tradición literaria dramática y del teatro tradicional burgués sobre una exploración escénica más transversal y social. Casos como los de Matthias Lilienthal en Munich Kammerspiele³⁸⁹ en Alemania, o el de NT Gent en Bélgica, cuya dirección artística ha recaído en el internacio-
nalmente aclamado Milo Rau, son una rara excepción. En el caso de Rau, su trabajo en NT Gent empezó precisamente por redefinir la función política y social del teatro en la ciudad donde se hospeda, Gante, tratando de articular su proyecto escénico a partir de lo que define como «City Theatre of the Future». Para ello Rau y su equipo lanzó un decálogo con sus intenciones:

“One: It’s not just about portraying the world anymore. It’s about changing it. The aim is not to depict the real, but to make the representation itself real.

Two: Theatre is not a product. It is a production process. Research, castings, rehearsals and related debates must be publicly accessible.

Three: The authorship is entirely up to those involved in the rehearsals and the performance, whatever their function may be —and to no one else.

Four: The literal adaptation of classics on stage is forbidden. If a source text —whether book, film or play— is used at the outset of the project, it may only represent up to 20 percent of the final performance time.

Five: At least a quarter of the rehearsals time must take place outside a theater. A theater space is any space in which a play has been rehearsed or performed.

389. Para entender la dimensión política que propone el trabajo de dirección dramaturgica de Matthias Lilienthal, podríamos recomendar: <https://www.nytimes.com/2018/07/13/theater/muenchner-kammerspiele-matthias-lilienthal-refugees.html> [visitado el 09-04-2019].

Six: At least two different languages must be spoken on stage in each production.

Seven: At least two of the actors on stage must not be professional actors. Animals don't count, but they are welcome.

Eight: The total volume of the stage set must not exceed 20 cubic meters. It must be able to be contained in a van that can be driven with a normal driving license.

Nine: At least one production per season must be rehearsed or performed in a conflict or war zone without any cultural infrastructure.

Ten: Each production must be shown in at least ten locations in at least three countries. No production can be removed from the antecedent repertoire before this number has been reached”³⁹⁰

El transgresor decálogo propuesto para NT Gent, podría llegar a parecer un manual de instrucciones sobre los mecanismos y estrategias de creación escénica propuestos por el teatro posdramático. El nombramiento del suizo Milo Rau al frente de uno de los grandes centros de producción dramática en Bélgica, ha supuesto un revulsivo cultural en la escena del performance europeo. Dicho impulso cultural está basado tanto por el interés socio-político de sus propuestas, como por el compromiso discursivo en el desarrollo de nuevas políticas culturales, sustentadas por la respuesta del público abierto a tomar riesgos y a consolidar dichas singularidades escénicas.

En este punto deberíamos advertir que el interés de estos artistas poco tiene que ver con transgredir el espacio de representación escénico, o buscar los límites formales y

390. El llamado Ghent Manifesto fue publicado el primero de mayo de 2018, difundándose a través de su website a los medios especializados. Recurso digital disponible en: <https://www.ntgent.be/en/manifest> [visitado el 09-04-2019].

disciplinarios de su práctica artística. Tal y como advertíamos con anterioridad, denominar estos proyectos como posdramáticos no es parte de su agenda artística. Lejos de esta problemática genealógica, Lehmann nos advierte que con el cambio de milenio, un fuerte impulso ha reabierto “el diálogo entre el teatro y la sociedad abordando directamente los asuntos políticos y sociales”.³⁹¹ Es decir, el interés de estos artistas radica en usar los ámbitos culturales como instrumentos para la generación de espacios de discusión socio-política, sin obsesionarse por el «cómo», sino que el foco de interés radica en torno al «qué». Los acontecimientos históricos que están determinando el curso político de la historia reciente —desde el colapso del comunismo con la caída del muro de Berlín, al ataque de las Torres Gemelas de Nueva York, las significativas crisis migratorias o el ascenso del populismo en la política internacional— han generado que el teatro sienta “una necesidad por ocuparse más directamente de temas políticos incluso aunque no tenga soluciones o nuevas perspectivas para ofrecer”.³⁹² Con este objetivo, el teatro posdramático se aleja de las ataduras que impone la tradición dramática, en la búsqueda de formatos que privilegien la posibilidad del encuentro en vivo y la comunicación directa. En este sentido, podríamos entender que el interés en abrir disciplinariamente el teatro a fórmulas de producción performáticas, responde precisamente a la flexibilidad y permeabilidad que facilita el performance como mecanismo para transgredir la dicotomía entre lo estético y lo político.³⁹³

391. LEHMANN, Hans-Thies. *Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después*. En: VV.AA. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Op. cit. p. 313.

392. JÜRS-MUNBY Karen, CARROLL Jerome and GILES Steve (eds.). *Postdramatic Theatre and the Political: international perspectives on contemporary performance*. Londres: Bloomsbury, 2013. p. 3.

4.2. Aspectos del performance.

Texto, espacio, tiempo, cuerpo y media. A través de estos cinco aspectos Lehmann consolida diferentes perspectivas sobre las que articula discursivamente los cambios de paradigmas que fluctúan entre el teatro dramático y el posdramático. Nuestra intención en este apartado se distancia de la labor histórica del profesor Lehmann, ya que no pretendemos defender el teatro posdramático de los años 70, ni pormenorizar estos aspectos a partir de un análisis de las ciencias teatrales. Sin embargo, entendemos que la categorización planteada por Lehmann sintetiza aspectos cruciales en el devenir de la relación entre las artes escénicas y las artes visuales, y por consiguiente afecta directamente a la construcción de los discursos del performance como territorio eminentemente híbrido y posdisciplinario que tratamos de plantear.

El principal interés en este último apartado, pasa por guiar el desarrollo de nuestra investigación siguiendo una doble y complementaria estrategia metodológica. En primer término, en la construcción de los discursos que compongan el análisis de cada uno de los cinco aspectos, utilizaremos como referencia los trabajos que defendemos como *estudios de caso* en esta investigación. Dichos trabajos son complejos, diversos y encierran meses si no años de investigación, producción y ejecución. El objetivo al presentar dichos proyectos en este contexto no es agotar, ni exponer exhaustivamente los pormenores de cada obra, ya que ese trabajo podría devenir en una investigación paralela. Por el contrario, el interés pasa por utilizar elementos discursivos específicos de cada obra que nos ayuden a justificar nuestra hipótesis de trabajo. En segundo término, pero igualmente crucial en el desarrollo de nuestro hacer metodológico, y con el objetivo de enriquecer, diversificar y especialmente poner en perspectiva en el

393. Cfr. FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance*. *Op. cit.* p. 44.

contexto cultural en el que nos desenvolvemos, apoyaremos nuestros planteamientos con la exposición de ejemplos externos a nuestra propia producción performática, centrándonos en obras de artistas coetáneos que vienen trabajando en el panorama de la escena contemporánea internacional. A través de la exposición de dichos trabajos, trataremos de generar un abanico de enfoques creativos, estrategias y políticas que sentimos relacionados con los mencionados cinco aspectos. En la búsqueda de estos ejemplos, nos hemos inclinado por obras y proyectos en los que hemos participado como espectadores, o proyectos, como sería la obra *RECESSION* (2015) de Karmelo Bermejo, o *Unified Estonia* (2010) del colectivo estonio NO99, que pese a no haberlos disfrutado en primera persona, nos ayudan a articular discursivamente y contrastar ciertos puntos de vista. Dicha decisión acarrea que, dada su inminente proximidad temporal —nos movemos en un arco temporal entre 2010 y 2019—, no exista una relación bibliográfica consolidada de la mayoría de los trabajos que vamos a analizar. Es por ello que en la descripción de los ejemplos utilizaremos la experiencia personal que hemos disfrutado como espectadores. En la exposición de los ejemplos nos moveremos sin prejuicios entre campos disciplinarios, visitando propuestas que funcionan como instalaciones temporales, proyectos eminentemente performáticos, piezas que se estructuran a partir de la activación del público o trabajos de corte más formal donde el público participa con su presencia. La visión fragmentada de estos cinco aspectos, debería entenderse como una solución eminentemente estructural y al servicio de nuestro estudio, en tanto que cualquiera de las piezas podría ser argumentada desde más de uno de estos ángulos o perspectivas. Es decir, esta separación de aspectos no es natural, sino que la usamos como estrategia para construir diferentes puntos de vista de un mismo problema, esperando que la suma de dichos ángulos nos ayuden a componer una visión caleidoscópica del tipo de performance que estamos tratando de defender.



Fig. 14. *Red Sky at Night*, (2010).
Tim Etchells.

4.2.1. TEXTO.

Al pasear por Künstlerhaus Bremen durante la exposición *Fog Game* en 2010,³⁹⁴ a lo lejos, unos puntos de colores desperdigados por el suelo de una de las salas de la galería llaman poderosamente nuestra atención. Al acercarnos nos percatamos que dichos puntos son globos de colores, formando una pequeña montaña que nos recuerda la nostálgica imagen de las sobras de una fiesta de cumpleaños. De los lazos de los globos desparramados por el suelo penden letras de cartón hechas a mano. Una «P», una «E», una «H», otra «P», una «O», otra «H», etc. Son cuatro las letras que se repiten. Cuando miramos hacia el techo encontramos la solución de nuestro puzzle semántico. Cuatro brillantes balones de helio flotan en el espacio, y de sus lazos cuelgan las cuatro letras formando la palabra «H»«O»«P»«E». La obra del británico Tim Etchells *Red Sky at Night* (2010) es una instalación que se transforma constantemente a través del curso de la exposición. Cada día se instalan los cuatro balones de helio perfectamente alineados para escribir la optimista palabra «esperanza», y cada día los

394. La exposición de Tim Etchells en el Künstlerhaus Bremen tuvo lugar entre el 4 de septiembre y el 21 de noviembre de 2010. Más información sobre el evento disponible en: <https://www.kuenstlerhausbremen.de/de/ausstellung/tim-etchells-fog-game/?url=/tim-etchells-fog-game/> [visitado el 11-04-2019].

balones se van desinflando, perdiendo su brillo, tersura y altura, hasta caer al suelo por la noche, pasando a formar parte de una desordenada y melancólica sopa de letras en el suelo. *Red Sky at Night* plantea una fricción entre el significado del texto y su manifestación física, siempre inestable y cambiante. En este sentido, la forma y el contenido de la obra nos sugieren un mecanismo de subversión poética mantenida a través de la constante reiteración de la obra. Si bien el «mensaje de esperanza» que nos propone Etchells parece estar condenado al fracaso, “se re-escribe diariamente, se re-posiciona y se re-performa, como si un día el experimento de optimismo pudiera producir un resultado diferente”.³⁹⁵

FORCED ENTERTAINMENT. REAL MAGIC.

Tim Etchells es sin lugar dudas una de la personas más estimulantes y respetadas en el panorama de las artes escénicas contemporáneas. Su trabajo fluctúa entre las artes visuales y las artes escénicas sin complejos. A parte de desarrollar sus instalaciones y propuestas en contextos museísticos, usualmente construidas como una combinación de lenguaje y tiempo, desde hace más de 30 años dirige artísticamente la compañía internacionalmente aclamada *Forced Entertainment*. Etchells ha desarrollado un estilo distintivo para hablar sobre asuntos de naturaleza complicada, reuniendo una perspectiva social y existencial, siendo el texto su principal herramienta creativa. Peggy Phelan defiende que, junto a otras compañías coetáneas como *Goat Island* o *La Fura*, el trabajo de *Forced Entertainment* “sugiere que el performance podría ser un espacio en el que investigar una nueva ética política en los últimos días de este siglo”.³⁹⁶ En su trabajo emplea la repetición, lo metafórico y la simplicidad para desarrollar sus dispositivos teatrales, usualmente tomando como inspiración mecanismos

395. Para una información más detallada del trabajo podríamos recomendaros visitar la website del propio artista: <http://timetchells.com/projects/red-sky-at-night/> [visitado el 11-04-2019]. Texto original: “it is nonetheless always re-stated daily, re-placed and re-performed, as if one day the experiment of optimism might produce a different result”.

396. PEHLAN, Peggy. *Performing Questions, Producing Witnesses*. En: ETCHELLS, Tim. *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*. Londres: Routledge, 1999. p. 10. Texto original: “suggests that performance might be an arena in which to investigate a new political ethics in the dying days of this century”.

con los que estamos familiarizados, y que como consumidores de los medios de comunicación, de algún modo nos pertenecen. Son reconocidas sus propuestas en las que el texto del performance consiste en enumeraciones infinitas de conceptos, preguntas o negaciones. Un claro ejemplo de este tipo de trabajo sería el caso de *Quizoola!* (1996-2019), un performance en el que continuamente se realizan y responden preguntas frente al público. El trabajo se basa en una combinación de improvisación textual y texto escrito, donde los listados de preguntas están impresos y a disposición de los performers. La construcción dramática de la pieza sigue una dinámica tan sencilla como que uno de los performers realiza una pregunta y otro trata de responderla. Ya sean inteligentes, ácidas, superficiales o profundamente personales, las respuestas de los intérpretes deben ser inventadas sobre la marcha, generando tensiones que se mueven desde lo íntimo a lo político, bajo la lente de un interrogatorio absurdo. Clare Gormley hace el siguiente informe de la presentación de *Quizoola!* en Tate Modern de Londres en 2003:

“Based around a script of some 2,000 questions, and taking the form of an absurdist interrogation, *Quizoola!* consisted of three performers who, in turn, sat in pairs within a circular space in the corner of the gallery. This space was demarcated by a string of bare electric light bulbs, creating a stark bright arena within the relative darkness of the gallery. Working in rotation—and therefore running through each possible combination of player—once inside the circle one performer would ask a series of questions from the script, to which the other would improvise answers. These questions ranged from the serious, «How many people died in The Somme?», to the ridiculous, «What is the Queen’s favourite sexual position?», and from the dry,

«What is National Insurance?» to the personal, «Do you think other people like you?». The questions spanned topics including philosophy, politics, history, art, science and ethics. The unscripted, improvised answers in return ranged in content, duration and delivery”.³⁹⁷

En el caso de esta presentación en Tate Modern, el performance tuvo una duración de 6 horas en la que los participantes eran libres de entrar y salir del espacio donde se desarrollaba el performance. Por regla general, la duración de *Quizoola!*, ha fluctuado entre las 3, las 6 y las 24 horas. Es decir, a pesar que la obra posee un texto predefinido -el listado de las preguntas- como base de su construcción dramática, este no es fijo, sino que se expande, se contrae, se acelera o se ralentiza en relación a las necesidades del performance. Otro ejemplo reciente de la compañía de Sheffield, en el que hacen un uso singular de la relación entre las estructuras temporal, textual y dramática de la obra, vendría a ser *Real Magic*.³⁹⁸ El proyecto nos sumerge en el mundo del simulacro mágico, en un espectáculo entre el cabaret y el juego del absurdo, que se construye a partir de una idea muy simple: el intento de los performers por leerse la mente. Los tres intérpretes poseen diferentes roles. Uno actúa como el «presentador», otro ejerce como el «concurante» y el tercero es el «telépata». El «presentador» «Jerry», en el centro de la escena, invita a «Claire», en el rol de «concurante» voluntaria a sentarse en la silla que está a su derecha. A su izquierda está «Richard», el «telépata».³⁹⁹ Se establece el siguiente diálogo:

397. GORMLEY, Clare Gormley. *Forced Entertainment, Quizoola!* 2003. Recurso digital disponible en: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/forced-entertainment-quizoola> [visitado el 11-04-2019].

398. Pese a que la obra fue estrenada en 2016 Attenborough Centre of Creative Arts (ACCA) en Brighton, Reino Unido, el performance que aquí describimos lo presenciámos el 7 de diciembre de 2017, en Campo Nieuwpoort, en Gante, Bélgica.

399. Richard Lowdon, Claire Marshall y Jerry Killick son los nombres reales de los tres protagonistas del performance.

Jerry dirigiéndose a Claire: -“*Ok Claire, nosotros nunca nos hemos visto antes, ¿verdad? Y tú nunca has visto a Richard, ¿verdad?*”

Claire niega con la cabeza ambas ocasiones. Jerry le da un pañuelo para taparse los ojos.

Jerry dirigiéndose a Claire:
-“*¿Cómo te llamas?*”

Claire: -“*Claire*”

Jerry dirigiéndose a Richard y Claire: -“*Entonces, la forma en que funcionará es la siguiente: Richard, piensa en una palabra*”

Jerry dirigiéndose a Claire: -“*Clai-re, Richard está pensando en la palabra. ¿En qué palabra está pensando Richard, Claire?*”

Richard sostiene un cartón mostrando al público una palabra escrita: «CARAVANA». Claire piensa concienzudamente en una palabra.

Claire: -“*«Agujero»*”

Jerry dirigiéndose a Richard:
-“*Richard, ¿es «agujero» la palabra que estás pensando?*”



CARAVAN

Richard niega con la cabeza.

Jerry dirigiéndose a Claire: - “*No Claire, la palabra no es «agujero». Claire, tienes una segunda oportunidad. Ya sabes que no es la palabra «agujero», entonces ¿En qué palabra está pensando Richard, Claire?*”

Claire: - “*«Dinero»*”

Jerry dirigiéndose a Richard:
- “*¿Es la palabra «dinero», Richard?*”

Richard niega con la cabeza.

Jerry dirigiéndose a Claire: - “*No, la palabra no es «dinero», Claire. Claire, tienes una tercera oportunidad. De todas las palabras del diccionario, menos la palabra «agujero» y la palabra «dinero» ¿En qué palabra está pensando Richard, Claire?*”

Claire: - “*«Electricidad»*”

Jerry dirigiéndose a Richard:
- “*Richard, ¿es «electricidad» la palabra que estás pensando?*”

Richard niega con la cabeza y Claire se apena por no haber encontrado la palabra correcta.

Jerry: - “*Cambio*”

Fig. 15. *Real Magic*, (2016).
Forced Entertainment.

Richard, Jerry y Claire intercambian sus roles en la siguiente ronda adivinatoria y el diálogo se repite idéntico, con la excepción de que la palabra que aparece escrita en el cartón es «ALGEBRA». En la tercera ronda, la palabra escrita será «SALCHICHA». Nunca se adivina la palabra y siempre se repiten las mismas respuestas y en el mismo orden «agujero», «dinero» y «electricidad». Las risas enlatadas y la estética precaria en el vestuario de los performers -acaban vestidos como pollos amarillos- nos evoca a un show televisivo de entretenimiento vacío. *Real Magic* funciona como una maquinaria de la que los performers no pueden escapar durante los aproximadamente 80 minutos que dura la acción. Una máquina cuyas reglas no cambian, haciendo que nos aferremos a una secuencia caótica que se repite una y otra vez, ofreciendo sutiles variaciones de intensidad, velocidad y euforia en un juego de anticipación. Es absurdo e implacable. Con la repetición, por supuesto, el énfasis de la acción también evoluciona, y tras el puro entretenimiento, llega el agotamiento, y tras el agotamiento la desesperación, insistiendo en la acción como si nadie pudiera recordar por qué están aquí, por qué no paran ese sinsentido. El juego continúa, aparentemente sin fin, y Claire, Jerry y Richard siguen dando las respuestas incorrectas. La locura, como decía Einstein, consiste en hacer lo mismo una vez tras otra y esperar resultados diferentes. Al igual que los concursantes, nosotros como público atravesamos todo un espectro emocional: entretenimiento, perplejidad, frustración, ira, agotamiento, tristeza y desesperación total. El trabajo performático y textual es diabólicamente simple y sofisticadamente intrincado. Tim Etchells nos advierte que esta es una pieza eminentemente política, al tratar de cuestionar las estructuras de las que parece que no podemos escapar, y posiciona históricamente el proyecto en un periodo dominado por las incongruencias del nacionalismo durante la formulación del Brexit y la elección presidencial de Trump:

“*Real Magic* [...] whilst its raw material comes from pop culture, it seeks to question things more broadly, picking at the complex political place we find ourselves in these days—down the bumpy road to Brexit, in the dark realm of Trump [...] *Real Magic* makes [a connection with the wider world], the honey trap and hall of mirrors of its impossible game show (“a game show where there are only losers” as one critic wrote) a distorted echo of the place we seem to have come to at this point in the 21st century; the triple-bind of destructive capitalism, escalating globalisation and economic austerity, the kind of freedom that is not really freedom at all, the rigged game”.⁴⁰⁰

400. ETCHELLS, Tim. *Hall of mirrors: A note on Real Magic*. Dentro del programa de mano en Kaai 40. Bruselas: 2017. Recurso digital disponible en: https://www.kaaitheater.be/sites/default/files/17_10_03_kaai_40_website_1.pdf [visitado el 11-04-2019].

401. Valgan como ejemplo de una prolífica carrera, propuestas como *Speak Bitterness* (1994) donde generan un complejo catálogo de confesiones, o *And on the Thousandth night...* (2000), posiblemente uno de sus trabajos más ambiciosos, en el que 8 performers durante 24 horas improvisan con las estructuras narrativas, empezando una y otra vez a contar historias que mutan, que son interrumpidas, que son banales y que son aterradoras. Para profundizar en la producción creativa de la compañía, podríamos recomendar la lectura de BAILES, Sara Jane. *Performance theatre and the poetics of failure*. Londres: Routledge, 2011, así como la siempre recomendable visita a su página web: <https://www.forcedentertainment.com/> [visitado el 11-04-2019]

Real Magic, al igual que otros de los muchos y memorables trabajos de *Forced Entertainment*,⁴⁰¹ se desenvuelve y gira alrededor de una idea simple y concreta. En este caso, la propuesta exprime la infinita complejidad de tres actores, seis palabras, y un escenario que se repite una y otra vez como el *Día de la Marmota*. En la construcción de estos mecanismos de presentación escénica, la compañía tratan de agotar una idea, de repetir el mismo texto una y otra vez, hasta que dicho texto logra trascender su contenido. Sus trabajos ya no son entendidos como la simple representación de un texto dramático, pese a estar contruidos a partir de dichos textos, sino como la construcción y presentación de una realidad performática. Richard Lowdon, Claire Marshall y Jerry Killick no solo interpretan un rol en una pieza teatral, sino que se están presentando a ellos mismos como Richard, Claire y Jerry, ofreciendo su presencia en la escena. Alan Read trata de explicar los mecanismos con los que *Force Entertainment* construyen estos performances, asegurando que “los procesos de interrupción que forman el *modus operandi* de este colectivo de intérpretes es exactamente esta re-presentación, que se presenta una y

otra vez, de las preguntas más urgentes, a los asuntos más preocupantes".⁴⁰² Read plantea que los trabajos de la compañía pueden ser recibidos como una pequeña tortura que te hace reflexionar sobre los mecanismos reiterativos que están presentando,⁴⁰³ y que es precisamente en esa condición reiterativa, donde la representación transmuta en presentación y lo dramático trasciende en performático. Los artistas que transitan en este espacio han encontrado en la *producción de presencia* una de las estrategias predilectas para la *producción de significado*, forzándonos a cuestionar el postulado binario propuesto por Gumbrecht.⁴⁰⁴

METTE EDVARDSSEN. *TIME HAS FALLEN ASLEEP IN THE AFTERNOON SUNSHINE.*

Siguiendo una estrategia performativa radicalmente diferente a la desarrollada por *Forced Entertainment*, pero insistiendo en la relación entre la generación de presencia y la de significado a través de la capacidad performativa del texto, se desarrolla el trabajo de la coreógrafa y performer noruega Mette Edvardsen, *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (2010). El sugerente título proviene de una frase que aparece en la conocida novela de ciencia-ficción *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953).⁴⁰⁵ En la escala de temperatura Fahrenheit, 451 grados — equivalentes a 232,8 grados centígrados— es la temperatura a la que según Bradbury el papel de los libros se inflama y arde. La novela retrata una distopía futurista en la que los bomberos no apagan incendios, sino que los inician para liberar a la sociedad del perjuicio de los libros, al considerarlos como armas subversivas que generan ideas y pensamientos que pueden ir en contra de la autoridad, y donde aprender del conocimiento de los libros está considerado como contagiarse de un virus infeccioso que transforma a la víctima en portador. La obra que plantea Edvardsen toma como inspiración la comunidad

402. READ, Alan. *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*. Op. cit. p. 11. Texto original: "the interruptive processes that go to form this collective's modus operandi as performers are exactly this re-presenting, that is presenting again and again, of the most pressing questions, the most serious matters of concern".

403. Cfr. *Ibidem* p. 11.

404. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence*. Op. cit.

405. BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Nueva York: Ballantine Books, 1953.

clandestina que en la novela, para resistir la prohibición y la quema institucional, deciden aprenderse los libros de memoria y así poder preservarlos para las generaciones venideras. Formada en la danza contemporánea, Edvardsen estableció un claro paralelismo entre la forma en que se memorizan los libros y los mecanismos de transmisión del conocimiento coreográfico. En cierto modo, podríamos considerar que el baile es indestructible en tanto que permanezca vivo en la memoria física de un performer, y que este pueda transmitido a otro. Como acertadamente apuntara Nicholas Minns en una reseña dedicada a la obra de Edvardsen:

“Seeing a performance in a theatre, of course, should be just like this. Any dance performance is in effect the transmission of an idea or ideas from the choreographer to the audience through the medium of dance. The transmission also requires, on behalf of the audience, the conscious desire to receive, and not simply to be entertained. It is, after all, a performance not a production (with all the overtones and undertones of a product to be sold, to be marketed, to be consumed). Edvardsen’s project has returned to the very core of dance”.⁴⁰⁶

Time has fallen asleep in the afternoon sunshine consiste precisamente en esto, en una puesta en valor de la tradición oral, llevando la idea de la transmisión y memoria hasta las últimas consecuencias. Edvardsen, a lo largo de los casi diez años que lleva realizando la obra en los diferentes circuitos internacionales del performance, ha invitado a una serie de personas a memorizar un libro de su elección. En su conjunto, los performers que participan en la obra forman un catálogo bibliográfico

406. MINNS, Nicholas. *Mette Edvardsen: Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*. Recurso digital disponible en: <https://writingaboutdance.com/performance/time-has-fallen-asleep-in-the-afternoon-sunshine/> [visitado el 12-04-2019].



de libros vivos. Edvardsen nos hace recordar que un libro trasciende el objeto físico, es algo más que un texto impreso y encuadernado; un libro son ideas, pensamientos y emociones articulados en una cuidadosa secuencia de palabras. Durante el desarrollo del performance, los libros pasan tiempo en una biblioteca, caminando, hablando juntos, leyendo otros libros de papel que descansan en las estanterías, listos para ser consultados por los visitantes. Los visitantes de la biblioteca humana eligen un libro que les gustaría leer, y el libro es quién lleva a su lector a un lugar tranquilo de la biblioteca, o lo saca del espacio para salir a caminar mientras narra su contenido.⁴⁰⁷ De hecho, el contenido que nos transmiten puede resultar interesante o no. La gravedad de la pieza no recae en dicho contenido, sino en el modo en que es compartido el texto. La fragilidad de la memoria conlleva que este pueda ser fragmentado, interpretado, susurrado, pausado y modificado. “El libro habla con una cadencia personal, lo literario se con-

Fig. 16 y 17. *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*, (2010). Mette Edvardsen. Imágenes del performance durante Kunstfestivaldesarts 2017.

407. Esta descripción está desarrollada a partir de la información recogida en la completa web-site diseñada para el proyecto. Recurso digital disponible en: <http://www.timehasfallenasleepin-theafternoonsunshine.be/livingbooks.html> [visitado el 12-04-2019].

408. DAMIAN, Diana. *Fierce Festival, Mette Edvardsen: Time Has Fallen*



Asleep In The Afternoon Sunshine. Recurso digital disponible en: <http://thisistomorrow.info/articles/fierce-festival-mette-edwardsen-time-has-fallen-asleep-in-the-afternoon-sun> [visitado el 12-04-2019]. Texto original: "The book speaks with a personal cadence, the literary fleshed out before the viewer's eyes, embodied yet discrete; there's nothing aggressive about this recitation".

409. EDVARDSEN, Mette. *Books in performance, performance in books*. Bruselas: Le livre & l'estampe, LXIII, 2017, n° 187. p. 108. Texto original: "Since then the project has already taken place in 20 different city libraries with a growing number of «living books» -counting by now more than 70 book titles in English, French, Arabic, Dutch, Norwegian, Greek, Polish, Estonian and Swedish".

creta ante los ojos del espectador, encarnado pero discreto; no hay nada agresivo en esta narración".⁴⁰⁸ Es en lo singular del encuentro entre dos personas, en la cadencia comunicativa, en la vulnerabilidad del intercambio, cuando la obra llega a trascender como un proceso de transmisión performativa, y a su vez como experiencia estética. El proyecto fue iniciado por Edvardsen como un experimento con un grupo de siete performers, presentado en el contexto del Playground Festival 2010, un festival dedicado a las prácticas híbridas entre las artes visuales y las artes escénicas en la ciudad belga de Lovaina. "Desde entonces, el proyecto se ha presentado en 20 bibliotecas públicas diferentes con un número creciente de «libros vivos» -contando con más de 70 títulos en inglés, francés, árabe, holandés, noruego, griego, polaco, estonio y sueco".⁴⁰⁹ En este momento, el catálogo bibliográfico está compuesto por:

- Bartleby, de wetskopijst* - Herman Melville
- Faust I* - Johann Wolfgang von Goethe
- Runaway* - Alice Munro
- Congo* - David Van Reybrouck
- I am a Cat* - Soseki Natsume
- De man achter het raam* - Gerrit Krol
- Elias of het gevecht met de nachtegalen* - Maurice Gilliams
- Bartleby the Scrivener* - Herman Melville
- Fear and Loathing in Las Vegas* - Hunter S. Thompson
- ي ن ا ف ن ك ن ا س غ - م ل ا ع ل ا ف ص ن
 م ن ا غ ت س م م ا ل ح أ - ن ا ي س ن com
- Answered Prayers* - Truman Capote
- Verzamelde gedichten* - Hans Faverey
- Pan. Een Gedicht* - Herman Gorter
- Remainder* - Tom McCarthy
- Elskeren* - Marguerite Duras
- Pianolærerinnen* - Elfriede Jelinek
- Sataniske vers* - Salman Rushdie
- Thomas F's siste nedtegnelser til allmenheten* - Kjell Askildsen
- Crash* - J.G. Ballard
- Aesop's Fables* - Aesop
- Short Stories* - Oscar Wilde

(Un)arranged marriage - Bali Rai

The Trial - Franz Kafka

Collected Poems - Michael Donaghy

Against the Forgetting: Selected Poems - Hans Faverey

Hakkepølsa - Torgny Lindgren

Λι - Νίκου Καββαδία

Οι βλαβερές συνέπειες του καπνού - Άντον Τσέχωφ

Τρυποκάρυδος - Τομ Ρόμπινς

βαθύ μπλε, σχεδόν μαύρο - Θανάσης Βαλτινός

Four Quartets - T.S. Eliot

Monsieur Songe - Robert Pinget

Rêveries du promeneur solitaire - Jean-Jacques Rousseau

La carte et le territoire - Michel Houellebecq

Méthaphysique des tubes - Amélie Nothomb

Zeepijn - Charlotte Mutsaers

Een dag in 't jaar - Herman Gorter

Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins - Milan Kundera

Mistrz i Małgorzata - Michał Bułhakow

In Nessun modo ancora - Samuel Beckett

Lessico Familiare - Natalia Ginzburg

Il fucile da caccia - Inoue Yasushi

Se una notte d'inverno un viaggiatore - Italo Calvino

Seltsame Sterne starren zur Erde - Emine Sevgi Özdamar

loslabern - Rainald Goetz

Wilgotne miejsca - Charlotte Roche

Wiedzmin- ostatnie zyczenie - Andrej Saphowski

Opowie ci o pilocie Pirxie - Stanislaw Lem

Gwiazd naszych wina - John Green

Antikristus - Friedrich Nietzsche

100% Chalice - Chalice

Hingede öö - Karl Ristikivi

Elu võimalikkusest kosmosest - Mati Unt

Hämmastav Maurice ja tema õpetatud närilised - Terry Pratchett

Ülestähendusi põranda alt - Fjodor Dostojevski

Vinterreisen - Georges Perec

Fahrenheit 451 - Ray Bradbury

l'Analfabeta, Racconto autobiografico - Agota Kristof

Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno - Friedrich Nietzsche

Emily L. - Marguerite Duras

Confessions d'un mangeur d'opium anglais - Thomas De Quincey

Mrs Dalloway - Virginia Woolf

Orlando - Virginia Woolf

Even Cowgirls Get the Blues - Tom Robbins

Metamorphosis and Other Stories - Franz Kafka

The Waves - Virginia Woolf

L'Amant - Marguerite Duras

Dr Faustus - Christopher Marlowe

Godhavn - Iben Mondrup

Aperissagumma sooq allattartunga... - antologi

La vie est ailleurs - Milan Kundera

Le Petit Prince - Antoine de Saint-Exupéry

La Buena Suerte - Fernando Trías de Bes Mingot & Álex Rovira Celma

If on a winter's night a traveler - Italo Calvino

Testo Yonqui - Paul B. Preciado

Autobiography of Red - Anne Carson

In the Skin of a Lion - Michael Ondaatje

Nachdenken über Christa T. - Christa Wolf

Vielleicht Esther - Katja Petrowskaja

Paloma - Friederike Mayröcker

Die Baugrube - Andrej Platonow

A Handbook of Disappointed Fate – Anne Boyer

Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade: A Duty-Dance with Death - Kurt Vonnegut

A Fraction of the Whole - Steve Toltz

The History of Love - Nicole Krauss

To the Lighthouse - Virginia Woolf⁴¹⁰

410. Información recogida en la web del proyecto: Recurso digital disponible en: <http://www.timehasfallenasleepin-theafternoonssunshine.be/livingbooks.html> [visitado el 12-04-2019].

Ante la amplitud y diversidad de referencias acumuladas en el catálogo bibliográfico, en el año 2017, y con motivo de la presentación del proyecto en Kunstenfestivaldesarts⁴¹¹ por segunda vez tras su paso en el 2013, Mette Edvardsen organizó en la Ravenstein Gallery de Bruselas una reedición de *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*. Tomando como referencia un concepto que la propia Edvardsen introduce en la nota de autor del proyecto, “los libros son leídos para recordar y escritos para olvidar”,⁴¹² decide dar forma a lo que denomina como *segunda generación* de libros. Después de haber aprendido y recitado de memoria durante años, Edvardsen va un paso más allá al tratar de devolver al papel los libros que existen en la memoria de sus performers. Estas ediciones son nuevas versiones de obras existentes, textos re-escritos a través de un proceso de recitación, apropiación, aprendizaje y olvido, con todas las transformaciones y variaciones que acontecen en el recuerdo. Es por ello que el proceso de traslación de los libros al papel no es mecánico, sino que discurre como un proceso orgánico, ya que los textos habitan en los cuerpos que los memorizaron. En el proceso de re-escritura, la fisicalidad de dicho textos han de manifestarse a través del énfasis, los ritmos, palabras y olvidos que han ido transformando los textos originales.⁴¹³ En la Ravenstein Gallery, desde la 10 a.m. hasta las 6 p.m. los visitantes del festival podían visitar una biblioteca temporal donde, a modo del más puro conceptualismo de Kosuth, se daban cita los tres modelos del catálogo bibliográfico: las obras originales como libros escritos e impresos, los «libros vivos» que podían ser transmitidos oralmente y las re-ediciones impresas de los libros transcritos de memoria al papel.

Tanto los trabajos de Etchells como los de Edvardsen, nos ayudan a reforzar la idea de un uso del texto y la palabra en el performance que escapa a su naturaleza representacional. Al explorar la capacidad performativa del texto, nos acercamos a los postulados reiterativos que Austin nos proponía a

411. Esta información puede ser contrastada en: <http://www.kfda.be/en/program/time-has-fallen-asleep-in-the-afternoon-sunshine-1#credits> [visitado el 13-04-2019].

412. EDVARDSEN, Mette. *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*. Libreto auto-publicado. p.16. y también recogida en la nota de autor de la website de la propia artista. Recurso digital disponible en: <http://www.metteedvardsen.be/projects/thfaitas.html> [visitado el 13-04-2019]. Texto original: “Books are read to remember and written to forget”.

413. Cfr. PÉREZ ROYO, Victoria. *And only in what is lost do we last*. Bruselas: Kunstenfestivaldesarts, 2017. p. 31. El texto de Victoria Pérez Royo está recogido en el programa de mano del trabajo de Edvardsen editado para la ocasión. Recurso digital disponible en: <http://www.kfda.be/assets/3913> [visitado el 14-04-2019].

través de la performatividad del lenguaje y los actos del habla. Dicho de otro modo, en ambos casos encontramos propuestas artísticas en las que la realidad performativa se plantea y construye a través de la presencia del texto. Un texto que ha dejado de estar al servicio de los mecanismos de representación, un texto en el que el contenido tiene tanta importancia como la forma, tanto escrita como hablada.

SONJA JOKINIEMI. *Hmm*.

Siguiendo la trayectoria entorno a la investigación de la performatividad del lenguaje, pero alejándose de la formalidad de las propuestas de Etchells y Edvardsen, se articula el singular trabajo de la artista finlandesa Sonja Jokiniemi.⁴¹⁴ En sus propuestas Jokiniemi se centra en aspectos del lenguaje que trasciende el significado de las palabras para centrarse en la fisicalidad de los fonemas, es decir, su interés por el lenguaje se centra en la sonoridad del mismo. En este sentido, su trabajo ilustra como pocos la cualidad textual a partir de la que Lehmann articulase su discurso posdramático, al afirmar que en este tipo de trabajos “por encima del logos, tienen preferencia la respiración, el ritmo y el ahora de la presencia carnal del cuerpo. Se llega a una apertura y a una dispersión del logos tales que ya no se comunica necesariamente un significado”.⁴¹⁵ Jokiniemi (1983) es una coreógrafa, performer, y artista visual radicada en Helsinki. Sus trabajos poseen una naturaleza eminentemente transdisciplinar, marcados por un interés en lo que ella misma define como “ecologías de cosas, estructuras de lenguaje y pensamiento, neuro- y psico-diversidad”.⁴¹⁶ En el universo escénico que desarrolla Jokiniemi, a menudo trabaja con objetos, materiales o dibujos que llegan a funcionar como colaboradores o co-performers en sus performance, como sería el caso *Hmm* (2015). Como en otras propuestas desarrolladas

414. Jokiniemi cursó DasArts, Master en Teatro en Ámsterdam hasta el año 2013, donde tuvimos el placer de conocernos y entablar una intensa colaboración artística. Desde su trabajo de graduación *OH NO* (2013), pasando por *Hmm* (2015), hasta *RRRRR* (2016), he trabajado junto a Jokiniemi desempeñando la función de dramaturgo y escenógrafo en sus propuestas.

415. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático. Op. cit.* p. 256.

416. Información recogida en la nota de autor de la website de la propia artista. Recurso digital disponible en: <http://sonjajokiniemi.com/about> [visitado el 14-04-2019].

por Jokiniemi —como podrían ser *OH NO* (2013) o *RRRRR* (2016)— en *Hmm* la coreógrafa busca desde el mismo título desafiar las posibilidades fonéticas de sus trabajos, al utilizar expresiones onomatopéyicas que estimulan la performatividad de los mismos.⁴¹⁷ En su interés por buscar alternativas en las estructuras comunicativas, *Hmm* examina de un modo lúdico los procesos de la formación del lenguaje. Jokiniemi investiga los sonidos del habla, su fisicalidad, el tacto, la repetición y la acumulación como acciones lingüísticas. Como propusieran Foucault y Deleuze “en el teatro de la repetición experimentamos fuerzas puras, [...] sentimos un lenguaje que habla antes que las palabras, [...] todo el aparato de la repetición como «terrible poder»”.⁴¹⁸ La obra de Jokiniemi, en lugar de significar, su lenguaje tiembla, se expande espacialmente y genera significación a través de los ruidos, formando un todo coreográfico que funciona como un collage caótico y extrañamente musical. Entendemos que el uso del lenguaje que nos propone Jokiniemi trata de separar significante y significado, para proponer un tipo de habla que estaría relacionada más con el gesto comunicativo que con la comunicación en sí misma. En esta dirección, la definición de los gestos del habla propuesta por Vilém Flusser, se adecuaría a la perfección al trabajo de deconstrucción semántica propuesta por Jokiniemi:

“Los complicados órganos de la boca y de su entorno, como la lengua, el paladar, los labios, se mueven de tal modo que el aire que los rodea vibra de una forma, que ha sido codificada en unos sistemas denominados «lenguajes». ¿Sería *eso* el gesto de hablar? ¿Se «emplean» de hecho los órganos específicos para hablar a la manera en que, por ejemplo, se emplea el estómago para digerir? ¿O más bien ocurre que esos órganos se emplean para hablar como las estilográficas para escribir, lo cual significaría que tales órganos se han desarrollado en el curso de la humanización en función del habla?”⁴¹⁹

417. Al usar como títulos de los trabajos la transcripción escrita de sonidos más o menos abstractos, se producen situaciones singulares en proceso de verbalización de dichos títulos. Estas situaciones se dan entre el público que necesita comprar un ticket, pero no sabe como pronunciar el nombre de la obra, o el taquillero que tampoco se atreve, o más divertido incluso, cuando el programador de un festival tiene que introducir públicamente el trabajo de la artista como un sonido extraño. En este sentido, cada individuo que participa en el proceso de la obra desarrolla un singular modo para denominarlas.

418. FOUCAULT, Michel y DELEUZE, Gilles, *Theatrum Philosophicum / Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama, 1995. p. 69.

419. FLUSSER, Vilém. *Los Gestos. Fenomenología y Comunicación*. Barcelona: Herder, 1994. p. 41.

Como ocurriera con el trabajo de Edvardsen, las propuestas coreográficas de Jokiniemi desde su singularidad, nos vuelven a sorprender por sus enfoques metodológicos transdisciplinares, así como por la capacidad de encontrar las esencias de lo coreográfico en propuestas performáticas que, en principio, pudieran parecer tan distantes de la danza. En este sentido, en el trabajo de Jokiniemi deberíamos analizar la visión de la *chora* planteada por Julia Kristeva para entender cómo los gestos fonéticos propuestos por la coreógrafa están íntimamente relacionados con la visión pre-semántica que analiza la filósofa en *Revolution in Poetic Language*.⁴²⁰ Tomando prestado el concepto de *chora* del *Timaeus* de Platón, Kristeva propone una especie de antesala del logos del lenguaje, un espacio donde el ritmo y la sonoridad son precedentes al lenguaje y al significado. Es decir, lo que podríamos llegar a entender es que en este tipo de performance que estamos analizando, en los que la poética, el ritmo o la sonoridad del lenguaje poseen una mayor dimensión fenomenológica que sus significados, intuimos una restitución espacio-temporal de la *chora*.⁴²¹ Lehmann reflexiona sobre la impronta de la *chora* propuesta por Kristeva, asegurando que “en este sentido, se puede decir que el teatro deviene *chora-grafia*: deconstrucción del discurso centrado en el sentido e invención de un espacio que rehuye la ley del *thelos* y de la unidad”.⁴²²

En *Hmm*, el objetivo principal de Jokiniemi es generar una lógica en la relación entre los objetos y la propia artista, a partir de un diálogo y exploración mutua. La lógica del universo que construye Jokiniemi a través de sus acciones es singular, abstracta, íntima, dependiente, sensual, a veces violenta y eminentemente fragmentaria; un universo confuso en el que los objetos y los sonidos parecen no tener significado, pero que acaba construyendo una narrativa. Como apuntara Guillaume Rouleau en la reseña y entrevista realiza a Jokiniemi con motivo de la presentación de la obra en *Impuls-Tanz-Vienna International Dance Festival*:

420. KRISTEVA, Julia. *Revolution in Poetic Language*: Columbia University Press, 1984.

421. Cfr. *Ibidem*. pp. 25-26

422. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático. Op. cit.* pp. 257-258.

“With these objects, Sonja Jokiniemi composes a cosmos on the scale of the theater. She associates them through tactile and vocal manipulations, talking to them, talking for them, in a linguistic performance, in which the language is a capacity to generate meanings and actions. A language that is sometimes hermetic, as the communication she establishes with the public. The spectator has to make the effort, if not to understand, then at least to be attentive to what slips from the ordered and defined language”.⁴²³

En este sentido, podríamos decir que *Hmm* explora la transición del caos al orden, de la falta de sentido al significado, del sonido indiscriminado al lenguaje. Para ello Jokiniemi —junto al que escribe como escenógrafo y dramaturgo del proyecto— diseña un espacio aséptico, marcado por un suelo blanco y pequeñas instalaciones escultóricas compuestas por piezas de madera agrupadas en diferentes constelaciones, y pintadas con elaborados degradados de colores intensos, que en su conjunto forman una instalación a modo de paisaje abstracto y estético. Un pliego de plástico de celofán iridiscente, un triángulo musical y una vieja caja de cartón completan la escenografía. Cuando el público entra en el escenario, se encuentra con Jokiniemi habitando ese extraño mundo que bien podría ser una galería de arte. El sonido —diseñado por la compositora Natalia Dominguez Rangel— construye un sutil paisaje metálico que contrasta con la calidez de la madera, y la propia presencia carnal de Jokiniemi. Cuando el público se ha acomodado, Jokiniemi se dirige hacia la instalación compuesta por una acumulación de ocho de los palos formando una pantalla de degradados cromáticos.

Sujetando el palo superior con firmeza, Jokiniemi lo desplaza hacia sí misma con extremada lentitud y concentración, haciendo que las escalas cromáticas de los dos palos

423. ROULEAU, Guillaume. *Sonja Jokiniemi. Hmm is about something that cannot be caught in a box*. Recurso digital disponible en: <http://www.maculture.fr/entretiens/sonja-jokiniemi/> [visitado el 14-04-2019].

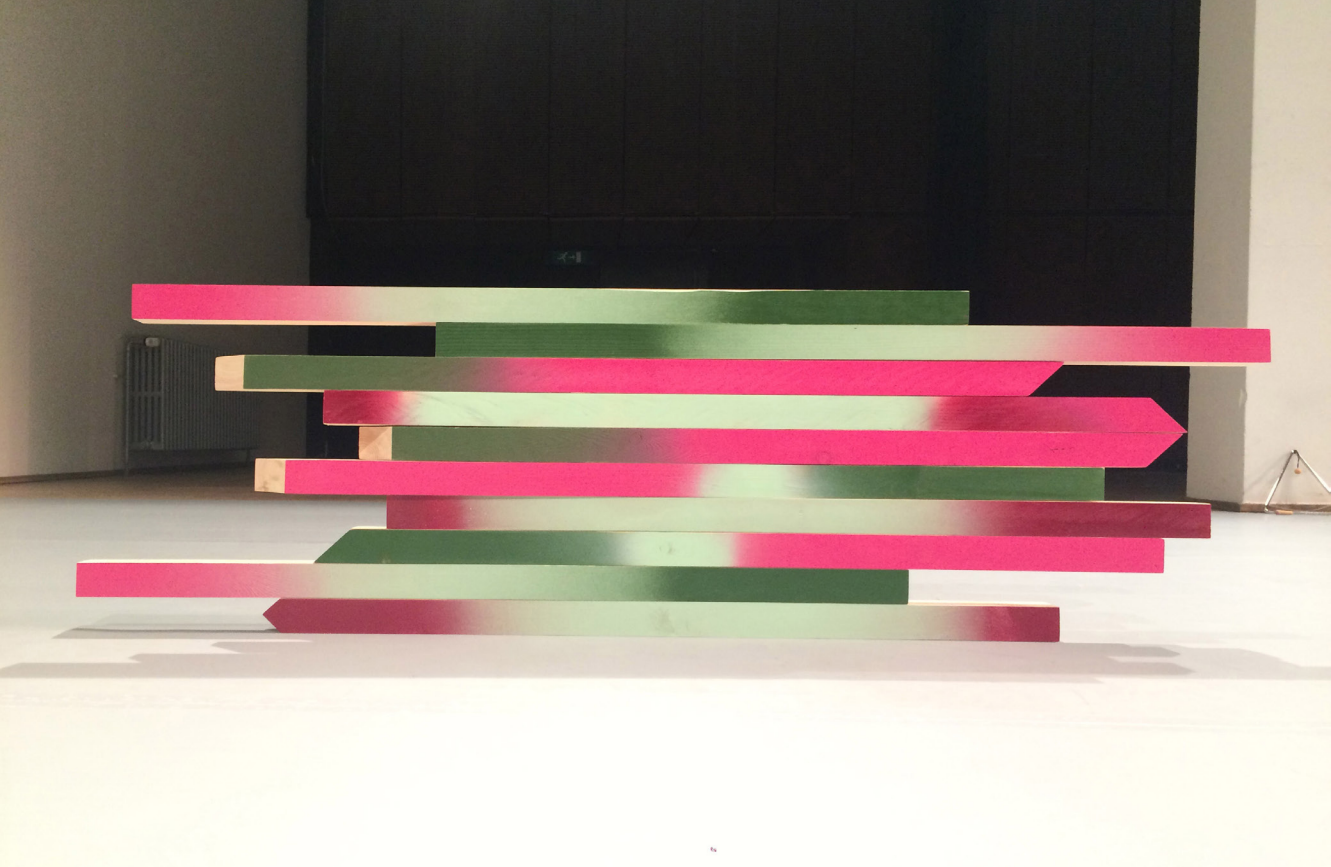


Fig. 18. *Hmm*, (2015). Sonja Jokiniemi. Imagen de la instalación.

superiores se fusionen, hasta que finalmente lo aparta del resto y lo lleva al centro del escenario. Sujetándolo con las dos manos, Jokiniemi golpea el suelo, a lo que acto seguido ella verbaliza onomatopéyicamente el sonido de la madera como «BUM!». Lo coloca horizontalmente en el suelo y empieza a desplazarlo frontalmente girándolo sobre su eje, mientras insiste en el sonido «BUM!» en cada movimiento que ejecuta, creando ritmos, pausando, retrocediendo o acelerando el proceso, hasta dejar el palo de pie en un frágil equilibrio. Se acerca de nuevo a la instalación y se dispone a coger el segundo de los palos, repitiendo el proceso. Cuando ha separado el segundo palo del resto, se acerca hasta el primero. Golpea de nuevo el suelo, pero en este caso el palo emite un sonido diferente «BAM!», estableciendo un diálogo entre «BUM!» y «BAM!». Los diferentes elementos de la instalación se van activando

paulatinamente a través de la musicalidad que Jokiniemi otorga a cada elemento, simulando una especie de concierto instrumental cuyos protagonistas son palos de colores que interpretan expresiones onomatopéyicas que ganan énfasis hasta hacerse dolorosas. El orden de las acciones, los gestos, los movimientos, el agarre de la madera o los golpes contra el suelo están milimétricamente calculados, siguiendo una rigurosa partitura coreográfica. Como ejemplo de dicha partitura, esta sería la primera parte del material que usamos como patrón:

Prologue:

Working with wood:

BUM!

BUM!

BUM! BUM!

BUM.BUM.BUM.BUM.BUM.BUM.BUM.BUM.

BAM!

BUM!

BAM! BAM!

BUM!

OOO-O

OOO-O (Accumulate)

ÄNG,GHR

Working with small sticks:

DING DONG ÄH ÄH DOING DING ÄH ÄH ÄH

AH OH

AH OH

AOH AOH

AUH AUH AUH

ÄÜ ÄÜ ÄÜ (Accumulate)

Back to large sticks:

MWRAA

UMM-MM-MM⁴²⁴

424. Los fragmentos de la partitura que utilizaré forman parte del *score* original de la obra, desarrollado como una estructura musical por Jokiniemi y Rangel. La partitura completa está recogida como ANEXO I de esta investigación.



Tras la primera toma de contacto con la instalación, con la presencia física de Jokiniemi, y la interacción de ambos, empezamos a construir cierta lógica en los procesos de activación de los objetos a través del sonido. Tras la construcción del léxico objetual, Jokiniemi empieza a establecer una serie de diálogos entre ella y los objetos. A partir de este momento, la performer habla en lugar de interpretar, generando secuencias en las que combina la palabra hablada y las expresiones onomatopéyicas. Con este propósito Jokiniemi recurre a técnicas vocales cercanas al *scat*,⁴²⁵ generando una combinación de lenguaje ininteligible, compuesto por palabras inventadas y secuencias rítmicas y repetitivas, como una especie de tartamudeo virtuoso. Como nos recordara Lehmann, “en las lagunas del lenguaje hace aparición su temido adversario: el tartamudeo, el fallo, el acento o la pronunciación incorrecta que esconden el conflicto entre cuerpo y palabra”.⁴²⁶ Como

Fig. 19. *Hmm*, (2015). Sonja Jokiniemi. Imagen realizada por © Timo Wright.

425. El *scat*, es un concepto proveniente de la cultura jazzística donde se utiliza la voz como instrumento musical, a partir de las reiteraciones improvisadas de monosílabos, bisílabos o palabras sin sentido, como sería el conocido ejemplo de la interpretación de Ella Fitzgerald en *How High The Moon* (1947).

426. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático. Op. cit.* pp. 263.

ejemplo de dichos diálogos podría hacer esta breve lectura de otra parte de *Hmm*, en el que Jokiniemi conversa con el plástico de celofán:

3rd chapter:

Second spoken dialogue:

Person: *And now I make you a mouth.*

Cellofan: *Okay.*

(penetrate a hole)

Person: *And now I make you some teeth.*

Cellofan: *no no no no no no no no no.*

Person: *Why?*

Cellophane: *I don't want.*

Person: *I want.*

Cellophane: *But it is my mouth.*

Person: *Yeah, but I made it.*

Cellophane: *But it is my mouth. No no nononono-nonono.*

Person: *ÄH*

BAMMM!

You changed our world, arghfmpfuha (Repeat and alter motif with the stick)

Los diálogos que desarrolla Jokiniemi en el performance, pudieran recordarnos por momentos una conversación infantil. En el juego de la imaginación, un niño le da voz y vida a diferentes objetos para crear la narrativa que permita el desarrollo del juego. Igual que en la infancia, el universo de *Hmm* es cambiante, y pasa de la ternura a la crueldad en cuestión de segundos, desplegando un espectro emocional que pasa por lo cómico, lo sensual y lo absolutamente excéntrico. En este sentido la producción artística de Jokiniemi está construida a partir de un continuo cuestionamiento de la psico-normalidad. Durante años Jokiniemi ha trabajado con jóvenes autistas y personas con especialidades psicológicas. A partir de esa experiencia, desarrolló su propia investigación artística, analizando las posibilidades de los sistemas de lenguaje subjetivo, las percepciones alternativas y en general interesándose por la formación de relaciones con el mundo inanimado a su alrededor. Como brillantemente analizara el director artístico del festival suizo *Les Urbaines*, Patrick de Rham:

“Sonja Jokiniemi’s odd world is an utopia. Against growing normalisation and soft fascism, she proposes a very personal version of counterculture, where the inhibited, different, unvoiced side of each one of us would be seen as optimistic hope for revolution. Inspired by her collaborations with so called asocial, disabled or psychotic individuals - who she would prefer to describe as over-gifted bearers of alternative creation technics - her playful performances set up intimate new explorations of semantics, vocabulary and thinking”.⁴²⁷

Tratando de ir concluyendo este apartado, podemos advertir como en la obra de Jokiniemi el trabajo textual se desarrolla

427. DE RHAM, Patrick. *Odd Future*. Nota de autor recogida en la página web de la artista. Recurso digital disponible en: <http://sonjajokiniemi.com/about> [visitado el 14-04-2019].

a partir de la presencia de su voz y la capacidad para crear y transformar significados en el lenguaje. La performatividad del habla nos dirige una vez más a los postulados que Artuad planteara en su *Teatro de la Crueldad*, desde donde capitanearía su particular lucha contra el imperativo textual en el teatro burgués. Hemos de advertir, cómo una vez superados los problemas de representación mimética que planteaban el teatro dramático, la nueva generación de agentes creativos exploran las posibilidades de lo textual sin complejos, desarrollando propuestas que componen un crisol de perspectivas que van desde la gestualidad fonética, como hemos visto en el caso de Jokiniemi, o partiendo de la conceptualización, como vimos en el caso de Edvarsdsen, o desde su capacidad de generación de significados a partir de su reiteración, como advertimos en las propuestas de *Forced Entertainment*. De cualquiera de los modos, el imperativo lingüístico del texto en el performance pasa por una ruptura con la tradición de la representación textual y dramática, para dar entrada a una exploración del texto desde su presencia y performatividad.

4.2.2. ESPACIO.

428. De algún modo, dicho término se ha estirado hasta límites insospechados con el objetivo de ofrecer al público propuestas escénicas que les hagan salir del confort de sus butacas, ofreciendo formatos y experiencias diferentes a las que se podrían esperar vivir dentro de la caja escénica. Sin embargo, el compromiso formal por buscar alternativas espaciales de este género escénico puede transformarse en su propio escollo, ya que ocasionalmente llegan a relegar el contenido de los trabajos a un segundo plano, generando obras formalmente arriesgadas pero que carecen de sustancia.

429. KAYE, Nick. *Site-specific Art. Performance, place and documentation*. Londres: Routledge, 2007. pp. 1-12.

«Site-specific theatre» es un término que se viene empleando en el panorama de las artes escénicas, y que trata de definir un tipo de propuestas teatrales diseñadas para ser ejecutadas en lugares específicos y/o especialmente adaptados, y que son decididamente diferentes al teatro convencional. Se producen obras, se imparten talleres y seminarios, e incluso se generan festivales que tratan de profundizar en el tema y las estrategias que encierran el género.⁴²⁸ En la introducción de su trabajo *Site-specific Art. Performance, place and documentation*⁴²⁹ Nick Kaye propone que dichas prácticas artísticas se articulan a partir del intercambio entre la obra de arte y los lugares en los que se

definen sus significados. Para poder abrazar dicha definición, deberíamos aceptar la relación de interdependencia que existe entre la obras de arte y los espacios donde se presentan, y cuestionar la neutralidad de los espacios de representación. En este sentido podríamos apreciar cómo dichas propuestas artísticas se ven afectadas, llegando incluso a transformar sus significados en relación del lugar y posición que ocupan.⁴³⁰

Como venimos advirtiendo a lo largo de nuestra investigación, las consideraciones en torno al espacio han sido unos de los aspectos esenciales que han definido la capacidad del performance para construir territorios híbridos posdisciplinarios. Bien sea en lo referente a la escala espacial del acto performático o a la distancia generada entre la obra y el público, la expansión del performance lleva persiguiendo desde hace décadas -y en muchos casos logrando con éxito su objetivo-, desafiar y disolver los espacios de representación de los contextos disciplinares donde se ha desarrollado. La realidad espacial que persigue el performance es ambiciosa, y trata de contaminar la neutralidad que ofrece el binomio polarizado que forman el cubo blanco de la galería y la caja negra del espacio escénico. Desde la expansión de los campos escultóricos y la ruptura de la *cuarta pared* brechtiana,⁴³¹ comprobamos cómo el objetivo de los artistas al tratar de cuestionar los límites formales de dichos contextos de representación, no solo pasa por la transgresión física de sus fronteras, sino que más bien lo que buscan son estrategias con las que acercar la obra al público. Como analizamos en el caso de Brecht, la alienación a través de la distancia que perseguía en su obra le serviría como herramienta para activar el pensamiento crítico del público.

En el desarrollo de este apartado vamos a trabajar con tres ejemplos que vendrían a reforzar la relación de los significados entre la obra y el espacio donde se presentan, pero que al mismo tiempo contradicen de alguna manera la idea

430. Cfr. *Ibidem*.

431. Término que analizamos en el apartado 2.6. *La expansión de los campos* de esta investigación.

de emancipación espacial de lo escénico. *Phobiorama* (2017) de Dries Verhoeven, *NO75 Unified Estonia Assembly* (2010) del colectivo Theatre NO99 y *The Automated Sniper* (2017) de Julian Hetzel, son obras que nos hacen reflexionar sobre los límites del espacio de representación escénico. Sin embargo, también podríamos adelantar que el interés de estos artistas no radica en la formulación de una crítica estética o formal de dicho espacio, sino que radica en la capacidad para generar una dimensión política y social del espacio de representación.

DRIES VERHOEVEN. *Phobiorama*.

El trabajo del holandés Dries Verhoeven (Oosterhout, 1976) ha logrado hacerse un importante hueco en la escena internacional del performance gracias a sus complejas propuestas escenográficas que, asemejándose a trabajos de grandes instalaciones escultóricas, desafían los límites físicos entre el escenario y el auditorio. Sus propuestas escénicas son presentadas como experiencias colectivas en las que las distancias que separan a los performers del público se desvanecen, buscando la posibilidad de introducir al espectador directamente en la producción performática. Es decir, el público no se relaciona con la obra a través de un proceso de identificación con un personaje que representa un papel en el escenario, sino que por el contrario, Verhoeven busca que la propia experiencia física del espectador sea la que reemplace la función del performer, desarrollando estrategias de dramaturgia espacial que conlleven la inclusión del público en primera persona. El interés de Verhoeven por explorar las posibilidades de interacción, dependencia y pertenencia del público con la obra, le ha valido para que sea considerado como una de las más claras figuras en los Países Bajos trabajando en el entorno del «teatro inmersivo».⁴³² En su esencia, el teatro inmersivo es una forma

432. Tal y como sucediera con el «Site-specific theatre», el denominado como «Immersive theatre» es un género que se ha popularizado, siendo implementado y hasta cierto punto desvirtuado por la industria del entretenimiento escénico. Muchas de las producciones que se auto-definen como *immersivas* corren el riesgo de centrarse en la superficialidad formal de la propuesta. Para contrastar dicha información podríamos recomendar el artículo de HIGGINS, Charlotte (2009) *Immersive theatre – tired and hackneyed already?* Recurso digital disponible en: <https://www.theguardian.com/culture/charlottehiggins-blog/2009/dec/07/theatre-punchdrunk> [visitado el 11-5-2019].

de teatro en la que el público se involucra -se sumerge- directamente en la representación escénica, convirtiéndose en parte de ella, y que busca en dicha participación la *producción de experiencias*.⁴³³ Ahora bien, tal y como apunta Gareth White en su artículo *On Immersive Theatre*,⁴³⁴ dicho género puede implicar la posibilidad de una forzada y pretendida participación del público, vaciando la posibilidad de negociación política entre el público y la obra.

“Though some immersive theatre has an implicit political agenda [...], the claims made for it as a form tend to be more restrained: that it will transform the individual audience member’s experience of theatre, without reference to the reordering of relationships and experiences outside it”.⁴³⁵

Afortunadamente para nosotros, las obras desarrolladas por Verhoeven no participan de lo *immersivo* como espectáculo vacío, sino que por el contrario, sus obras buscan producir una *experiencia crítica* en el público. Valga como ejemplo paradigmático una de las obras más impresionantes y al mismo tiempo sensibles en la producción de Verhoeven, *You are here* (2007). En el interior de una gran nave industrial a las afueras de Utrecht, Verhoeven levantó un hotel temporal. Formado por treinta y nueve habitaciones de madera, la estructura diseñaba un laberinto de pasillos, donde cada uno de los participantes del performance permanecía solitariamente en su propia celda. Una cama, un altavoz y un espejo que cubre todo el techo de la habitación componen un espacio anodino y aséptico, que nos hace pensar en el anonimato y soledad de las grandes urbes contemporáneas. Tras rellenar un formulario donde se solicita cierta información personal, la música te invita a recostarte y contemplar tu propia soledad en el techo. Hasta que algo inaudito sucede. El techo empieza a levantarse lentamente a varios metros de altura. Poco a poco, las otras treinta y nueve habitaciones, con sus treinta y nueve inquil-

433. ALSTON, Adam. *Audience Participation and Neoliberal Value: Risk, Agency and Responsibility in Immersive Theatre*. Performance Research, Vol. 18-2, 2013. pp. 128-138.

434. WHITE, Gareth. *On Immersive Theatre*. Theatre Research International. Vol. 37. 3, 2012. pp. 221-235.

435. *Ibidem*. p. 222.



Fig. 20. *You are here*, (2007). Dries Verhoeven. Imagen realizada por © Anna van Kooij.

nos recostados en sus treinta y nueve camas se ven reflejadas en el enorme espejo de 400 m² que cubre todo el espacio, permitiendo que todos los *huéspedes* de las habitaciones se vean entre sí. Como comentara el crítico Wilfred Takken:

“It’s as if a camera is panning out to an aerial overview, like you sometimes see in films. The floor plan with real moving creatures is reminiscent of the film *Dogville*, or of Google Earth, but then without roofs. Verhoeven creates a feeling of togetherness between all these lonely souls that isn’t possible in the outside world. Alone together”⁴³⁶

Efectivamente, *You are here* retrata a la perfección la soledad colectiva. El planteamiento de la performatividad espacial que nos propone Verhoeven no solo afecta a la singularidad de generar su propio marco de presentación escénico, formulado

436. TAKKEN, Wilfred. *Me, me, me*. En VERHOEVEN, Dries. *80 cm away from you*. Utrecht: Studio Dries Verhoeven, 2009. p. 75.

a través de una arriesgada instalación, sino que la maquinaria arquitectónica que despliega en su propuesta, lo que logra transmitirnos es un espacio mucho más íntimo, social y humano, que no es otro que la distancia que nos separa de la persona que está a nuestro lado.

Como el mismo Verhoeven plantea, su preocupación no está en transmitir o plantear enunciados que *representen* la realidad, sino que su objetivo es conseguir desequilibrar el punto de vista del visitante, con la intención de evocar una vulnerabilidad compartida entre el espectador y la obra.⁴³⁷ Una de sus producciones más recientes, *Phobiarama* (2017), sigue la estela de proyectos donde el público habita el espacio de representación, aunque ese espacio tenga la forma de una pesadilla contemporánea. El título del trabajo deja entrever la problematización de la que Verhoeven trata de hacerse eco. «Phobia-», deriva de su raíz griega «*phobos*», que vendría a significar «miedo». En castellano estamos habituados a un uso sustantivado del término como «fobia», y a un uso como sufijo en palabras que componen diferentes tipos de miedos específicos, como podrían ser la *claustrofobia* o la *agorafobia*, incluso siendo usado para generar neologismos como la *islamofobia*, un temor común que se expande por la sociedad occidental en nuestros días. En cuanto a la segunda parte del título, «-arama», compone un juego de palabras que, conectando con el sufijo llega a leerse como *diorama de fobias*. El diorama, cuyo término fue acuñado en 1822 por el francés Louis Daguerre,⁴³⁸ define un tipo de maqueta que recrea una escena tridimensional —tanto en miniaturas como a gran escala—, que usualmente se centra en el punto de vista privilegiado del espectador, y en la que, por lo general, se trata de representar una escena de la vida lo más literal y mimética posible. En este sentido, el título de la propuesta de Verhoeven nos invita a adentrarnos en una escena tridimensional que parte de una simulación abstracta de la realidad: la representación de nuestros miedos.

437. Cfr. Esta reflexión ha sido extraída de la *nota de autor* recogida en la website del propio artista. Recurso digital disponible en: <https://driesverhoeven.com/en/about/> [visitado el 10-5-2019].

438. Para profundizar en el origen, así como en los usos de los dioramas en el arte contemporáneo, podríamos recomendar consultar la publicación V.V.AA. *Dioramas*. París: Palais de Tokyo, 2017. p. 9.

En el contexto de Holland Festival 2017 de Ámsterdam, *Phobiorama* se presentó lejos del epicentro del festival donde usualmente se dan cita las grandes producciones, organizadas alrededor de uno de los polos culturales de la ciudad, Leidseplein. Su ubicación fue otra importante plaza de la ciudad, radicada en el corazón de un barrio obrero con una fuerte presencia de inmigrantes, Mercatorplein. En dicha plaza se levantó una enorme carpa negra decorada con bombillas a semejanza de una atracción de feria, donde la palabra PHOBIORAMA —escrita también con bombillas— era la única seña de identidad. Un máximo de 20 personas, agrupadas en 10 parejas, podían participar en cada uno de los pases de una hora. El performance funcionaba como una secuencia de unos 45 minutos que se repetía entre las 14.00 y las 21.00 horas de cada día.⁴³⁹ Una vez dentro de la carpa, los asistentes éramos guiados a nuestros puestos. Al abrir una puerta nos encontrábamos en un espacio vacío, a excepción de unos vagones de atracción de feria. Dicho vagones estaban conectados al suelo por un sistema de railes que completaban un circuito zigzagueante en bucle a través de la instalación escenográfica. Una vez sentados dentro del vagón, comienza nuestro viaje en completa oscuridad. De tanto en tanto, unos flashes producidos por unas pantallas de televisión iluminan el espacio, revelando lo que parece ser un laberinto sin límites, compuesto por paredes, aberturas y columnas de hormigón blancas. La arquitectura de la instalación estaba compuesta por una serie de salas idénticas, a través de las cuales el pequeño vehículo era conducido mecánicamente, recorriendo el espacio a través de las sinuosas vías, acentuando la sensación de desorientación espacial y temporal. Mientras nos íbamos acostumbrando a la oscuridad, una serie de desconcertantes siluetas van apareciendo a través de las aberturas de las paredes. La sensación de incomodidad se magnifica por los ruidos que nos rodean: un zumbido constante, el grito ocasional de una persona del público y especialmente el discurso del miedo que se transmite a través de los monitores. Básicamente, la propuesta

439. Información recogida en la página web de Holland Festival. Recurso digital disponible en: <https://www.hollandfestival.nl/nl/programma/2017/phobiorama/> [visitado el 10-5-2019].



de Verhoeven consiste en una especie de *tren de la bruja*, donde sin embargo, los temores con los que el artista nos confronta son muy diferentes al de las atracciones infantiles. *Phobiarama* plantea una atmósfera sofocante que se articula a partir de los muchos factores que alimentan el clima de miedo en nuestros días: gobiernos de extrema derecha o fascistas que han encontrado en la negación del «otro» y el supremacismo identitario una herramienta política; organizaciones terroristas que han logrado manipular a la sociedad a través del terror; catástrofes ecológicas que profetizan el fin del mundo; etcétera. Las voces que constantemente escuchamos en los medios de comunicación hablan sobre el terror, advirtiéndonos que nos encontramos bajo la amenaza de un ataque inminente. La instalación desencadena paulatinamente nuestros miedos. Una figura aparece en las sobras, solo para desa-



Fig. 21 y 22. *Phobiorama*, (2017)
 Dries Verhoeven. Vistas de la
 instalación y el performance.
 Imágenes realizadas por ©
 Willem Popelier

parecer de nuevo. A continuación, dos figuras se materializan y empiezan a acercarse cada vez más, aterrorizándonos ante la idea de que puedan llegar a tocarnos, al tiempo que obstruyen y bloquean las salidas del espacio. Primero son osos gigantes los que nos sorprenden, luego son payasos que simulan los códigos de miedo más mediatizados, para finalmente llegar a un punto en el que los diez performers se quitan los disfraces y las máscaras, y aparecen como personas, lo cual da mucho más miedo que cualquier disfraz. El casting de performers diseñado por Verhoeven no es inocente, sino que se compone de personas que por su aspecto físico proyectan miedo.⁴⁴⁰ Motes de testosterona con caras de pocos amigos te miraban directamente a los ojos, mientras los vagones habían cambiado el sentido de la dirección y se aceleraba la marcha. Los performers se sentaban en la parte trasera del vehículo y podías sentir

440. En una conversación privada con Ash Bulayev, director de producción del proyecto, me comentaba que cuando se diseñó el casting para *Phobiorama*, las premisas que se siguieron eran que debían ser hombres de aspecto agresivo, que tuviesen apariencia de expresidarios y lo más importante que te diesen miedo si estaban detrás tuyo cuando estuvieses sacando dinero en un cajero automático.

tanto su respiración como el calor de sus cuerpos. La maquinaria de *producción de experiencias* funcionaba a pleno rendimiento para generar miedo. Tal y como observara el profesor Erik Exe Christoffersen, en una reseña realizada con motivo de la presentación del proyecto en el festival Aarhus Festuge de Dinamarca:

“Whilst the piece intensifies the audience’s perceptions and emotions, it also activates a cognitive response. In other words, when stimulated to reflect on their individual experience in this unique situation, the audience is engaged in ‘self-observation’ and, at the same time, immersed in the context. The cars rattle off, and we get a chance to be creeped out and scream, and cling on to each other, fully aware of the absurdity of the situation”.⁴⁴¹

Pese a que en la propuesta de Verhoeven el público se convierte en participante del desarrollo de los eventos, y coexistimos espacialmente con los performers, observamos que nuestra experiencia escénica pasa por estar sentados dentro de un vagón de feria conducido automáticamente por el espacio escenográfico. A pesar de ello, la relación espacial que se genera entre el público y la pieza no se sustenta exclusivamente a partir de una percepción fenomenológica, sino que se construye a partir de la relación que combina la producción de experiencias físicas y cognitivas. Dicho de otro modo, a través de una intensa experiencia física y espacial, Verhoeven logra hacernos reflexionar —y cuestionar— sobre los mecanismos que influyen en la construcción de opinión pública y política.

441. CHRISYOFFERSEN, Erik E. *In the heart of darkness* (2018). Peripeti tidsskrift for dramaturgiske studier. Recurso digital disponible en: https://driesverhoeven.com/wp-content/uploads/2018/10/In-the-heart-of-darkness_EN.pdf [visitado el 12-5-2019].

THEATRE NO99. *NO75 Unified Estonia Assembly*.

En la línea de producción de consciencia política de Verhoeven, el colectivo estonio NO99 desarrolló en el año 2010 uno de los proyectos más radicales y singulares de las últimas décadas en el campo de la escena contemporánea, *NO75 Unified Estonia Assembly*.

Como sucediera con los británicos Forded Entertainment, el eje de la compañía estonia se articula alrededor de los 9 actores que la componen, liderados artísticamente por Tiit Ojasoo y Ene-Liis Semper.⁴⁴² Establecida en el año 2005, en enero de 2019 la compañía se ha disuelto tras 15 años de actividad. Desde su fundación establecieron su propio final, siendo rigurosos con su idea de que el número de sus producciones no serían más de 99, realizando una cuenta atrás que ha durado estos 15 años. Como ellos mismo indican, nunca se han sentido una compañía teatral al uso, sino que piensan en la trayectoria de Teatro NO99 como una serie de obras de arte contemporáneo, que pueden tomar la forma que mejor se adapte a cada uno de los problemas o temáticas que quieren tratar, ya sea una producción escénica, una película documental o una serie de televisión. Como planteara Laur Kaunissaare, dramaturgo colaborador de la compañía:

“Theatre NO99 is a theatre, but it is also much more. Theatre NO99 is public space. In a globalising and atomising world, there are ever fewer places that belong to everyone and which would bring together people who do not know each other already in advance. Places that would unite society. Theatre is not a product, the spectator is not a customer. It is precisely

442. En la construcción de la información que expondremos a continuación hemos recurrido al contenido recogido en la página web del colectivo. Recurso digital disponible en: <https://no99.ee/en> [visitado el 12-5-2019].

performing arts with meeting at their centre that have a special role in creating public space, be it spiritual or physical, in the era of the brave new world that is spreading its wings. NO99 Theatre is just such a space”.⁴⁴³

Defender la idea de teatro como espacio público, es lo que llevó a Theatre NO99 a plantear un proyecto que consiguió teatralizar a toda la sociedad estonia, logrando llevar el concepto de teatro político a otra dimensión, consiguiendo reconfigurar el papel del arte en las democracias contemporáneas. Nos estamos refiriendo a su proyecto *NO75 Unified Estonia Assembly*. Dicho proyecto está considerado como el mayor experimento sociológico en la historia del pequeño estado báltico. Durante 44 días, la compañía Theatre NO99 lanzó públicamente, consolidó, hizo viral y fundó *Unified Estonia*, un movimiento político que sacudió los pilares de la sociedad estonia. Usando toda la artillería pesada de la tecnología política como herramientas dramatúrgicas, llegó a reunir a 7500 personas para presenciar el nacimiento de un nuevo movimiento político, en el que está considerado como uno de los eventos teatrales más multitudinarios de la Europa contemporánea. El 24 de marzo de 2010, aproximadamente un año antes de las elecciones generales estonias, la compañía convocó una rueda de prensa para presentar oficialmente su nueva propuesta y candidatura política. Es decir, la presentación de su proyecto estaba enmarcado como una propuesta del colectivo artístico, pero paralelamente inmersa en el desarrollo de la política nacional, disolviendo literalmente la frontera entre arte y política. Tiit Ojasoo, que se presentaba como el candidato presidencial afirmaba en dicha rueda de prensa que:

“Tiit Ojasoo: - *At the moment it's appropriate to say that if the parliament can sometimes do bad theatre, then we can do good politics. So, vote for us!*

443. Estas líneas recogen parte de la *nota de autor* expresada por Laur Kaurissaare para definir al colectivo. Recurso digital disponible en: <https://no99.ee/about-us> [visitado el 12-5-2019].

Question: - *How far do you think it is possible to go with this project?*

Tiit Ojasoo: - *It is important for us to be able to show people that you can't say about politics that it doesn't interest you. If you don't deal with politics, then politics deals with you".⁴⁴⁴*

Unified Estonia se hacía eco de todas las retóricas neofascistas que la política populista y ultranacionalista está sembrando en Europa. El partido poseía una sólida identidad visual, su propio himno, consignas, pagina web⁴⁴⁵ y lo más importante, un gran orador y carismático líder. El grupo de actores, se preparó a conciencia sus papeles y caracterización para parecer, sentir y especialmente, hablar como políticos. Las herramientas que utilizaron en las seis semanas desde su presentación oficial hasta la fecha anunciada para la gran asamblea fundacional del partido, siguió todos los trucos que cualquier manual de instrucciones de política populista pudiera seguir, utilizando eslóganes de otros partidos y manipulando a los medios de comunicación para obtener visibilidad. De hecho, con posterioridad a su presentación, la compañía elaboró y publicó su propio manual de instrucciones de como llegar al poder, donde se desgranaban las estrategias y mecanismos que utilizan los nuevos partidos populistas en Europa.⁴⁴⁶ Según su manual, las fórmulas del éxito devienen de una correcta relación de ideas. La novedad, la simplicidad, la mentira y la nostalgia, son los cuatro ingredientes que siempre han de girar entorno a tres temas básicos: identidad nacional, economía e inmigración. Algunos de los eslóganes que desarrollaron en su campaña eran tan explícitos como:

VOTE FOR THE NEW POWER!
NO IMMIGRANT!
FUCK THE POLITICS, IT'S ABOUT PEOPLE!
THIS IS OUR MONEY!

444. Este diálogo está extraído del video que registra el evento. Tras realizar el proyecto, y con motivo de la participación de la compañía en el Pabellón de Estonia de la Cuadrienal de Praga en el 2015 (PQ 2015), desarrollaron un video documental titulado *Ash & Money* donde recogen el proceso de creación de *NO75 Unified Estonia Assembly*. Dada la excepcionalidad del proyecto, dicho documento videográfico está siendo presentado en multitud de festivales y otros encuentros de performance, como pueden ser Festival d'Avignon, Kiasma Theatre, SPRING Utrecht o Holland Festival por mencionar solo algunos. Recurso digital disponible en: https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=LVOcpdJgRz0 [visitado el 12-5-2019].

445. Recurso digital disponible en: <http://eestieest.ee/eesti-eest> [visitado el 12-5-2019].

446. El documento está disponible en: <http://eestieest.ee/files/How%20To%20Take%20Power.pdf> [visitado el 13-5-2019].



Su constante presencia en los medios de comunicación a través de entrevistas, escándalos estudiosamente contruados, y especialmente un discurso simplista y políticamente incorrecto, fue una estrategia fulminante con la que consiguieron teatralizar la sociedad, evidenciando los mecanismos de manipulación de opinión pública ocultos en las estrategias políticas. La repercusión y popularidad que *Unified Estonia* logró en tan corto espacio de tiempo, se manifestó en el éxito de convocatoria del evento multitudinario de su asamblea fundacional. Desarrollada en uno de los grandes complejos deportivos de Tallinn, el evento congregó a 7500 personas que contemplaban entre fascinadas y aterrorizadas la fundación *Unified Estonia*, un vitaminado y grotesco partido político en consonancia ideológica con las corrientes del nuevo populismo europeo. Una gran obra de teatro social que caricaturizaba a través de la exageración el discurso xenófobo. Tal y como algunos analistas políticos llegaron a predecir, de haber continuado con

Fig. 23. *NO75 Unified Estonia Assembly*, (2010). NO99. Imagen realizada por © Anna Tuvike.

la candidatura política, *Unified Estonia* podría haber obtenido el 20% de los votos en las elecciones generales de Estonia en 2011. En este contexto cabría preguntarse ¿cuál es la línea que separa el arte de la política?, ¿hasta dónde se puede llevar los límites discursivos en la sátira política? o incluso una cuestión más delicada, ¿de qué modo el discurso xenófobo propuesto por NO99 contribuyó a instaurar un pensamiento crítico en la ciudadanía?

Para comprender este aspecto esencial en la propuesta de NO99, sería pertinente analizar una estrategia artística que entronca con la problemática que se plantea. Tratamos de hacernos eco de lo que se ha denominado como «subversión afirmativa», un concepto defendido por Inke Arns y Sylvia Sasse en el artículo *Subversive Affirmation. On Mimesis as Strategy of Resistance*.⁴⁴⁷ Desarrollada inicialmente en un contexto de opresión artística soviético, la *subversión afirmativa* vendría a definir una práctica artística de resistencia basada en técnicas de mimesis, donde los artistas se apropian, imitan y exageran las estrategias de las ideologías dominantes, con el objetivo de evidenciar sus verdaderos significados. En el contexto de opresión intelectual de los países soviéticos, esta estrategia de *sobre-identificación discursiva* conseguiría “sacar a la luz el supe-
regio obsceno del sistema”.⁴⁴⁸

“Subversive affirmation and over-identification are tactics [...] that allow artists to take part in certain social, ideological, political, or economic discourses, and affirm, appropriate, or consume them while simultaneously undermining them. [...] When looking at affirmative practices in art we are interested in how far, in a situation of limited individual freedom of expression, the use or repetition of already existing forms, i.e. non-individual speaking or utterances, allows for critical, deviating or oppositional statements”.⁴⁴⁹

447. ARNS, Inke y SASSE, Sylvia. *Subversive Affirmation. On Mimesis as Strategy of Resistance*. En: IRWIN (ed.). *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*. Cambridge: MIT Press / Londres: Afterall, 2006. pp. 444-455.

448. ŽIŽEK, Slavoj. *Why are Laibach and NSK not Fascists?* ([1993] 2007) Recurso digital disponible en: <https://stlj.livejournal.com/21389.html> Recurso digital disponible en: [visitado el 12-5-2019].

449. ARNS, Inke y SASSE, Sylvia. *Subversive Affirmation. Op. cit.* p. 452.

En la estrategia planteada por NO99 en *Unified Estonia*, encontramos un caso ejemplar de *subversión afirmativa* al imitar las retóricas nacionalistas, encarnando una visión visceral de la realidad populista a modo de *ready-made* sociológico. Un factor que parece esencial en el desarrollo de esta estrategia, sería encontrar un equilibrio entre la producción de conciencia y producción de confusión en el público. Es decir, la efectividad de la *subversión afirmativa* como práctica artística conlleva que el proyecto permanezca firmemente *afirmando* lo que en verdad se trata de *criticar*. Esta construcción de realidades borgeanas superpuestas —escala 1:1—, genera respuestas confrontadas en la audiencia, incluyendo el enfado, la frustración, la confusión y, lo que a nuestro parecer resulta más significativo, la necesidad de cuestionar la realidad presentada.

La capacidad de *NO75 Unified Estonia Assembly* para difuminar las fronteras entre arte y política, entre ficción y realidad, consiguió transformar a la sociedad estonia en un espacio de discusión escénico durante los 44 días que duró su proyecto. La obra teatral no se representaba en su «espacio» usual, sino que se desplegaba sobre los medios de comunicación como campañas publicitarias, entrevistas en televisión y radio, y titulares de prensa.⁴⁵⁰ El espacio de representación teatral se había expandido a la actividad cívica y política de un país, que observaba alertando la amenaza democrática que suponía un colectivo radicalizado por el nacionalismo exacerbado.

JULIAN HETZEL. *The Automated Sniper*.

El arte, la política y su relación espacial con el performance son conceptos que se alinean en la trayectoria del artista alemán Julian Hetzel.⁴⁵¹ En los últimos años el trabajo de Hetzel

450. Cfr. SEMPER, Ene-Liis. *Unified Estonia*. En: VV.AA. *Prague Quadrennial of Performance Design and Space 2015*. Praga: Arts and Theatre Institute, 2015. p. 90.

451. Como indico en la introducción, Hetzel es uno de los creadores con los que he desarrollado una intensa labor colaborativa como dramaturgo. Desde el año 2014 hemos trabajado ininterrumpidamente, desarrollado seis grandes producciones. En el desarrollo de este apartado, y con el objetivo de dar claridad y rigor científico a la exposición de los proyectos, describiré la obra de Hetzel en tercera persona. El uso de la primera persona lo reservaremos para las descripciones de procesos dramáticos que clarifiquen el trabajo.

ha sido internacionalmente reconocido gracias a una serie de performances provocativas, controvertidas y altamente comprometidas. Con una formación como artista visual, sus propuestas se desarrollan como instalaciones performáticas, usualmente dominadas por un enfoque documental. Su trabajo fusiona una preocupación por temas de rabiosa actualidad, con problemáticas universales, tomando el pulso a la sociedad con arriesgadas propuestas performáticas, en las que combina un fuerte tono político y un seco sentido del humor. Como ocurriera con Verhoeven o NO99, en las propuestas de Hetzel el público se ve forzado a adoptar posiciones críticas, usando los juicios morales, la ética y la capacidad empática de la sociedad como materia prima recurrente en sus producciones.

Valga como ejemplo de su trabajo, la singular propuesta desarrollada en *The Automated Sniper* (2017). Tal y como ocurriera con los trabajos anteriormente citados en este apartado, estas obras se caracterizan por un común denominador: partieron de la necesidad de romper el espacio de representación escénico. *The Automated Sniper* surgió a partir de la problemática que encontramos en el desarrollo de un trabajo anterior, *Sculpting Fear* (2015),⁴⁵² un proyecto escénico que tenía como objetivo principal una idea tan simple como abrumadoramente ambiciosa: retratar el miedo. Durante el desarrollo de dicho proyecto una cuestión reaparecía en nuestras sesiones de trabajo, *¿cómo podíamos insertar en el espacio de representación escénico el sentimiento de miedo?* Pronto nos percatamos que la caja escénica posee una extraña capacidad para neutralizar cualquier intento de *presentar la realidad*, por lo que podríamos *representar* el miedo pero no generarlo, y por consiguiente, si queríamos explorar la capacidad de afección que el miedo genera, debíamos buscar estrategias alternativas. Con esta premisa en mente, se plantearon dos posibilidades. Una que era buscar en el espacio público la *realidad* que el escenario no nos ofrecía —desarrollando una serie de intervenciones públicas bajo el título de *Obstacle*⁴⁵³—, y otra sería transgredir

452. Para una introducción en dicho trabajo podríamos recomendar visitar la página web del artista. Recurso digital disponible en: <http://julian-hetzel.com/projects/sculpting-fear/> [visitado el 23-05-2019].

453 Al respecto recomendamos ver las reflexiones planteadas por Nienke Schools en la entrada del blog: <http://www.betweenrealities.nl/sculpting-fear-observations-reactions>, desarrollado con motivo de la participación del proyecto en el pabellón holandés del PQ 2015. [visitado el 21-5-2019].

la caja escénica introduciendo un elemento de riesgo real en la seguridad del espacio teatral, a partir de donde se desarrolló *The Automated Sniper*, una instalación performativa cuya temática gira alrededor de la guerra, explorando la relación oscilante entre lo virtual y lo real, y donde el escenario se transforma en un zona de conflicto.

La rocambolesca historia a partir de la que Hito Steyerl elabora su artículo *A Tank on a Pedestal*⁴⁵⁴ ejemplifica la compleja relación que existe entre el arte y la guerra. Durante la crisis de Crimea de 2014, miembros de la milicia popular de Donbass —separatista pro-rusos—, consiguieron poner en funcionamiento un tanque de guerra IS-3 —nombrado en honor de Iósif Stalin— que desde la Segunda Guerra Mundial reposaba en un pedestal en la localidad de Konstantinovka como parte de un monumento conmemorativo del conflicto.⁴⁵⁵ El viaje de ida y vuelta del tanque, desde el conflicto bélico al pedestal y desde el pedestal de nuevo al conflicto bélico, nos hace cuestionar la función del arte como detonante discursivo utilizado tanto para crear narrativas históricas, como para desarrollar herramientas ideológicas al servicio del poder:

“In the example of the kidnapped tank, history invades the hypercontemporary. It is not an account of events post factum. It acts, it feigns, it keeps on changing. History is a shape-shifting player, if not an irregular combatant. It keeps attacking from behind. It blocks off any future”.⁴⁵⁶

Un año más tarde, el 27 de febrero de 2015 el mundo occidental se estremeció al ver cómo los milicianos del autodenominado Estado Islámico entraban en las salas del Museo de Mosul.⁴⁵⁷ Provistos de radiales, martillos neumáticos y tala-

454 STEYERL, Hito. *A Tank on a Pedestal: Museums in an Age of Planetary Civil War*. E-flux journal #70, 2016. Recurso digital disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/70/60543/a-tank-on-a-pedestal-museums-in-an-age-of-planetary-civil-war/> [visitado el 17-5-2019].

455. Esta información y el registro de dicho acto están disponibles en: <https://www.military.com/video/combat-vehicles/combat-tanks/ukrainians-hotwire-ww2-tank/3630574236001> [visitado el 17-5-2019].

456. STEYERL, Hito. *A Tank on a Pedestal*. *Op. cit.* p. 1.

457. Para contrastar esta información podría consultarse el siguiente enlace: https://elpais.com/internacional/2015/02/26/actualidad/1424955673_750395.html [visitado el 17-5-2019].

dros, los milicianos decidieron poner fin a uno de los legados arqueológicos asirio y sumerio más importantes del mundo. El dolor que sentimos al ver las escenas del Estado Islámico destrozando las esculturas, extrapolaba la incompreensión del proceder iconoclasta en pleno siglo XXI, para afectar ciertos principios que nos definen como cultura, como son la preservación y conservación de nuestro patrimonio artístico. Al inicio de *How to Do Things with Art*, Dorothea von Hantelmann reflexiona sobre el papel del arte en nuestra sociedad contemporánea. Según ella, lo que denominamos como «arte» nunca ha tenido tal importancia. En las últimas décadas se han construido más museos que nunca, las exposiciones artísticas mueven masas, y básicamente el mundo del arte no solo se ha expandido global, sino también socialmente.⁴⁵⁸ Como apunta von Hantelmann, “coleccionando artefactos del pasado, el museo da forma y presencia a la historia, [...] definiendo un espacio ritual de encuentro con el pasado”.⁴⁵⁹ Los toros alados a los que los milicianos del Estado Islámico se afanaban en borrar los rostros, fueron esculpidos durante el reinado de Sennacherib, siendo los protectores de las puertas de la ciudad de Nínive durante más de 3.000 años. Obras de arte realizadas para la eternidad siendo politizadas y atomizadas en cuestión de horas por el fanatismo religioso.

En *The Automated Sniper*, la intención de Hetzel es transformar el teatro en un museo, y a su vez, este museo en un campo de batalla. Con la intención de introducir en el teatro un elemento de riesgo real, el planteamiento artístico propuesto en *The Automated Sniper* se basa en una idea muy simple y al mismo tiempo muy efectiva: la instalación de un arma automatizada (construida a partir de tecnología de *paintball*) dentro del espacio escénico. Los performers se transforman en el objetivo de una pistola que funciona por control remoto, siguiendo sus movimientos y prediciendo el disparo con la precisión de su puntero laser. Diseñado por el creador y programador alemán Hannes Waldschütz⁴⁶⁰, se desarrolló un

458. Cfr. HANTELMAANN, Dorothea von. *How to Do Things with Art*. Op. cit. pp. 8-9.

459. *Ibidem*. p. 10. Texto original: “By collecting artefacts from the past, the museum gives shape and presence to history, [...] by defining the space for a ritual encounter with the past”.

460. Algunas de las propuestas de Waldschütz están recogidas en su página web: http://www.hanneswaldschuetz.de/index.php?article_id=1&-clang=0 [visitado el 18-5-2019].

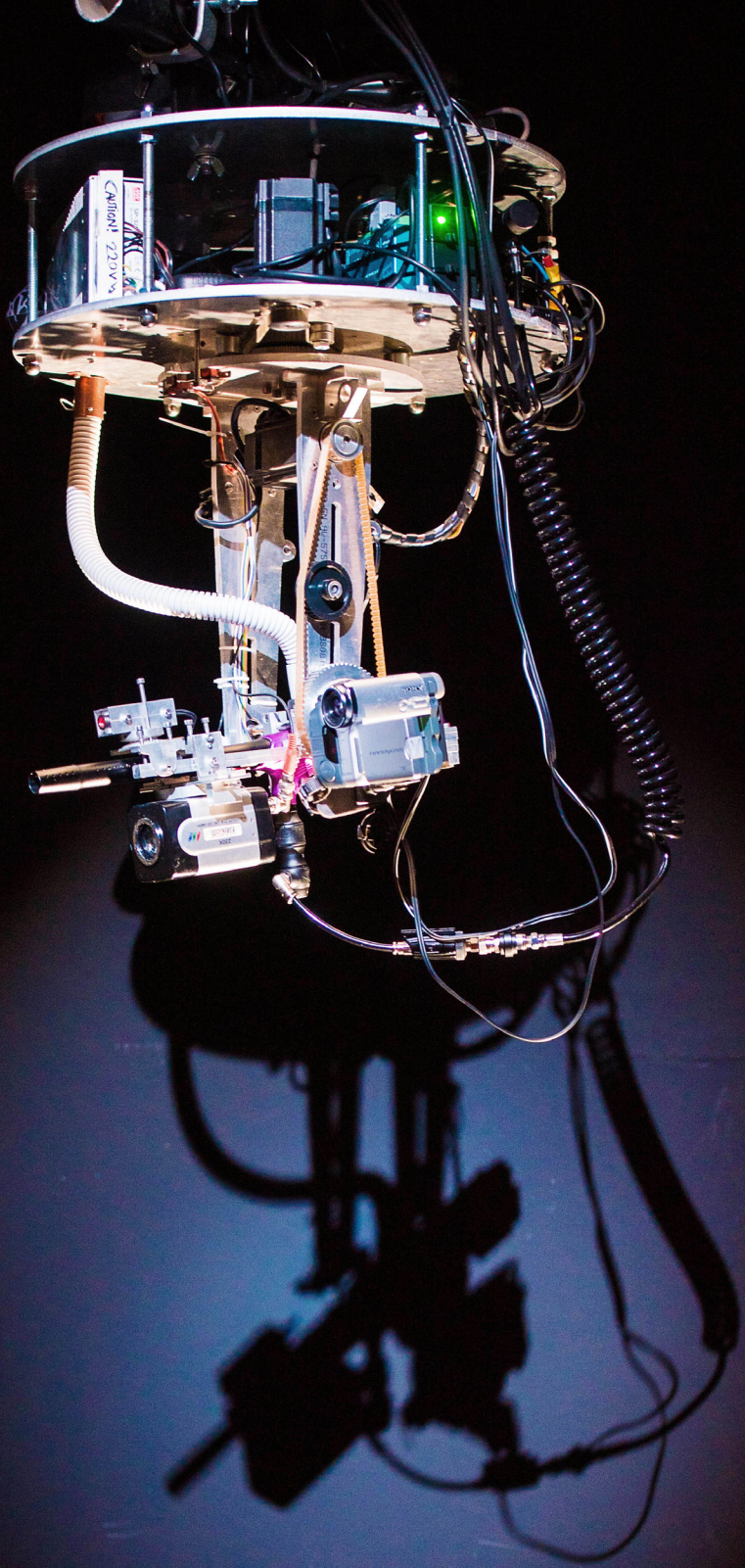
dispositivo que puede operarse con los mandos de una consola de video juegos desde una ubicación remota a través de internet. Dicho de otro modo, estamos tratando de hacernos eco del uso de los drones como tecnología bélica, transformando el escenario en un prototipo de zona de combate bajo la amenaza constante. En este sentido, *The Automated Sniper* investiga en la relación entre lo real y lo virtual en el proceso de ludificación de los conflictos bélicos.

La progresiva generación de distancia entre combatientes, ha sido un objetivo prioritario en el desarrollo histórico de la industria armamentística. Ha sido un largo viaje persiguiendo un objetivo: como atacar sin poder ser atacado. Desde las peleas cuerpo a cuerpo, el uso de herramientas para expandir la distancia entre los combatientes ha sido progresiva e imparable: de las piedras a los cuchillos, de las espadas a las lanzas, de los arcos a las catapultas, de las pistolas a los cañones y las bombas, hasta llegar al uso del drone, una fuerza de destrucción remota implacable, invisible e inhumana. En este sentido, Hetzel se interesa en explorar el cambio de paradigmas en las dinámicas de poder que genera la guerra contemporánea desde la distancia. Como propone Grégoire Chamayou en su ensayo *Drone Theory*,⁴⁶¹ con la implantación de la tecnología del drone, la *ética bélica* se ha visto transformada debido a la resignificación de la distancia entre los combatientes, hasta llegar a una situación descrita como de «guerra asimétrica».

“Guerrilla warfare has always posed problems for mayor powers, which regularly become bogged down in asymmetrical conflicts. Instead of direct confrontation, insurgents, in order to compensate for their provisional weakness, skirmishes and ambushes. By striking, then immediately withdrawing, they remain elusive. The drone seems to provide a tardy resolution

Fig. 24. *The Automated Sniper*, (2017). Julian Hetzel. Vista del dispositivo remoto diseñado junto a Hannes Waldschütz. Imagen © Bas de Brouwer.

461. CHAMAYOU, Grégoire. *Drone Theory*. Londres: Penguin Books, 2015.



to this historical problem: in a radically absolute form, it turns against the gorillas their own long stylish principal, namely, *deprive the enemy of an enemy*".⁴⁶²

El atacante se ha retirado del campo de batalla y la posibilidad de contraatacar ha sido virtualmente eliminado. Lo que permanece en el campo de batalla es la fuerza omnipresente de un arma que todo lo ve. La llamada «guerra limpia» desarrollada con drones tripulados desde las bases militares en la otra esquina del mundo, se revela como una auténtica cacería humana. Tomando como referencia este modelo de desequilibrio bélico, *The Automated Sniper* establece en el escenario una situación de amenaza permanente donde los performers se colocan en el punto de mira de un arma puesta a disposición del público.

Tanto la investigación como la producción de *The Automated Sniper* fueron procesos artísticos complejos, por lo que se expandieron en el tiempo, iniciándose a mediados de 2015, para finalizarse con el estreno de la obra en marzo de 2017. En esta trayectoria la pieza paso de ser una instalación performática desarrollada como una experiencia individual, a una pieza escénica planteada como una experiencia eminentemente colectiva. Con el propósito de ser más eficientes en la exposición de nuestra propuesta, nos centraremos en la descripción y análisis de la obra escénica, ya que de algún modo ésta incluye la experiencia inmersiva e individual a partir de la que articulamos *The Automated Sniper*.

Mientras el público entra en el teatro, en el escenario, dos performers —Bas van Rijnsoever y Claudio Ritfeld— organizan en un espacio blanco y aséptico una serie de objetos, para ser concretos doce: un pequeña pelota blanca, una papera metálica blanca, una vieja antena parabólica, un tubo de PVC, una pieza de metacrilato translucido blanco, una manta,

462. *Ibidem*. pp. 61-62.

un cubo blanco, un perchero de diseño blanco, una comba, un taburete, una silla y una pequeña bolsa que contiene una manta térmica. En el momento en que el público toma asiento, se produce un cambio de luz y de sonido, y los performers, alternándose, empiezan a agrupar los objetos por parejas, buscando en la interacción entre los dos objetos cierta especificidad estética, al tratar de poner los objetos en equilibrio. A continuación inician un proceso todavía más delicado, que consiste en agrupar los objetos en tres grupos de cuatro objetos, construyendo formas escultóricas en un precario equilibrio. Cuando han conseguido formar los tres grupos escultóricos, los performers se ubican junto a sus obras y dirigiéndose directamente al público, le dan título, año, materiales, y se autodefinen como los creadores de las obras:

Claudio: *Monochrome Still Life*. Metal, PVC, plastic, rubber. 2017. By Claudio Ritfeld.

Bas: *Self-portrait*. Metal, plastic, wood, methacrylate. 2017. By Bas van Rijnsoever.

Claudio: *Untitled*. Metal, plastic, fabric, rubber. 2017. By Claudio Ritfeld.

El espacio escénico se ha transformado en una galería de arte, donde desde los códigos estéticos a la aptitud contemplativa que adoptan los performers construyen a todas luces un espacio de representación museístico inserto en el espacio de representación escénico. Es decir, hemos construido un *cubo blanco* en una *caja negra*. Mientras los performers disfrutaban de sus creaciones, una voz se apodera del espacio. Se dirige al público como Donna-Goldstine, la persona al mando de las operaciones que se van a producir esa noche. Nos estamos haciendo eco de Ana Wild, la tercera performer en discordia,

cuya presencia en el espacio se limita a la poderosa capacidad de conducirnos con su voz por un perverso y divertido juego.⁴⁶³ Su monólogo introductorio se desarrolla de la siguiente manera:

Welcome to The Automated Sniper.

Allow me to introduce myself, my name is Donna-Goldstine, and I'm the commander of the operations being performed here, tonight. These operations will take the form of a game. We are going to be playing together.

Since the early existence of mankind, we have been playing as a form of social interaction. Playing contributes to our learning process. We play in order to exercise specific skills, or simply, out of the desire to compete. Play is older than culture. Animals play, just like men.

A game happens within a set of rules, and takes place in a designated playground that is marked beforehand.⁴⁶⁴ These limitations define the conditions and the framework of the game. In The Automated Sniper, the framework consists of a remote-controlled paintball-marker that aims at the stage. The playground is this white box you can see in front of you.

It brings me great excitement to introduce you to our toy, our very own custom-made gaming device.

En ese momento, las luces del escenario se dirigen hacia la poderosa imagen del brazo mecánico automatizado que forma la pistola de paintball adaptada, el sistema rotación axial, las cámaras de vigilancia y un compendio de elementos técnicos que le dan el carácter para ser considerado como un cuarto performer:

463. La ubicación de Ana en la sala depende del espacio donde se presente el evento. Ella debe ser invisible para el público, pero al mismo tiempo necesita tener una visión absoluta tanto de la platea como del escenario, ya que su papel la convierte en la maestra de ceremonias del performance. Todos los textos que expondremos a continuación, son los monólogos o diálogos narrados por Ana Wild, excepto cuando sea indicado de otra forma.

464. En la construcción de esta primera parte del texto, tomamos como inspiración las ideas expuestas en: HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. A study of the play-element in culture*. Londres, Boston y Henley: Routledge & Kegan Paul, 1980 (1938).

In collaboration with german developer Hannes Waldschütz, we have constructed a system that projects power from a distance. A system that will make your heart beat faster.

If you look up and to your right, you can see a robotic arm that is able to rotate 270° around the shaft in two axes. The device is assembled with custom-made laser-cut aluminium parts – all made in Germany. Our machine, is a technological diamond. It is a robotic instrument that uses two stepping motor-drives. The compressed air pressure-tank runs at 200 bars, shooting color shells to a precise coordinate, from a distance of up to 100 meters. The eye of the device is a Panasonic optical surveillance system with a wide-angle lens and a night-vision mode. The device functions with utmost precision, guaranteeing a resounding impact.

Ok. Now, in order to test the machine, I would like to invite you to participate in the game. Let's play together. In the course of the evening we'll be playing this game in several rounds. For the first round, I will need a collaborator, someone who would like to try the device. All you would have to do is to follow my instructions. Anybody can do it. It's quite easy.

*If you are interested, please raise your hand.*⁴⁶⁵

Una vez introducida la estructura del evento y la necesidad de colaboración del público, Ana elige al primer voluntario del público para poner en marcha la maquinaria performática. El espectador elegido es conducido a una cabina en la parte posterior del escenario. Allí se encontrará con un monitor, unos auriculares y un mando de juego. En el momento en el que el voluntario toma asiento, una proyección de la imagen de su cara ocupa por completo una de las paredes de la galería, a lo

465. El contenido completo de los diálogos y textos originales de *The Automated Sniper* están recogidos en el ANEXO II de esta investigación. Estos textos son el resultado de un esfuerzo colaborativo entre varias personas del equipo de trabajo, especialmente de Ana Wild, Berthe Spoelstra, Hetzel y por supuesto yo mismo como dramaturgo del proyecto.

que los performers reaccionan prestándole atención al nuevo elemento espacial. Ana y el voluntario entran en un diálogo en el que Ana va guiando al voluntario por una serie de acciones:

And.... here we go.

Please make yourself comfortable.

What's your name? Welcome XXXX

I will be guiding you through this experience and provide you with all necessary information, ok? Please follow my instructions carefully. Are you ready?

XXXX Ok, let's go.

In front of you there is a video screen, can you confirm there is an image?

XXXX, What do you see?

XXXX Ok. Seems like the system is working. So let's proceed.

En la parte superior del escenario hay instalada una pantalla donde el público puede seguir la imagen que el voluntario está viendo en todo momento. Dicha imagen se genera a través de una cámara instalada en el arma que sigue todos los movimientos que se hagan con el joystick.

On the table in front of you, there is a game controller.

Please take it in your hands.

On the gamepad, you can see four numbered buttons.

To start the game, please press button nr. 1.

Great. Thank you. You just entered the first level.

Now touch the joystick on the left side. Move it. Can you see the image moving?

XXXX using this joystick, you are controlling the image on the screen.

You are now in control of the situation. See that this joystick is quite sensitive. If you touch it very gently, it will move very slow. The harder you touch, the faster it moves.

You are observing – from above. The camera is your eye. I would like you to navigate through the space. Explore it!

I would like to ask you to focus on one specific object. Find a white bucket and put it in your frame.

There it is... great.

Now, press button nr. 2 on your gamepad.

Perfect. Do you see this little red dot? Can you guess what it is? That's right XXXX. This laser point marks the center of your tool.

Now I think you are ready for the next steps.

Let's find a clear spot. There is perfect.

I would like you to shoot on this wall. This is where the fun starts.

In order to shoot, you would have to press button nr. 3. Are you ready? ..Fire!

Pese a que en primera instancia el objetivo de los disparos no sean los performers, la velocidad, fuerza y precisión con la que el arma dispara, hace necesario que Bas y Claudio se cubran el rostro con una máscara protectora. Bajo las vestimentas los performers van igualmente protegidos. Pese a ello, hay partes del cuerpo que están expuestas y un impacto directo puede causar lesiones cutáneas y grandes hematomas. Esta posibilidad genera una fuerte tensión tanto entre los performers como en el público. De cualquier modo, y ante lo imprevisible del evento, en el software desarrollado para controlar el dispositivo existe la posibilidad de bloquear el arma. Igualmente, ante la posibilidad real de que el arma sea apuntada y disparada hacia el público, se diseñó un bloqueo digital que delimitan la zona de tiro al espacio organizado por el cubo blanco.

Great! How did that feel?

We already have some sculptures in the space and I would like you to contribute by adding some color. Let's try and paint on this wall.

I would like you to draw a line on the wall. Move the joystick slowly to the left, while pressing button nr. 3.

Just press button nr. 03 repeatedly.

Your tool, this device, can project up to 10 pellets per second. So please don't be shy.

[Come on, test the tool you are operating. Keep pressing button nr. 03 while moving the joystick. Yeah, Draw a line.]

Yeah. That looks amazing.

The device is a very intuitive tool and you are learning fast.

This is a nice artistic statement.

You are so contemporary.

Now move the device to the left side. Go and find the left wall of the white cube.

Look who is there. I want you to trace the face. Aim at the left eye and mark it.

Great.

Now to the right. And mark it.

Wow. What a precise stroke.

Go to the mouth – Make a beautiful smile!

You are a natural talent.

XXXX, that was amazing! It was such a pleasure to collaborate with you.

Unfortunately, your time is up, and this game is over.

Please press button nr. 4 for ending the game.

Now, please place the gamepad and the headphones back in place. Then return the way you came, back to your seat. Thank you for your collaboration.

XXXX is making his way back to the auditorium, and when he arrives, I would like to ask you to give him a warm applause.

En esta primera ronda el objetivo primordial es tomar contacto con el funcionamiento del dispositivo, así como exponer el mecanismo del juego. Los primeros impactos de la munición empiezan a llenar de color el espacio. La amabilidad e inocencia de la primera ronda de disparos se traduce en el nuevo título que Claudio le otorga a la acción en la pared realizada por el voluntario, otorgándole la categoría de intervención artística:

Claudio: *Fragmented Love*, by XXXX. Oil on canvas. 2017.

Acto seguido Ana prosigue con la segunda ronda, donde introduce la complejidad del juego que planteamos: el juego de la guerra. A partir de este momento el vocabulario con el que se define el juego se transforma. La herramienta que teníamos apuntando al escenario se presenta como arma de combate, las personas se transforman en el enemigo y las esculturas en infraestructuras.

We play or compete for something. In every game there is something at stake. It can be of material or symbolical value. It can be a gold cup or a jewel or the king's daughter; a better territory, the welfare of your tribe, or even your life.

To dare, to take risks, to bear uncertainty, to endure tension - these are the essence of the play spirit. Playing and fighting are both sides of the same coin. It is, after all, in our nature

to compete: to defend, to attack, to protect, to defeat, to conquer. The oldest game that we humans have been playing since the beginning of time, is the game of war.

Like any game, war has a defined set of rules, a code, a framework. And of course, in war there are tools. In the course of time, humankind has developed technologies that help us gain efficiency in combat. We have created weapons.

The development of weapons has been a long journey in the same direction: we have created devices that extend the distance between the combatants. From using bare fists, to sticks, then from sticks to knives, from knives to swords, from swords to spears, from spears to bows, from bows to catapults, from catapults, to rifles and to guns, to bombs, to planes, to missiles, to drones... By now, one can attack his enemy without even being on the battlefield.

Now listen to me carefully. One of the strategies in warfare to defeat the enemy, is to attack the infrastructure and utilities... We have to destabilise their resources, to cut access to the basic services, power supplies, to destroy bridges, monuments of all sorts. This is what are going to try and do now.

La participación de un segundo voluntario del público, tiene un objetivo mucho más concreto. Ana guía con firmeza los pasos para que la persona derribe sistemáticamente las esculturas, que ahora son definidas como una torre de comunicaciones, un depósito de abastecimiento de aguas y un monumento conmemorativo. El tono de Ana es mucho más inquisitivo, utilizando un léxico beligerante que deviene en un ataque es mucho más directo. La munición hace saltar por los

aires las piezas que se derrumban creando un gran estruendo, para ser inmediatamente recompuestas por los performers. El segundo voluntario, a diferencia del primero, es plenamente consciente que todo el auditorio está viendo su imagen ampliada, y juzgando sus habilidades con el joystick. Después del ataque, y mientras el segundo voluntario vuelve al auditorio, Claudio y Bas han compuesto tres nuevos conjunto escultóricos. Tras el aplauso del público al voluntario, Bas y Claudio vuelven a identificar y titular las nuevas obras, en este caso identificándolas como un trabajo colectivo entre los performers y el voluntario:

Bas: *Composition Nr. 23 in black and white.* Metal, plastic, wood, methacrylate. 2017. By XXXX and Bas van Rijnsouwer.

Claudio: *Little green leaves of happiness.* Metal, plastic, fabric, rubber. 2017. By XXXX and Claudio Ritfeld.

Bas: *That God is not an artist is so very sad.* Metal, plastic, fabric, rubber. 2017. By XXXX and Claudio Ritfeld.

A partir de ese momento, Claudio y Bas se embarcan en una sádica pelea semántica, visual y física, donde alternándose, construyen imágenes escultóricas en las que usan el cuerpo del contrincante como soporte para componer situaciones hilarantemente crueles. Dichas imágenes nos recuerdan a las torturas humanas sufridas por los presos en Guantánamo y hechas públicas en los medios de comunicación. Las imágenes son puestas en diálogo con fragmentos de textos rescatados de discursos artísticos, como sería el caso de las ideas expresadas por Josep Beuys:

Fig. 25. *The Automated Sniper*, (2017). Julian Hetzel. Imagen del performance de © Bas de Brouwer.

Bas: *The Hooded Man*. Mix media and Claudio Ritfeld. 2017, by Bas van Rijnsoever.

“I think art is the only political power, the only revolutionary power, the only evolutionary power, the only power to free humankind from all repression. I say not that art has already realized this, on the contrary, and because it has not, art has to be developed as a weapon”.⁴⁶⁶

Mientras los dos performers continúan reorganizando los objetos en una nueva instalación, la voz reaparece para anunciarnos que vamos a darle continuidad a nuestra misión. Ana introduce ciertos cambios de paradigma en la guerra contemporánea, ejemplificado en el uso del dron como arma de combate. Nos explica que el enemigo se ve confrontado con la ausencia física de su contrincante, ya que éste tiene la capacidad de proyectar su poder desde la distancia. El campo de batalla ha dejado de estar relacionado con una localización específica, para pasar a convertirse en un territorio móvil que se desplaza en el cuerpo del enemigo. La observación remota desde las bases militares de Nevada, organizadas por turnos

466. BEUYS, Joseph. *Joseph Beuys*. Avalanche Newspaper. May/June, 1974. p. 5. Recurso digital disponible en: https://www.eai.org/user_files/supporting_documents/beuys_dialogue.pdf [visitado el 21-05-2019].



de trabajo de ocho horas, asegura una constante vigilancia de todos los movimientos en la otra parte del mundo, donde los militares han dejado de disparar a otras personas, para disparar píxeles abstractos en las pantallas de estaciones de control. La desafección que produce la distancia, ha transformado la guerra en una cacería humana.

Tras exponer este bloque de contenido el juego continúa, y Ana nos invita a pasar al siguiente nivel, pidiendo la participación del siguiente y último voluntario entre el público. Ana repasa los comandos de operaciones y da instrucciones de disparar al enemigo, un ente abstracto que es personificado en los cuerpos de Bas y Claudio. Desplegando toda su autoridad, Ana controla y comanda las operaciones con suma precisión, y el primer disparo va dirigido al rostro de Bas.

Pese a lo coordinado y ensayado de estas acciones, el performance trasciende en este punto, ya que los disparos no son un artefacto escénico, es decir, no *representan* disparos, sino que causan dolor real. Finalmente, un miembro del público (la persona voluntaria en cuestión) acaba disparando a los performers en el escenario, en un experimento de obediencia social ⁴⁶⁷. A pesar de estar preparado, ensayado, y todo el público es consciente de cuál es el fin del juego, la audiencia observa entre atónita, excitada y fascinada la perversidad de la propuesta, donde se han construido las circunstancias para que una persona dispare a otra. La cacería se prolonga unos cuatro minutos en los que los objetos saltan por los aires y el caos es total. Finalmente Ana invita al voluntario a volver al auditorio, pero a diferencia de las rondas anteriores, en esta ocasión no pide un aplauso complice del público. Bas y Claudio se recomponen de la batalla, y cuando el voluntario ha tomado asiento, Bas se dirige directamente a éste para nombrar la nueva creación:

Bas: *Guernica*. 2017. By XXXX.

467. Uno de los ejemplos más notorios en el campo de la psicología social, es el denominado como *Milgram experiment*, una serie de experimentos científicos desarrollados en la Yale University en 1963 y cuyos resultados fueron publicados como: MILGRAM, Stanley. *Behavioral Study of Obedience*. Journal of Abnormal and Social Psychology, 1963, Vol. 67, 4, pp. 371-378. Recurso digital disponible en: http://www.lphslibrary.org/uploads/7/2/9/6/7296009/milgram_obey.pdf [visitado el 21-05-2019].

Inmediatamente Ana le da continuidad al performance. En un giro inesperado nos anuncia que para nuestra siguiente ronda hemos preparado la participación de un invitado muy especial. Para ello, nos propone salir del espacio físico del auditorio, implementando la idea de distancia a otro nivel. Nos presenta un nuevo atributo de nuestro dispositivo, y es el que también está programado para ser controlado a través de Internet. Ana introduce a un cuarto jugador, Nassim al Dulhaimi⁴⁶⁸ que en esos momentos se encuentra en Bagdad, Irak. Con este giro dramático, el espacio donde se desarrolla el performance, se expande no solo física, sino también políticamente. A través de una conferencia por Skype, Ana y Nassim establecen el siguiente diálogo:

Nassim is a 28 y.o. professional gamer. He is a real virtuoso. Nassim is an expert in "Predator", an online drone simulation engine for PC. In the 2015 Ziggurat-con online gaming convention, he won first place, defeating pro-gamers from all over the world at the game "Call of duty".

Nassim lives in Baghdad with his family and he will now join live via satellite connection. I apologize as we have a slight latency in communication, but I think that's negligible.

Let me check if we have already established the connection. Ah, there he is.

Ana: *Hello, Nassim, how are you doing?*

Nassim: *Yeah, alright. Can you hear me?*

A: *Yes, we can.*

468. Este es un nombre ficticio. Por razones de seguridad nuestro colaborador en Irak permanece bajo esta identidad.

N: *Great.*

A: *So let's go. I'm calling from XXXX in XXXX. We have a time difference of two hours between XXXX and XXXX, so you are two hours ahead.*

Nassim, could you please tell us where you are at this moment and how it is going over there?

N: *I'm in Baghdad, in Karrada, at Abu Nawas Street. What to say... we had a quiet day over here, just that it was extremely stuffy outside. You know, the smog in the city is terrible these days...*

A: *Ok, so let's speak about your gaming practice. Tell us something about your experience with ego-shooter games and online drone simulation engines. When did you start playing these games?*

N: *I started playing competitive shooters about 10 years ago. It takes time to learn to play and perform at the highest level. You need to take on the challenge and you need a lot of discipline and practice to improve your skills.*

A: *What interests you most in this specific form of online gaming?*

N: *You know, people think we are just shooting all over the place. But gaming requires high concentration and attention. It demands a very active state of mind. It is all about quick decision making during the performance and about coordination of the squad. This is what interest me the most.*

A: *Why do you think combat gaming is so addictive?*

N: *Because it is so energizing. When you kill it is so rewarding, it just feels like you are doing something right. The experience of arcade shooter games is very authentic, you know.*

A: *When you say «authentic» what do you mean exactly?*

N: *Well, you know, for me, games are a parallel universe, it is a simulation of a real scenario. I get a real adrenaline boost and I feel the excitement in my body and I always know this is just a game.*

A: *Ok Nassim, we should continue into the game. Do you have the control settings working? Gamepad? Visuals? Sound?*

N: *Yala!*

A: *Actually Nassim, tonight I would like to challenge you with a night-vision mode. Full dark hunting. What do you think?*

N: *Cool!*

A: *Are you ready to play?*

N: *Yala!*

A: *Nassim, I am going to brief you now through this operation.*

First, let me activate your night vision rifle scope. Ok.

The commands are 1: to activate, 2: arm the weapon, 3: to shoot.

N: *Yala.*

A: *Nassim, you have 5 minutes and unlimited ammunition. Over.*

N: *Yala.*

A: *Your mission is: to identify the enemy, and kill potential threats. Do you copy?*

N: *Copy that.*

A: *And... I am passing control to you. Go!*

Con el *modo nocturno*, las luces se apagan, y la imagen que nos llega proviene de las proyecciones en todas las paredes de la galería, cuyas imágenes son capturadas por una cámara de infrarrojos instalada en el arma. Nassin trata de derrumbar a balazos el improvisado cobijo que Bas y Claudio se han construido durante la entrevista. Cuando finalmente consigue que sus presas salgan del refugio, la cacería humana se amplifica por la precisión y familiaridad de Nassin con el mecanismo del juego. En el escenario se desarrolla un complejo combate coreografiado, en el que una persona desde Bagdad dispara a unos performers en Europa, en un ejercicio de dislocación espacial que cuesta asimilar. La conexión con Bagdad se pier-

de, y en las paredes de la galería, convertidas en gigantescas pantallas de proyección, aparecen los registros videográficos de ataques reales con drones en Oriente Medio. El arma empieza a disparar automáticamente, persiguiendo los vehículos o las personas que aparecen en los videos, superponiendo los ataques que se registran con los impactos de la munición en la galería.

Finalmente las luces vuelven a encenderse, mostrándonos con claridad los resultados del combate que acabamos de presenciar. Claudio y Bas por los suelos, sudando y jadeando se recuperan progresivamente del envite. Claudio se incorpora, y con un marcador empieza a conectar los puntos de impacto de la munición en las paredes, generando improvisadas constelaciones. Bas se acerca a la otra pared y con un spray empieza a escribir un mensaje con grandes letras: En la primera línea «MAKE ART» anticipa el clásico «NOT WAR». Pero por el contrario, Bas prosigue escribiendo «GREAT AGAIN», en un claro alegato a la política beligerante y el discurso supremacista impuesto en la campaña presidencial de señor Donald Trump. El arma empieza a disparar de nuevo automáticamente. A diferencia de las rondas anteriores, la munición impacta en la pared con una cadencia rítmica, y acompaña a la música que empieza a sonar. Bas y Claudio se unen al ritmo cantando:

Colour in my life, make me happy

Colour in my life, give me joy

Flowers in my life, make me happy

Flowers in my life, give me joy

Wonder why, walking through flowers it makes me high

Floating through air like a blue butterfly

Giving my mind, mind to the wonders of fields gold and green

More colour than I've ever seen

It's alright here don't need cinema screens

Oh to fill my mind

Colour in my life, make me happy

Colour in my life, give me joy

Walking through the meadows of my mind (I can see all around)

Bathed in the colour of my life, make me happy

Colour in my life, give me joy (Bathed in the light of the world)

Walking through the meadows of my mind

Para cuando la canción ha terminado, los impactos de pintura han dibujado en la pared una gran paloma que nos anuncia el final de la obra. A lo largo de la hora y cuarto de duración de *The Automated Sniper*, Julian Hetzel entrelaza la violencia, el juego y el arte en un performance inteligente, construido a partir de una superposición de capas a través de las que el espectador se ve absorto en una interacción cada vez más desconcertante. Desde su ausencia física, la voz de Ana Wild se traduce en un fuerza dominante capaz de controlar el espacio de representación donde se desarrolla el performance. El público se convierte en una parte estructural de la obra, donde la colaboración y complicidad no solo depende de los voluntarios que ejecutan las acciones que Ana comanda, sino



Fig. 26. *The Automated Sniper*, (2017). Julian Hetzel. Imagen del performance de © Bas de Brouwer.

469. El texto completo del informe del jurado que concedió el premio está disponible como recurso digital en: <https://www.vscd.nl/media/files/juryrapport-mimeprijs-2017.pdf> [visitado el 22-05-2019]. Texto original: "In *The Automated Sniper* the Mimejury saw a convincing performance that makes the meaning of war physically tangible and also delivers an extraordinary ode to the (survival)power and the necessity of art".

que los ataques en el escenario de alguna manera se sienten como una responsabilidad compartida por todos los presentes. Como contemplara el jurado del VSCD Mime Prijs, uno de los premios nacionales de teatro que se otorgan en los Países Bajos: "En *The Automated Sniper*, el jurado vio un performance convincente que hace que el significado de la guerra sea físicamente tangible, y al mismo tiempo ofrece una oda extraordinaria al poder (de supervivencia) y la necesidad del arte".⁴⁶⁹ Tal y como indicábamos al comenzar el análisis de este proyecto, *The Automated Sniper* se ejecuta en el espacio teatral, se desarrolla en una galería, que a su vez se ve transformada en un campo de batalla, para finalmente conectarnos con Irak, en una trayectoria de constante redefinición y disolución de los marcos de representación en los que actuamos. En esta trayectoria, llegamos a entender que la construcción de la

convención teatral de la cuarta pared no solo ha sido cuestionada, sino que ha sido transgredida, disparada y vapuleada.

Tanto en la obra de Hetzel, como en el trabajo de Verhouvern y NO99, el papel que se le otorga al espacio en sus producciones performáticas no se ciñe al de la construcción estética delimitado por el espacio de representación escénico. Entendemos que en estos trabajos los artistas no buscan la disolución formal del espacio de representación, o la deconstrucción de las convenciones teatrales, ni siquiera consiste en difuminar el espacio que ha separado tradicionalmente al público de los actores. Por el contrario, la gravedad en la resignificación espacial de estas obras recae en la transformación del espacio de representación en un lugar de co-existencia, un territorio de *presentación* que nos ayude a construir un espacio para el debate, la reflexión y discusión política. Tratamos de hacernos eco de la capacidad de generar espacios donde las realidades no se representen, sino que puedan construirse para ser cuestionadas. Es decir, un espacio de presentación donde las dicotomías que han distanciado el arte y la realidad empiecen a colapsar.⁴⁷⁰

4.2.3. TIEMPO.

La noche del 6 de diciembre de 2009 se celebró la fiesta de clausura de Art Basel Miami. En dicha edición la incertidumbre sobre el comportamiento del mercado del arte, agitado por la corrosiva y omnipresente crisis económica, hacía presagiar una deceleración en las transacciones que marcan el pulso de uno de los mayores eventos del comercio internacional del arte. Sin embargo, tras cinco intensas jornadas de intercambio entre galerías, artistas, curadores, coleccionistas y curiosos, la multitud se había reunido en la playa para brindar

470. La idea del colapso de las dicotomías que separan el arte de la realidad, lo rescatamos del apartado *Collapsing Dichomies*, desarrollado en: FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Op. cit. pp. 169-174.

por el rotundo éxito. Las grandes agencias económicas vieron en el arte contemporáneo una de las inversiones más estables en esos momentos de incertidumbre financiera. La organización de la feria tenía preparada una última función como broche de oro para cerrar el evento. Con el sonido de fondo de la olas rompiendo en la orilla, la playa se iluminó por unos segundos con unos fuegos artificiales que dibujan la palabra «RECESSION», obra del artista Karmelo Bermejo, y parte central de su proyecto *La traca final* (2009). Como indica Ben Davis, entre el chin-chin de las copas y los aplausos, “la pieza de Bermejo capturó el clima de la feria en 2009, la tensión entre el espectáculo vacío y el cinismo fácil, pero arrebatando entremedias destellos de una ambigüa profundidad”.⁴⁷¹ La primera lectura de la obra nos lleva a entender la contradicción de esa celebración de la «recesión», presentada en el epicentro de los mecanismos especulativos del gran arte contemporáneo. De hecho durante los años que la convulsión financiera, en la que se han empobrecido las clases más desfavorecidas, profundizado los niveles de desigualdad económica y social, el gran circo del arte ha permanecido prácticamente impermeable a la tormenta económica de la crisis.

La obra de Bermejo podría leerse como un anti-monumento a la celebración del fracaso. Es decir, si la lógica monumental estatuaría tiene como fin último materializar una hazaña del pasado para que sea proyectada en el futuro, la fuerza de este trabajo podría radicar en la capacidad subversiva de la manifestación artística de lo efímero y eventual, y el valor simbólico de lo inmaterial. El *zeitgeist* al que se abraza *La traca final*, podía ser entendido como un “torpedo de sarcasmo contra la línea de flotación de la feria de arte —y también de la ostentación— más importante de América”.⁴⁷² Sin embargo, en este punto deberíamos advertir que el momento de rebeldía antisistema se consumía con la rapidez que ardían los fuegos artificiales, ya que la subversiva inmaterialidad de la obra era solo parte de una estrategia integrada, absorbida

471. DAVIS, Ben. *Lost in Miami*. Artnet, 2009. Disponible online en: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/lost-in-miami12-11-09.asp> [visitado el 24-05-2019]. Texto original: “Bermejo’s piece captured a mood of the fairs in 2009, strung out between empty spectacle and an easy cynicism, but with sparks of ambiguous profundity snatched from in between”.

472. LAFONT, Isabel. *Ironía gruesa contra la recesión*. El País, 2010. Disponible online en: https://elpais.com/diario/2010/02/11/tendencias/1265842801_850215.html [visitado el 14-01-2018].

y neutralizada por los mecanismos del mercado del arte contemporáneo. En la exposición que recuperaba este proyecto celebrada en el 2010 la galería madrileña Maisterravalbuena, Bermejo no solo expuso un trabajo documental, con el que a través de fotografías y video registraba el evento en Miami Beach, sino que como parte esencial para la comprensión de la obra también se presentaban los documentos bancarios con los que se financió el proyecto. Con ello nos recordaban que la obra comprendía tanto el momento de combustión festiva, como toda la estrategia comercial que rodeaban su proceso de producción. El éxito de este trabajo fue proporcional a su impacto comercial, ya que se celebró la venta tanto de todas las fotografías que recogían la acción, como de los documentos bancarios con los que se había financiado la operación. Si la estrategia asumida por Karmelo Bermejo pasaba por la negación del objeto y la atemporalidad artística, generando un evento efímero y auto-destructivo que evidenciaba la opulencia y obscenidad capitalista del mercado del arte, deberíamos advertir que *La traca final* genera una fricción ética paralela: la que deviene de la tensión entre la capacidad subversiva del arte y la capacidad del sistema artístico para capitalizar dicha subversión.

En el transcurso de esta investigación hemos analizado diferentes elementos, enfoques y aspectos que nos han ayudado a construir una visión del performance como una práctica artística íntimamente relacionada al concepto de «tiempo». En este sentido, la transversalidad implícita en la práctica del performance nos ha servido para detectar la inconsistencia ontológica que supone la segregación disciplinaria de las artes escénicas y las artes visuales a partir de su estudio como las artes del tiempo y las artes del espacio. Ahora, duración, cambio, periodicidad, repetición, efímero, etc., comprenden el glosario de un espacio artístico eminentemente híbrido y posdisciplinar. La investigación de estos términos está integrada en una estrategia fenomenológica con

la que tratamos de explorar el concepto de lo temporal como una construcción humanista y existencial. Como tal, nuestra conciencia, percepción y construcción del tiempo han evolucionado en paralelo al devenir de los cambios históricos, sociales, políticos, y especialmente económicos. En este sentido podríamos decir la tensión en la obra de Bermejo reflejaría con precisión la velocidad con la que en nuestro tiempo calcinamos el presente.

Acercándonos a nuestro objeto de estudio, de entre las múltiples temporalidades que se producen en el performance, podríamos hacer una primera diferenciación entre el *tiempo colectivo* y el *tiempo individual*, haciendo referencia directa a los mecanismos implícitos en los tiempos de consumo cultural. En principio, las prácticas escénicas han estado supeditadas a la idea de la construcción de una comunidad temporal, reunida para disfrutar colectivamente de una obra. Por el contrario, otras formas artísticas, desde la literatura a las artes visuales, han seguido un principio de emancipación individual, marcando su devenir cultural por la capacidad de decidir individualmente el tiempo de consumo temporal de una obra. En el contexto de la relación entre el texto dramático y el teatro, Lehmann nos expone el dilema del siguiente modo:

“Mientras que el texto deja al lector la elección de llevar a cabo su lectura más despacio, más deprisa, de repetir y hacer pausas, el tiempo específico de la realización escénica, con su ritmo particular y su propia dramaturgia (velocidad del discurso y de la actuación, duración, pausas de hablar, etc.) viene determinado por la obra”.⁴⁷³

En cierto sentido, a partir de esta formulación podríamos entender que en esta dicotomía se evidencian las diferencias

473. LEHMANN, Hans-Thies.
Teatro Posdramático. Op. cit. p. 304.

de dos tipos de usos temporales, que podríamos definir como un *tiempo objetivo* y un *tiempo subjetivo*, o quizás podríamos definirlos como un tiempo que se construye en el pensamiento, y otro bien diferente que cuelga de la pared. A principios del siglo XX el filósofo francés Henri Bergson introduce en *Evolución Creativa* (1907)⁴⁷⁴ un tiempo que trata de plantear una alternativa a la linealidad, segmentación y organización temporal (propias de un capitalismo industrial), defendiendo el concepto de «duración», con el objetivo de moldear a través de su fluidez y movilidad la lógica lineal del tiempo. Como expone Miguel Ángel Hernández-Navarro en la introducción de la publicación *Hetecronías*:

“Si algo quedó claro a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado es que la historia no puede ser pensada -al menos *sólo* pensaba- diacrónicamente. [...] Existen saltos, discontinuidades, azares, confrontaciones y contradicciones. [...] Pasado, presente y futuro —experiencia, acción y expectativa— no sólo seducen diacrónicamente, sino también de un modo sincrónico. No sólo uno detrás de otro, sino todos al mismo tiempo, anudándose en una simultaneidad temporal”⁴⁷⁵

Con el objetivo de ejemplificar ciertas estrategias artísticas en el uso del tiempo en el performance contemporáneo, en las siguientes páginas analizaremos dos propuestas que nos ofrecen modelos temporales singulares, y que se construyen precisamente a partir del concepto de duración como estructura temporal performática. Los trabajos de los que nos estamos haciendo eco son *Worktable* (2011) de Kate McIntosh y *Still. The economy of waiting* (2014) de Julian Hetzel. Dichas propuestas plantean una flexibilización temporal para con la práctica posdisciplinaria del performance, donde ambos artistas con-

474. BERGSON, Henri. *Creative Evolution*. *Op. cit.*

475. HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Presentación. Antagonismos temporales*. En: HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (ed.) *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueología del presente*. Murcia: CEND-EAC, 2008. p. 9.

siguen en sus propuestas romper con cualquier binarismo discursivo en torno a lo temporal. En ambos casos, el uso del tiempo en sus performances no solo funciona como un vehículo a través de cuál desarrollar sus propuestas, sino que el concepto de «tiempo» es la idea a partir de la cual se articulan sus trabajos.

KATE MCINTOSH. *Worktable*.

La obra de la artista neozelandesa Kate McIntosh (1974), transita en la frontera del performance, el teatro, la danza y la instalación. Asentada en Bruselas desde el año 2000, su obra es internacionalmente reconocida, siendo presentada en los circuitos escénicos de Europa, Asia, Oceanía y América. En su diversa producción, la fisicalidad tanto de la artista como del público se construye a partir de la manipulación de objetos y materiales. Algunas de sus propuestas están marcadas por la interactividad, donde McIntosh plantea mecanismos con los que desarrollar relaciones directas con —y entre— el público. En esta dirección, podríamos decir que el proceso artístico de McIntosh viene marcado por su fascinación en un uso peculiar de los objetos y el desarrollo de una relación lúdica con el público, poniendo en práctica su particular sentido del humor.⁴⁷⁶ Este sería el caso de su obra *Worktable*,⁴⁷⁷ una instalación performática abierta de 5 a 7 horas al día donde el público tiene la libertad de controlar la duración de su visita. No hay performers, solo unas personas que coordinan el buen funcionamiento de la instalación y una serie de instrucciones que van guiando a los visitantes por los cuatro pasos en los que consiste la experiencia. La idea a partir de la que construye la obra es bastante básica: *Worktable* es una invitación a destruir y reconstruir objetos cotidianos.

476. En la elaboración de esta entrada biográfica hemos tomado como referencia la información recogida en la website de la artista. Recurso digital disponible en: <http://spinspin.be/about.php> [visitado el 25-05-2019].

477. *Worktable* fue estrenado en el 2011 en el contexto de *Performance Is a Dirty Work*, un evento organizado por la Roehampton University. Desde entonces el proyecto ha sido presentado en más de cuarenta ocasiones alrededor del mundo.

En el exterior de Museo BOZAR,⁴⁷⁸ el sonido amplificado de cristales rotos, martillazos, rasgaduras, sierras cortando madera, etc., componen una polifonía que nos recuerda a un taller de trabajo, haciéndonos presagiar la fisicalidad del performance que está a punto de producirse. Al entrar al espacio donde *Worktable* se está desarrollando, una persona nos da la bienvenida, haciéndonos entrega de un portapapeles, e invitándonos a rellenar un formulario relacionado con el protocolo de seguridad, haciéndonos firmar un documento donde asumimos nuestra responsabilidad al participar en el proyecto. Una vez superada esta formalidad, la misma persona nos dirige a las estanterías que están en la primera habitación de la instalación, indicándonos que es el momento de elegir uno de los objetos que descansan en los estantes. Son varias las estanterías, todas ellas repletas de un sinfín de artículos singulares, muchos de los cuales indudablemente provienen de mercados de segunda mano. El catálogo de objetos es muy diverso, y va desde una maquina de escribir a una tetera, pasando por un paraguas, un reloj despertador, una manzana, un globo terráqueo, una baraja de cartas, unas gafas de lectura, figuras de porcelana china, y un largo etcétera. Al hacer nuestra elección la persona nos advierte que el objeto que seleccionemos será el que llevemos al espacio de trabajo donde tendremos que descomponerlo. Aunque los objetos disponibles en las estanterías de *Worktable* no estuviesen a la venta, la posibilidad de elegir un producto genera una experiencia bastante familiar que relacionamos con la idea de «comprar». Pese a ello, somos plenamente conscientes de que en lugar de *consumir* nuestro producto lo vamos a *destruir*. Esta inversión nos hace apreciar cualidades completamente diferentes en los objetos. Como explica McIntosh,⁴⁷⁹ la dinámica *producto-consumidor* que impone el capitalismo avanzado implica una relación con los objetos bastante rígida. McIntosh plantea que una de las razones por la cual los visitantes de *Worktable* disfrutaban de la experiencia, surge precisamente en la posibilidad para

478. En esta descripción tomaremos como referencia la presentación del trabajo en Kunstenfestivaldesart en el 2014, dentro del Museo BOZAR de Bruselas.

479. Estas reflexiones fueron planteadas por Kate McIntosh durante el seminario organizado en Pact Zolverein, en el contexto del congreso *IMPACT 2014. On Exposure*, desarrollado en noviembre de 2014 en Essen, Alemania. La mayor parte de las ideas que recogemos en este apartado fusionan la experiencia personal al participar en el performance, con ideas recogidas durante este seminario compartido con McIntosh.

reconocer y experimentar una relación alternativa con los objetos que seleccionamos.

El proceso de selección no es fácil, e intervienen una multiplicidad de factores en el mecanismo de nuestra elección. En ese momento pensamos que el resto de nuestra experiencia estará relacionada con la elección de dicho objeto. Finalmente escogí un oso de peluche. En esa misma primera habitación, hay unos asientos disponibles donde otros miembros del público esperan su turno con los objetos que han elegido. Allí nos vemos sentados el hombre con el globo terráqueo, la abuela con una raqueta y yo con el oso de peluche esperando nuestro turno de trabajo; una estampa cuanto menos singular. Cuando finalmente llega el momento de pasar a la siguiente habitación, la persona anota el tiempo exacto de inicio, el objeto que hemos seleccionado, y nos acompaña hasta la entrada, indicándonos que sigamos las instrucciones que aparecen en las paredes para seguidamente dejarnos solos. La entrada al espacio está formada por unas cortinas de plástico translúcidas, donde solo aparece indicado *Room 2*. Una vez dentro nos encontramos con un taller provisto con multitud de herramientas organizadas por las paredes y un amplio banco de trabajo. Martillos, sierra para metales, destornilladores, taladros, tijeras, alicates, cincel, guantes y gafas de seguridad, etc. Sobre la mesa de trabajo aparecen dos señales con instrucciones:

1

Por favor

Desmantele, rompa o desguace en piezas el artículo que haya elegido

2

Cuando termine:

Ponga las piezas en la bandeja provista, transpórtela a la habitación de al lado y ubíquela en las estanterías de almacenamiento.

Una de las principales cualidades en la acción de romper un objeto, radica en la relación física y corporal del acto de destrucción en sí mismo, donde una combinación de sensaciones viscerales, táctiles, acústicas y olfativas se ponen en relación. Hay que ponerse manos a la obra. En ese momento me arrepiento un poco de no haber cogido la maquina de escribir, ya que entiendo que el proceso de destrucción-descomposición de un oso de peluche no es lo más excitante del mundo. Pese a ello —no sin cuestionar la acción de consumo cultural un tanto caprichoso e irresponsable— me dispongo a destripar al peluche. McIntosh describe la posibilidad de destruir un objeto ofrecida al público del siguiente modo:

“The breaking offered visitors a condoned opportunity to perform a physically violent gesture, with properly destructive results. This is a rare opportunity in normative social experience, and an enactment of something usually prohibited may account for some of the satisfaction expressed by visitors. Various taboos are lightly crossed here, including those of violence, damage, waste, and disrespect to property. It’s useful to note that because none of the objects were obviously expensive, any sense of damage or wastage had to do with values other than monetary worth”.⁴⁸⁰

La primera tesitura es ¿cómo lo hacemos? Podríamos destrozar, y hacer añicos el peluche quemando un poco de testosterona. O bien podríamos cortarle la cabeza, sacarle los ojos con los alicates en un ejercicio de sadismo. Finalmente me decido por cortar con una cuchilla las costuras y a modo de cirujano despiezar una por una las partes que lo componen, haciéndonos entender la compleja labor de ejecución que tiene la confección del peluche en cuestión. El desmontaje permite des-

480. MCINTOSH, Kate.
Worktable. Londres:
Roehampton University,
2011. p. 60. (documento
no publicado)

cubrir los espacios que forman el interior oculto del objeto, y comprender los componentes utilizados en su construcción. En este momento ya hemos perdido la noción del tiempo. De hecho, cada visitante a la instalación, dependiendo de su objeto, y especialmente de las decisiones que tome a lo largo del proceso puede expandir o contraer el tiempo de su performance. Una vez desmembrado mi objeto, sigo las instrucciones. Pongo todas las parte en una de las bandejas de plástico blanca y me dirijo con mi destrozo a la siguiente habitación.

Al pasar el umbral de la siguiente habitación *Room 3*, nos encontramos con una habitación acondicionada de nuevo con mesas de trabajo, pero a diferencia de la anterior, en este espacio hay varias personas que trabajan afanadamente. Al depositar mi bandeja en las estanterías, tengo la oportunidad de ver las bandejas con los destrozos realizados por otras personas. Algunos participantes han pulverizado sus objetos, otros los han cortado por la mitad con precisión y de alguna manera, cada individuo ha encontrado su propio mecanismo de ejecutar las instrucciones. De nuevo, junto a las estanterías dos señales con instrucciones nos indican el proceder del performance:

3

Por favor

Eliga una bandeja que contenga un objeto desmantelado diferente al suyo.

Vuelva a montarlo

4

Cuando termine:

Deposítelo en la habitación de objetos completados.

La primera sensación que experimentamos al conocer nuestro siguiente cometido es el de sorpresa. Este nuevo elemento en

la instalación nos hace comprender que tanto el objeto que acabamos de descomponer, como el método que hubiésemos usado para romperlo solo era una parte de la ecuación del performance. Es decir, acabábamos de generar un *problema* a otra persona que posteriormente deberá reensamblar nuestro objeto. Igualmente, en el objeto que nosotros *heredamos* aparece impresa tanto la experiencia física de un visitante anterior, como su personalidad manifestada en el modo de descomponer dicho objeto. En este sentido, pasamos a formar parte de un proceso que, partiendo de lo individual, se expande en un proceso de trabajo colectivo.

El espacio en esta sala, mucho más diáfano y luminoso que la habitación anterior, está organizado por grandes mesas de trabajo que ocupan el centro. En cada mesa hay dos sillas colocadas una frente a otra. En las mesas encontramos una serie de artículos con los que reparar el objeto que hayamos seleccionado: cinta adhesiva, bandas elásticas, cuerdas, pegamento de contacto, bridas de plástico, grapadoras, y un largo etcétera. En mi caso, escojo una bandeja que contiene lo que parecen ser los restos de un despertador antiguo, y me dirijo inmediatamente a uno de los puestos de trabajo. A diferencia del espacio anterior donde la adrenalina fluía por la excitación de un proceso destructivo, una sosegada energía se apoderaba de esta sala. Diversas personas concentradas y unidas por un fin en común, que no era otro que tratar de recomponer los restos del desastre. En una entrevista ofrecida por McIntosh, explica cómo los sucesos ocasionados por el grave terremoto sufrido en Nueva Zelanda en 2011, le sirvieron como referencia para plantear su trabajo:

“Worktable was particularly inspired by New Zealand, where I come from. I was there in 2011 when the big earthquake in Christchurch destroyed the centre of the city. Luckily, there were few casualties, but in

my hometown of Wellington, which is actually most vulnerable to earthquakes, from that moment on people walked around thinking every ten minutes about where they would shelter if the long-expected Big Earthquake struck. Running these scenarios of the whole thing coming apart in your brain was stressful but also strangely exciting. Because you were constantly imagining huge change. The idea that these old Victorian buildings could suddenly be atomised was in a sense liberating.

Worktable is, in a miniature version, a way to meditate on those sentiments. What if you chose to open up or hit to pieces an object that has always represented recognizable ideas or familiar functions, and then to reshape it in an unfamiliar form?⁴⁸¹

Es precisamente en la tensión que se genera entre el proceso de destrucción y reconstrucción propuesto por McIntosh, la estrategia con la que la artista nos invita a imaginar las posibilidades de transformación y responsabilidad colectiva. En *Worktable*, McIntosh parte de una experiencia singular y enmarcada en un contexto temporal particular —como una catástrofe natural—, para transformarla en un gesto colectivo y atemporal que nos invita a imaginar alternativas y posibles escenarios. En un periodo marcado por la vorágine capitalista del «usar y tirar», la obsolescencia programada y la cultura del consumo irresponsable, la posibilidad de reparar objetos materiales se transforma en una exótica rareza. Es más, la simple idea de extender la vida útil de un producto y mantenerlo en circulación parece perjudicial para un mercado que se sustenta a partir del flujo productivo de lo nuevo. En este sentido, podríamos decir que la propuesta de McIntosh nos hace reflexionar sobre el valor de los deshechos materiales y el placer en el proceso de reparar, reensamblar y arreglar objetos *a priori* inservibles.

481. Ideas de Kate McIntosh recogidas en *Three influences of Kate McIntosh*. Recurso digital disponible en: <https://www.bruzz.be/en/podium/three-influences-kate-mcintosh-2018-10-23> [visitado el 25-05-2019].



Fig. 27, 28, 29 y 30 *Worktable*, (2011). Kate McIntosh. Imágenes de los objetos reensamblados.

Dado el estado de absoluto deterioro de los objetos — como era el caso de mi pobre despertador— y la simplicidad de los elementos para reparar que se ponían a disposición de los participantes, restaurar los objetos en su forma y uso original se volvía una tarea imposible en la mayoría de los casos. Por lo tanto, el proceso de reensamblaje se desarrolla como una invitación a imaginar y reorganizar la estructura de los objetos, en un proceso eminentemente creativo y hasta cierto punto lúdico.

Tras el laborioso y placentero ejercicio de recomposición, me dispuse a llevar mi objeto a la última habitación, *Room 4*. Al pasar la última de las cortinas con mi maltrecho despertador, la sorpresa fue mayúscula. Entré en una salotodavía más amplia que la anterior, compuesta por numerosas mesas sobre las que descansaban cientos de objetos recompuestos por los participantes que habían participado en el performance con anterioridad. Un improvisado paisaje formado por objetos recompuestos a través de procesos de singularidades y creatividad desbordantes. Fue fascinante ver el rango de ideas y soluciones constructivas que el público había depositado en esos objetos. A modo de una pequeña colección de horrores, los objetos se transformaban en un catálogo simétricamente opuesto a la colección de objetos que habíamos transitado en las estanterías de la primera sala. Según McIntosh, pese a lo interesante que podría resultar elaborar una instalación a partir de estos objetos, su objetivo nunca ha sido el de generar una colección de artefactos que pudiesen funcionar como una pieza independiente, sino que su interés radica en el proceso de transformación mismo y especialmente en la dimensión temporal que la obra nos propone. *Worktable* se construye a partir de una estructura simple que podría describirse como un engranaje de gestos, propuestos por la artista y ejecutados por los visitantes, convirtiéndose en una cadena de acciones temporalmente flexibles, a partir de las que se generan conceptos que nos conectan con el sistema socio-económico en el que nos desenvolvemos.

Una vez que terminamos de explorar la sala donde descansan los objetos reensamblados, nos dirigimos a la salida. La persona que nos guió al principio de nuestra experiencia anota la hora de salida, completando el registro de nuestra experiencia. En nuestra opinión, el éxito en la propuesta de McIntosh radica en la simplicidad de su propuesta performática —compuesta por una serie de instrucciones— y la capacidad para generar una experiencia singular en cada participante. La flexibilidad temporal, el carácter procesal y la fisicalidad que McIntosh nos propone en *Worktable* genera un espacio en el que el público experimenta un amplio espectro tanto de ideas como de emociones. Organizado a partir de un cautivador juego de acciones y recuerdos, nosotros como público tenemos que enfrentarnos a la responsabilidad individual de formar parte de una sociedad temporal.

JULIAN HETZEL. *Still. The Economy of Waiting.*

Presentado por primera vez en el contexto de SPRING 2014 en la ciudad holandesa de Utrecht, Julian Hetzel realizó *Still. The Economy of Waiting*, una instalación performativa con la que el alemán trataba de analizar la relación entre los conceptos de «esperar» y «trabajar». Elaborada a partir de una serie de contenedores de transporte comercial situados en el centro de una plaza pública —Janskerkhof—, la instalación despliega un viaje poliédrico donde la relación entre ficción y realidad queda suspendida. A lo largo del recorrido, el espectador se encuentra con seis islas temporales. Seis habitáculos, seis situaciones, seis encuentros, seis temporalidades.

El punto de partida de *Still. The Economy of Waiting* radica en el interés de Hetzel por la transformación en los modelos de producción laboral. El concepto de trabajo generalmente se defiende como una “obligación ética colectiva”.⁴⁸² De hecho, el trabajo es uno de los ejes fundamentales a través del cual los individuos se integran no solo en un sistema eco-

482. WEEKS, Kathi. *The problem with work*. En: HOEGSBERG, Milena y FISHER, Cora (eds.) *Living Labor*. Berlin: Sternberg Press, 2013. p. 149. Texto original: “collective ethical obligation”

nómico, sino también dentro de modos de cooperación familiar, social y políticos. Es más, el trabajo aparece en el centro de la construcción de la identidad personal.⁴⁸³ Sin embargo, y mientras que el devenir de los tiempos parece transformar esta concepción del trabajo, Hetzel plantea cómo las éticas laborales deberían ser igualmente cuestionadas. Analizando los modelos de producción posfordistas, Hetzel observa la actual transformación de la idea de «trabajo» en la idea de «ocupación». Mientras que la idea de «labor y trabajo» están orientadas hacia un modelo productivo que persigue resultados y objetivos específicos, la idea de «ocupación» se centra en la actividad como proceso, es decir, su finalidad es el permanecer ocupado. Tal y como planteara Hito Steyerl, entendemos que la ocupación no dispone de un marco temporal específico, excepto el mero hecho de pasar el tiempo:

“The shift from work to occupation applies in the most different areas of contemporary daily activity. It marks a transition far greater than the often-described shift from a Fordist to post-Fordist economy. Instead of being seen as a means of earning, it is seen as a way of spending time and resources. It clearly accents the passage from an economy based on production to an economy fueled by waste, from time progressing to time spent or even idled away, from a space defined by clear divisions to an entangled and complex territory. Perhaps most importantly: occupation is not a means to an end, as traditional labor is. Occupation is in many cases an end in itself”⁴⁸⁴

Al inicio del ensayo *La sociedad del Cansancio*, el profesor Buyng-Chul Han reflexiona sobre el mito de Prometeo para con nuestra sociedad contemporánea. Han actualiza el mito griego para hablarnos de una sociedad contemporánea dominada

483. Cfr. *Ibidem*. p. 148.

484. STEYERL, Hito. *Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life*. E-flux journal #30, 2016. Recurso digital disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life/> [visitado el 29-5-2019].

por los mecanismos de auto-explotación impuestos por los modelos de producción neoliberales, llegando a afirmar que “el sujeto de rendimiento está libre de un dominio externo que lo obligue a trabajar o incluso lo explote. Es dueño y soberano de sí mismo. De esta manera, no está sometido a nadie, mejor dicho, sólo a sí mismo”.⁴⁸⁵ En este contexto, los niveles de auto-exigencia auto-impuestos por las posibilidades que brinda el libre capital, generaría individuos tan oprimidos por el sistema como lo estaría Prometeo por sus propias cadenas. El proceso de comodificación temporal impuesto por la economía post-industrial es consecuencia directa del incremento en los ritmos de producción y la velocidad con la que se ejecutan las transacciones mercantiles. Según la visión de Paul Virilio,⁴⁸⁶ la movilidad, la actividad y la aceleración del capital se convierten no solo en una tendencia de mercado, sino también en un privilegio social. Aquello que se mueve más rápido tiende a ser la fuerza dominante. La actividad ha dejado de ser una posibilidad individual para convertirse en una obligación social. Según la hipótesis que plantea Han, el cansancio que produce el estado acelerado y la constante auto-explotación serían precisamente la enfermedad que define nuestra sociedad contemporánea, llegando a plantear que:

“Toda época tiene sus enfermedades emblemáticas. [...] El comienzo del siglo XXI, desde el punto de vista patológico, no es ni bacterial ni viral, sino neuronal. Las enfermedades neuronales como la depresión, el trastorno por déficit de atención por hiperactividad (TDAH), el trastorno límite de la personalidad (TLP) o el síndrome de desgaste ocupacional (SDO) definen el panorama patológico de comienzos de este siglo. Estas enfermedades no son infecciones, son infartos ocasionados no por la negatividad de otro inmunológico, sino por un exceso de positividad”.⁴⁸⁷

485. BYUNG-CHUL, Han. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2012. p. 31.

486. VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988.

Es precisamente en este contexto de sociedad post-inmuno-lógica y posfordista, donde Julian Hetzel propone con la obra *Still. The Economy of Waiting* un contra-modelo temporal con el que generar una brecha en el flujo de la circulación capitalista. Para ello, Hetzel nos invita a recorrer un universo creativo singular, que pese a generar un espacio y temporalidad paralelas, permanece íntimamente conectado a la realidad política que sucede más allá de las finas paredes de los contenedores industriales donde se desarrolla el proyecto.

Cuando llegamos a Janskerkhof, una de las plazas históricas de la ciudad, el sonido es lo primero que notamos. A través de un sistema de megafonía, una persona —con un acento marcadamente asiático— nos informa de manera puntual de la hora exacta. Cada diez segundos la persona repite un mantra en constante transformación. 6 veces por minuto, 360 veces por hora y 2880 en las ocho horas que la instalación permanece diariamente abierta al público, una voz nos informa:

At the next tone the time will be sixteen hours, twenty-four minutes and thirty seconds.

«Ding»

At the next tone the time will be sixteen hours, twenty-four minutes and forty seconds.

«Ding»

At the next tone the time will be sixteen hours, twenty-four minutes and fifty seconds.

«Ding»

At the next tone the time will be sixteen hours and twenty-fifth minutes.

«Ding»

487. BYUNG-CHUL, Han. *La sociedad del cansancio*. *Op. cit.* p. 11.

At the next tone the time will be sixteen hours, twenty-fifth minutes and ten seconds.

«Ding»

At the next tone the time will be sixteen hours, twenty-fifth minutes and twenty seconds.

«Ding»

En la plaza se disponen un conjunto de contenedores —ocho para ser exactos— que conforman una especie de laberinto arquitectónico efímero. Estos grandes contenedores de mercancías varados en el espacio público, ponen en perspectiva el título del proyecto.⁴⁸⁸ Diseñados para resistir largos viajes marítimos, los contenedores se apilan en los puertos del mundo esperando para ser transportados a sus destinos. Desde su funcionalidad, estandarización y neutralidad, estos contenedores constituyen un elemento central en el paisaje mercantil globalizado.

_ 1. YOUTUBE CINEMA

Como sucediera en el trabajo de McIntosh, Hetzel nos propone un viaje inmersivo donde el espectador gestiona la temporalidad de su visita en primera persona, negociando la relación entre el tiempo productivo y el tiempo contemplativo que Hetzel nos ofrece como experiencia performática. La entrada a la instalación se produce individualmente, respetando un intervalo de unos cinco minutos entre los visitantes. Dicha entrada se produce por uno de los contenedores, accediendo directamente a la primera de las salas. El interior ha sido modificado para habilitar espacios que podrían asimilarse a los de una galería de arte. El rótulo con el título de la instalación,

488. Su traducción al español vendría a ser: *Inmóvil. La economía de la espera.*

el texto explicativo integrado en la pared y la iluminación nos invitan a investigar en el contenido de la experiencia. En ese mismo espacio nos encontramos con una primera instalación que funciona como un pequeño gesto artístico con el que nos sentimos fácilmente identificados. Una pantalla reproduce la imagen de la página web de Youtube en el momento en que se está cargando un video. Este momento se reproduce en un bucle que no encuentra salida. El público espera educadamente sentado en el banco a que el video se cargue, hasta que entienden que la imagen del video cargándose es el video en sí mismo.

_ 2. GALLERY

Tras este guiño, nos adentramos en el siguiente de los contenedores, donde nos encontramos con un guardia de seguridad custodiando una obra de arte, para ser más exactos un retrato de gran formato. Como ocurriera en el anterior espacio, este contenedor ha sido cuidadosamente transformado, utilizando todos los códigos estéticos y espaciales que nos hagan sentir en una galería de arte contemporáneo. Hetzel se interesa por la presencia física de los guardias de seguridad en los espacios expositivos, cuyo trabajo esencialmente consiste en estar presentes a la espera de visitantes. En el proceso de selección de los guardias de seguridad, Hetzel busca personas de edad avanzada que nos ayuden a empatizar con la idea de un trabajo tedioso, invisible y repetitivo. Sin embargo, Hetzel nos propone un interesante giro. El retrato que el guardia está custodiando es una obra hiperrealista al óleo cuyo protagonista es el propio guardia de seguridad, vestido con el mismo uniforme, sentado en la misma silla, y retratado en el mismo espacio donde se está desarrollando la acción. La imagen del retrato no posee la solemnidad de un retrato formal, sino que trata de capturar la humanidad imperfecta del retratado. Junto al retrato aparece una descripción de la obra:

Seated Guard

Security Guard, Painting (Oil on canvas, 180 x 120 cm), 2014. Oil painting made by an anonymous painter working for dafenvillageonline.com, Dafen, Shenzhen, China.

The painting is a replica of a digital photo snapshot of the security guard Joop Kortland, employed for STILL in agreement with Securitas GmbH. The original photo was taken by Julian Hetzel on April 10th 2014 in Utrecht, The Netherlands, using a Nikon G1 camera. After being color-corrected in Adobe Photoshop, it has been sent via e-mail by STILL's production manager Lyndsey Housden, as a jpeg-file (6,3 MB, 2848 × 4288 px, 300 dpi) to the customer request coordinator of dafenvillageonline.com on April 17th, 2014. The picture has been hand painted, within 15 working days, by an anonymous painter working for the company. After consulting for approval, the final product was delivered by airmail to Utrecht within five working days.

En una clara conexión con el trabajo conceptual de Joseph Kosuth *One and Three Chairs* (1965),⁴⁸⁹ Hetzel nos propone un interesante giro en la estrategia tautológica y formal de Kosuth. Mientras que el triple código objetual, visual y verbal propuesto por Kosuth nos aproxima a los mecanismos de presentación-representación-conceptualización del arte, con su instalación Hetzel primero consigue humanizar el arte conceptual, para inmediatamente politizar los procesos productivos del arte. La deslocalización y anonimato de la persona que ejecuta el retrato, nos hace pensar sobre el concepto de autoría, al mismo tiempo que nos hace reflexionar en el proceso de creación mecánico e impersonal tras la producción de dicho retrato.

Fig. 31. *Still. The Economy of Waiting*, (2014). Julian Hetzel. Imagen de la instalación. © Thomas Leden.

489. Dado lo universal de este clásico del arte conceptual, no entendemos necesario entrar a describirlo en este apartado. De cualquier modo, para contrastar la información que aquí exponemos hemos recurrido a la entrada de la obra en la website del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Recurso digital disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas> [visitado el 31-05-2019].

Dentro de la galería escuchamos el mismo mantra temporal que escuchábamos en la calle, sin embargo, entendemos que el sonido proviene del espacio tras la pared donde cuelga el retrato, y el pasillo lateral nos invita a continuar nuestro recorrido.

_ 3. TIME MACHINE

Al acceder al siguiente contenedor se produce un cambio brusco en la iluminación y el diseño espacial. El contenedor está dividido en dos partes por un enorme cristal, aislando a la performer en su espacio de trabajo. En el espacio reservado para en público, un pequeño banco nos invita a contemplar el desarrollo del performance. Una chica asiática absolutamente concentrada y con la vista perdida se revela como la persona que ejecuta el tiempo:



At the next tone the time will be seventeen hours, four minutes and thirty seconds.

«Ding»

At the next tone the time will be seventeen hours, four minutes and forty seconds.

«Ding»

At the next tone the time will be seventeen hours, four minutes and fifty seconds.

«Ding»

At the next tone the time will be seventeen hours and fifth minutes.

«Ding»

At the next tone the time will be seventeen hours, fifth minutes and ten seconds.

«Ding»

At the next tone the time will be seventeen hours, fifth minutes and twenty seconds.

«Ding»

Sentada frente a una mesa, un timbre de recepción y un micrófono son sus únicas herramientas de trabajo. Su voz se amplifica por todo el espacio. Tras ella, instalado en la pared desnuda del contenedor aparece un reloj digital que testifica la exactitud y precisión de su labor. Al concluir cada frase, sistemáticamente golpea el timbre. Los diez segundos que dura el intervalo de tiempo es tan breve que no le da tiempo a bajar el brazo, manteniéndolo encima del timbre siempre preparado para ejecutar el siguiente toque. Durante las ocho horas que está abierto al público el proyecto, una persona in-

490. En el desarrollo del performance se contó con la participación de dos performers Miri Lee y Wen Chin Fu, que ejecutaban la acción en intervalos de veinte minutos.
491. En la presentación en Utrecht contamos con la participación de Nadia Amin, Mariangela Tinelli, Matra Zisolek, Agustina Muñoz y Esther Mungambi.

cesantemente⁴⁹⁰ recita el tiempo exacto, en una suerte de reloj humano que genera una situación entre enfermiza y fascinante. La aptitud de las performers es absolutamente mecánica, sin intuirse ningún tipo de fatiga física o psíquica. Como espectador, contemplar la cautivadora acción genera una evidente fricción entre las temporalidades objetivas y subjetivas que se nos están ofreciendo.

_ 4. WAITING ROOM

Nuestro siguiente encuentro nos lleva a una improvisada sala de espera. Suelo cubierto por una moqueta azul, cinco sillas alineadas, música de ascensor, un dispensador de agua, luces fluorescentes en el techo y una persona uniformada⁴⁹¹ nos esperan en nuestra siguiente estación. Al entrar en este nuevo contenedor, una nueva performer nos da la bienvenida, invitándonos a tomar asiento. A diferencia del espacio anterior, donde el rol de las performers era comunicativamente distante e indiferente al público, las performers en este espacio fueron invitadas a interactuar de forma activa con los visitantes. Su misión principal era hacer esperar al público. Dicho espacio funcionaba como una *situación bisagra* que conectaba

Fig. 32. Still. *The Economy of Waiting*, (2014). Julian Hertz. Imagen de la instalación. © Thomas Leden.



las dos siguientes propuestas, las cuales se planteaban como experiencias eminentemente individuales. Es decir, mientras que en los tres primeros espacios que estamos describiendo se ofrecía al público la posibilidad de parar, retroceder y contemplar, gestionando el tiempo de la visita a nuestro antojo, la performer en esta sala te invitaba a esperar, siendo en ese momento ella la persona que gestionaba el tiempo del público.

Al llegar a la sala de espera a todos los visitantes se les ofrecía un vaso de agua. Al tomar asiento podíamos observar cómo en el espacio había otras dos puertas diferentes a la que nosotros habíamos usado para entrar al contenedor. Sobre la última de las puertas había una luz roja. Usualmente había varias personas esperando, generando una situación incómodamente absurda de estar esperando algo que no sabes muy bien qué es junto a completos extraños que tampoco saben a qué están esperando. La performer improvisaba su papel como gestora del aburrimiento: se quitaba los zapatos, bostezaba, se tumbaba en el suelo a descansar, fijaba la mirada en algunos de los visitantes, nos volvía a ofrecer agua, etc., en un comportamiento un tanto neurótico y divertidamente alienante. Una de las puertas se abre, y sale un miembro del público al que se le invita de nuevo a tomar asiento. La performer dirige a otra persona a pasar a la siguiente sala. La luz roja se apaga y la performer invita a un tercer visitante a pasar a la última sala. El orden por el que la performer canaliza a los visitantes no siempre sigue una lógica de llegada, sino que por el contrario juega con los tiempos de espera de los visitantes, haciendo esperar varios turnos a algunos visitantes, mientras que otros son invitados a entrar en las salas tan pronto como se quedan libres, generando una situación kafkiana. Finalmente llega nuestro momento y nos hacen pasar al quinto espacio.

_ 5. THE POND

Al entrar por la puerta nos encontramos de nuevo una realidad radicalmente diferente a la que acabamos de participar. En este espacio nuestra perspectiva está perfectamente delimitada a un punto de vista específico. Ligeramente elevados por una plataforma de madera, un banco está dispuesto para que disfrutemos de la experiencia contemplativa que Hetzel nos propone. En un alarde escenográfico, el contenedor —mucho más largo que el resto— ha sido completamente transformado en un paisaje onírico. El suelo está completamente cubierto por una lámina de agua desde la que crecen esporádicamente islas vegetales que nos hace pensar en un humedal. Tanto las esquinas superiores como el fondo del espacio han sido diseñados como una estructura cóncava, generando la sensación de estar dentro de un espacio tubular infinito. Un cuidado diseño de luces va transformando delicadamente los tonos y temperatura de la luz, efecto que se refuerza por el uso de humo en el espacio, generando brumas y difuminando un paisaje que permanece en constante transformación. Al fondo del espacio, aparece una persona estática con los pies dentro del agua. Es la figura de un hombre vistiendo un traje de chaqueta, dándonos la espalda y mirando al infinito. El contraste que genera esta figura contemporánea en este paisaje onírico y atemporal, puede llegar a recordarnos a los paisajes alegóricos realizados por Caspar David Friedrich. El paisaje visual se ve implementado con la construcción de un paisaje sonoro que nos transporta a una naturaleza acuosa y crepuscular poblada de insectos. Como propuesta contemplativa, el público es libre de permanecer en este ecosistema el tiempo que estime oportuno, ofreciendo el espacio para emplear nuestro tiempo de una manera radicalmente ociosa y ralentizada.



_ 6. NOTHING FOR SOMETHING

Una vez que hemos regresado a la sala de espera, y finalmente somos invitados a pasar a la última sala, Hetzel vuelve a sorprendernos. El último espacio vuelve a transformarse en una galería de arte contemporáneo, con suelo, techo y paredes blancas y brillantes. Un banco organiza y divide el espacio en dos. Al fondo, una persona nos está esperando sentada en el suelo. Junto al banco, en la pared una cartela expositiva nos da indicaciones de la propuesta:

Fig. 33. Still. *The Economy of Waiting*, (2014). Julian Hetzel. Imagen de la instalación. © Thomas Leden.

Nothing For Something

Wood, Paint, TL-Lights, Hygrothermometer, Bench, Homeless person.

For the execution of his performance, the homeless person receives 8,50 Euro per hour as a donation, an amount of money which is equivalently valued to the current minimum wage in the Netherlands.

This is a meeting with the Self through an encounter with the Other.

El encuentro con una persona sin hogar es el elemento central de esta instalación. Tal y como indica la cartela expositiva, a la persona que cada día es invitada a participar en la instalación —a lo largo de las dos semanas fueron tres los colaboradores— se le ofrece una compensación económica de 8,50 euros por hora en concepto de donación. Dicha compensación equivale al salario mínimo de 2014 en los Países Bajos. Su función consistía en pasar tiempo dentro del espacio. No estaban obligados a establecer contacto con los visitantes, simplemente permanecer, esperar, pasar tiempo. Es decir, se les invitaba a capitalizar su función rutinaria, pero ofreciéndoles un nuevo contexto compuesto por un marco espacial, cultural e social que el proyecto propone. En este sentido, podríamos entender dicha propuesta como un *ready-made performático*, donde la función de Hetzel pasa por delimitar dicho marco espacio-temporal en un encuentro que difícilmente podría

suceder fuera del contenedor cultural del proyecto. En una entrevista recientemente publicada, Hetzel reflexiona sobre las implicaciones de esta propuesta:

“I like to challenge the audience, I like to open up questions about responsibility, about ethics, like in *Still*: how do we treat people who’re living on the streets? By redirecting these questions to the audience everybody has to negotiate these questions or situations. I think this is what I’m trying to do again and again. In fact, I hardly document the part of the audience, on how do they relate to it, do they believe it’s real or not or what it really does with them in the end. But —in the case of *Still* and the last room with the homeless people— there are a lot of stories circulated concerning what had happened in this room. People had breakdowns, other started crying or left the room quickly —but often something happened, because they have been push to a limit and they understood they are along with this other person in a small room”.⁴⁹²

La situación de este encuentro entre dos personas es enmarcada por Hetzel, pero negociado por los visitantes. La propuesta se transforma en un encuentro con uno mismo a través del encuentro con el otro. Generalmente hablando, se establecen conversaciones íntimas donde la persona sin techo reflexiona sobre cómo ha llegado a esa situación, cómo es su día a día, su situación política, cómo ve a la sociedad, y cómo piensa que la sociedad le ve. La simplicidad, sobriedad e inmaterialidad de la propuesta nos fuerza a mirar hacia su esencia: la relatividad temporal como una construcción eminentemente humana y social. Cuando decidimos que nuestra

492. SCHÜTZ, Theresa. *Keep it real. A conversation between performance artist Julian Hetzel and Theresa Schütz*. En: KOLESCH, Doris, SCHÜTZ, Theresa y NIKOLEIT, Sophie (eds.). *Staging spectators in immersive performances: Commit Yourself!* Londres: Routledge, 2019. pp. 84

conversación ha terminado, la persona con la que acabamos de establecer una conversación sobre qué significa vivir sin techo nos invita amablemente a salir a la calle por una última puerta para finalizar nuestra visita por la instalación.

El viaje temporal, emocional y político que experimentamos en el recorrido por las experiencias que propone de *Still. The Economy of Waiting*, trata de hacer visible lo aparente. La multiplicidad de ángulos y perspectivas que se establecen en las diferentes instalaciones y encuentros que Hetzel nos propone, posibilita el espacio para hacernos reflexionar sobre el uso del tiempo en nuestra acelerada realidad posindustrial y globalizada, proponiendo modelos de desaceleración y alternativas temporales que nos hagan reflexionar sobre nuestra relación con un capitalismo neoliberal en constante movimiento.

En la introducción del ensayo *Agotar la danza: Performance y políticas del movimiento*, Andre Lepecky expone los derroteros estéticos de la danza y el performance contemporáneos. En este proceso, Lepecky trata de deconstruir la ontología de la danza tradicional occidental, cuya modernidad estética ha estado supeditada a la presentación de cuerpos en movimiento. La superación del proyecto modernista conlleva un interés por fórmulas coreográficas donde la subordinación al movimiento, al progreso, a lo que se denomina como el “espectáculo cinético de la modernidad”,⁴⁹³ sean sistemáticamente cuestionados. La posibilidad de lo inmóvil, la desaceleración del tiempo y en general la ética de lo lento irrumpen como estrategias donde tanto los artistas del performance como los coreógrafos tratan de cuestionar la imposición del flujo activo de sus cuerpos. En palabras del propio Lepecky, “lo inmóvil *actúa* porque interroga a las economías del tiempo, porque revela la posibilidad de la propia acción en el seno de los regímenes dominantes del capital, subjetividad, trabajo y movilidad”.⁴⁹⁴

493. LEPECKI, André. *Agotar la danza: Performance y política del movimiento*. Madrid y Barcelona: Universidad de Alcalá, Mercat de les Flors, Centro Coreográfico Galego, 2008. p. 34.

494. *Ibidem*.

Como observamos en nuestros casos de estudio *Wortable* y *Still. The Economy of Waiting*, tanto McIntosh como Hetzel investigan una delicada relación entre los modelos productivos y el uso del tiempo en nuestra sociedad contemporánea. La flexibilidad temporal y las estructuras duracionales son utilizadas como estrategias performáticas con la capacidad de generar un impacto directo en el público, ya que como alternativas temporales constituyen un acto de denuncia en si mismo, forzándonos a adoptar una postura crítica. En esta línea argumental, y a modo de conclusión, podríamos defender que bien sea en la presencia o ausencia de performers, en sus acciones o pasividad, desde las estrategias temporales colectivas o individuales, observamos cómo la flexibilidad y vacío temporal que nos proponen estos trabajos solo puede ser ocupado por el posicionamiento ético del público. En el análisis de lo temporal que hemos desarrollado en ambos ejemplos, podemos apreciar cómo tanto McIntosh como Hetzel se alejan decididamente de preocupaciones formales o disciplinares en torno a lo temporal, para por el contrario centrarse en proponer alternativas performáticas que nos hagan reflexionar sobre nuestra posición personal y social en un contexto histórico y político que nos ha tocado vivir.

4.2.4. CUERPO.

“TR: I would like to talk about theory...”

FGT: [...] Last but not least, Brecht is an influence. I think if I started this list of influences again I would start with Brecht. I think this is really important because as Hispanic artists we're supposed to be very crazy, colorful—extremely colorful. We are supposed to

«feel», not think. Brecht says to keep a distance to allow the viewer, the public, time to reflect and think. When you get out of the theater you should not have had a catharsis, you should have had a thinking experience. More than anything, break the pleasure of representation, the pleasure of the flawless narrative. This is not life, this is just a theater piece. I like that a lot: This is not life, this is just an artwork. I want you, the viewer, to be intellectually challenged, moved, and informed”.⁴⁹⁵

En el año 1992, el coleccionista de arte francés Marcel Brient encargó un retrato al joven artista Félix González-Torres. El placer estético por coleccionar había acompañado a Brient desde su infancia, cuando planchaba y guardaba en un libro los brillantes papeles de los caramelos que encontraba. González-Torres pidió a Brient que compartiese su colección de infancia, y de entre los envoltorios, eligió uno de color azul con la palabra PASSION inscrita como referencia para desarrollar la obra. González-Torres realizó su retrato como una instalación de dichos caramelos apilados en una esquina de la habitación, con un peso ideal de noventa kilogramos, tomando como referencia el peso de su modelo. El interés de *Sin título (Retrato de Marcel Brient)* no solo radica en su singularidad como retrato, sino en que la propuesta de González-Torres es dependiente de la participación activa del público, ya que el consumo de dichos caramelos completaba la obra. La instalación está diseñada para coger los caramelos, abrirllos, olerlos, chuparlos y tragarlos, en un ritual de “Eucaristía”⁴⁹⁶ a través del cual el cuerpo de Marcel Brient era sensualmente consumido en un acto de canibalismo estético. En palabras del propio González-Torres: “Es una metáfora. [...] te doy algo dulce, y tú te lo metes en la boca y chupas el cuerpo de otro. Y de esta forma mi obra se hace parte de los cuerpos de otros. Es muy apasionado. Durante unos segundos he puesto algo dulce en la boca de una persona, y resulta muy sensual”.⁴⁹⁷ A diferencia de un retrato tradicional, la forma de la pieza de González-Torres

495. Entrevista de Tim Rollins con Felix Gonzalez-Torres en: VV. AA. *Felix Gonzalez-Torres*. Los Angeles: A.R.T. Press, 1993. p. 10.

496. FÖLL, Heike-Karin, *Form, Reference and Context: Felix Gonzalez-Torres' «candies»*. En: VV.AA. *Felix Gonzalez-Torres*. Berlin: NGBK, 2006. p. 129.

497. Félix González-Torres en: SPECTOR. Nancy. *Félix González-Torres*. Santiago de Compostela: CGAG. 1995. p. 147

permanece en constante mutación, cambiando de dimensión y peso a lo largo de su exposición, y renovándose infinitamente en su íntima relación con el público. El propio González-Torres nos indica la relación de dependencia de estas obras con el público: “Necesito al espectador, necesito la interacción del público. Sin el público estas obras son nada, nada. Necesito que el público complete la obra. Le pido al público que me ayude, que tome responsabilidad, que forme parte de mi trabajo, que se una a él”.⁴⁹⁸

La obra desarrollada por González-Torres en la década de los 90, es idiosincrásica en la producción artística del arte contemporáneo de su generación, así como un referente para el arte que estaba por venir. Tratamos de hacernos eco de un tipo de trabajo a través del cual los artistas cuestionarían los mecanismos de participación y la relación de la obra con el público. En este punto podríamos observar diversas estrategias seguidas para cumplir el mismo objetivo. Mientras que los precursores del arte del performance entendían que la provocación del público podría ser usada como una herramienta para la transformación de la sociedad, otros artistas han buscado en el desafío intelectual del arte ese mismo propósito.

Como podemos observar en la cita de entrada de este apartado, González-Torres toma como referencia el modelo de re-presentación planteado por Brecht, para centrarse en un proceso que busca la activación del público a través de la experiencia y la reflexión estética. Es precisamente en esta trayectoria de confluencias entre la activación física y cognitiva del público como a nosotros nos gustaría considerar la presencia de *lo corporal* en la escena del performance contemporáneo. En los trabajos que analizaremos a continuación, *Numax-Fagor-plus* (2014) de Roger Bernat, *P-Project* (2012) de Ivo Dimchev y *Schuldfabrik* (2016) de Julian Hetzel, los artistas desarrollan diferentes estrategias en las que la singularidad

498. Entrevista de Tim Rollins con Félix González-Torres, En: *Felix Gonzalez-Torres. Op. cit.* p. 23. Texto original: “I need the viewer, I need the public interaction. Without a public these works are nothing, nothing. I need the public to complete the work. I ask the public to help me, to take responsibility, to become part of my work, to join in”.

del cuerpo humano como material estético y político, se nutre de los contextos sociales, construyendo una idea de lo corporal que partiendo de su entidad individual, trasciende a una construcción colectiva.

ROGER BERNAT. *Numax-Fagor-plus*.

En la introducción de *Theatre and Performance Studies*,⁴⁹⁹ Erika Fischer-Lichte da comienzo a su trabajo argumentando las transformaciones que el concepto «teatro» ha sufrido históricamente en diferentes contextos culturales. Partiendo de su raíz etimológica griega «theatron», el teatro podría definirse como el lugar al que se va a ver algo, y es usado para describir un espacio de encuentro ceremonial, político, cultural o atlético.⁵⁰⁰ Este dispositivo teatral se construye como un espacio diseñado para que el público pueda ver desde todos los ángulos. Según esta premisa espacial la observación mutua entre los miembros del público es una parte integral de la realidad teatral. Como acertadamente observa Jorge Luis Marzo, “esta es la clave principal del espectáculo moderno: que la visión del mismo incluya al espectador por defecto”.⁵⁰¹ Esta definición del teatro como lugar de encuentro cívico y político es la base del trabajo del creador español Roger Bernat. Defendiendo la naturaleza participativa en la producción escénica de Bernat, Paul B. Preciado reflexiona sobre la crisis de la democracia representativa y el papel que asume en teatro como espacio de discusión política; un espacio donde el público toma el protagonismo:

499. FISCHER-LICHTE, Erika. *Theatre and Performance Studies*. Op. cit. pp. 7-10.

500. Cfr. *Ibidem*. p. 7.

501. MARZO, Jorge L. *Se sospecha de su participación: el espectador de la vanguardia*. En: DUARTE, Ignasi y BERNAT, Roger. *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: Centro Párraga, Cendeac y Eléctrica Produccions, 2008. p. 13.

“Imagínese primero un teatro sin actores. Ahora saque el escenario. Retire después las paredes. Saque incluso las butacas. Por último, ponga todo en movimiento. ¿Pero qué queda del teatro?, se preguntarán. El público. Un público confrontado especularmente consigo mismo que ya no puede escaparse consumiendo la obra. Un público cuya relación con el teatro ya no puede ser sino canibalismo: consumo de su propia condición espectacular. Esta disolución dramática es al mismo tiempo una generalización del dispositivo teatral: no hay teatro porque el teatro está en todas partes”.⁵⁰²

Por su parte, el texto que Óscar Cornago le dedica al trabajo de Roger Bernat dentro de sus *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia*,⁵⁰³ nos ayuda a posicionar el desarrollo escénico como un modo de “sentir y pensar lo colectivo, los modos de organizarse como grupo y las posibilidades de actuación que a partir de ahí se presentan, [siendo] la base común sobre la que se organiza el teatro y la política”.⁵⁰⁴ Cornago nos propone que la crisis del sujeto ha devenido en la performatividad de lo colectivo como una alternativa en la representación escénica:

“Este recorrido se inicia con actores y bailarines a los que ya no se les pide que actúen ni bailen, para pasar a trabajar con no profesionales hasta terminar centrándose en el público. [...] Esta evolución describe un desplazamiento hacia espacios no identificados con el mundo del arte que ha terminado centrado en el interlocutor de la propia obra, los espectadores. Hasta ahí se llega por una necesidad de reencontrar el sentido social de un medio como el del arte atrapado, como cualquiera de estos dispositivos, en sus propias reglas”.⁵⁰⁵

502. PRECIADO, Paul B. *Roger Bernat*. (2017) Texto recogido en la reseña del artista facilitada en la website de Documenta 14. Recurso digital disponible en: <https://www.documenta14.de/en/artists/13598/roger-bernat> [visitado el 12-06-2019]. 503. CORNAGO, Óscar. *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores. 2015.

504. *Ibidem*. p. 268.

505. *Ibidem*. p. 273.

Es precisamente la organización colectiva como base para la construcción de una sociedad temporal, el mecanismo de re-presentación escénico que explora Bernat en la mayoría de sus —últimos— trabajos, postulándose como un caso paradigmático de performance que busca en la colectividad del público un recurso dramaturgico que nos hace reflexionar en una dimensión social y política del encuentro escénico. En *Numax-Fagor-plus*⁵⁰⁶ Bernat plantea un mecanismo escénico simple y perturbadoramente eficiente. El espacio está organizado a partir de tres hileras de sillas formando un óvalo, en cuyos extremos se ubican sendos monitores de televisión. Al entrar, el público ocupa las sillas por lo que directamente pasa a formar parte de la escena. Una persona entra, y se ubica delante de uno de los monitores de televisión. Activa el monitor donde aparece un rótulo que indica:

Numax. Barcelona, 1979.
1er Movimiento

La performer se coloca un chaleco de trabajador con el número 1979, e inicia un diálogo, leyendo las frases que aparecen en el monitor frente a ella:

Merce: *Hoy, 3 de mayo de 1979, nos encontramos en una situación delicada*

El siguiente texto que aparece en el monitor pone en contexto la necesidad de seguir las instrucciones:

(Pausa. La performer mira a la gente en las filas traseras): *¿Me oís ahí atrás?*

506. *Numax-Fagor-plus* se estrenó en Bruselas en 2014, en el contexto de *Kunstenfestivaldesarts*. En esta descripción tomamos como referencia nuestra visita al proyecto el 17-05-2014 en el *Cinéma Marivaux* de la capital Belga, el registro video gráfico de la pieza, así como la descripción recogida en la website del artista. Recursos digitales disponibles en: <http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/> y <https://vimeo.com/206546259> [visitado el 13-06-2019].

La performer dirige esta pregunta directamente al público en las filas de detrás, y a continuación aparece un nuevo texto en el monitor. En esta ocasión el texto no se dirige a ella sino que está dirigido a alguien de las filas de atrás.

Espectador en la fila de última fila (leyendo en voz alta): *Sí, sí, alto y claro.*

En este momento se produce una situación de incertidumbre, pero al ser una pregunta tan directa, el público contesta con claridad. La siguiente línea se dirige de nuevo a la performer:

Merce: *La dificultad de vender electrodomésticos es considerable.*

A partir de la quinta línea que aparece en el monitor, se establece el mecanismo de participación del público, invitando a los espectadores a que asuman la responsabilidad de leer en voz alta los textos que aparece en la pantalla:

Espectador interpretando Blanca (en voz alta): *Quería aclarar una cosa, el comité tiene una asamblea que lo respalda. La propuesta que salga de este comité, antes de ser aprobada se votará en asamblea.*

Jorge Lorenzo: *Y luego está el grupo de trabajadores que considera que esto es Numancia, y acepta la idea de autogestión porque considera que no tiene otra opción, y está dispuesto a morir aquí dentro luchando por el puesto de trabajo.*

Progresivamente diferentes miembros del público asumen la responsabilidad de interpretar los personajes que van apareciendo en los textos de las pantallas. A través de estos diálogos, Bernat reconstruye un relato⁵⁰⁷ en el que nos introduce las conversaciones asamblearias de los trabajadores de la fábrica barcelonesa de electrodomésticos Numax, durante la crisis

507. En el desarrollo de *Numax-Fagor-plus* Bernat toma como referencia el trabajo documental desarrollado por Joaquim Jordà *Numax presenta...* (1980). Para una información más completa de dicho documental podríamos recomendar visitar: <https://www.macba.cat/es/numax-presenta-2779> [visitado el 13-06-2019].

que llevó a la ocupación y autogestión de la fábrica entre los años 1977 y 1979 hasta su disolución. Los ecos de la lucha trabajadora se repitieron justo 34 años más tarde, cuando la cooperativa vasca Fagor, en plena crisis económica (2013) decide cerrar sus puertas, dejando a todos sus trabajadores en la calle. Los cambios en los modelos productivos y la deslocalización industrial hacia los países emergentes, hacen que en occidente los conceptos de «proletariado» o «lucha obrera» se conviertan en símbolos nostálgicos en peligro de extinción. A partir de los diálogos desarrollados en Numax, reinterpretados en Fagor, y vueltos a transformarse en el contexto estético de lo escénico, Bernat consigue establecer un dispositivo teatral en el que el público ha de tomar la responsabilidad colectiva de sostener la obra. El papel de la performer tan solo sirve para iniciar el protocolo de actuación, desapareciendo una vez establecidos los diálogos. De hecho, su trabajo no está ensayado, sino que sigue las instrucciones que le han sido facilitadas unas horas antes de la función. En una suerte de *karaoke social*, el público, como sociedad temporal organizada, se compromete a actualizar la historia con las reivindicaciones de la clase trabajadora, y como nos recuerda Roberto Fratini, dramaturgo del proyecto, “la colectivización de los medios de producción se convierte en una colectivización del discurso”.⁵⁰⁸

IVO DIMCHEV. *P-Project*.

En las antípodas de la creación performática se encuentra el trabajo del artista búlgaro Ivo Dimchev. Mientras que Bernat se afana por construir situaciones en las que el público sea quien auto-gestione y genere la obra, llegando a eliminar a los performers, el trabajo de Dimchev pasa por la incuestionable fuerza que genera su presencia física en escena. Dimchev canta, Dimchev baila, Dimchev te entretiene mientras te hace pensar, Dimchev sangra cuando se corta la cara con una cuchilla, Dimchev escupe, grita, te intimida y vuelve a cantar, y en general, el control, virtuosismo y explotación física que hace de su cuerpo en el escenario le ha otorgado el reconocimiento del público. Su trabajo es presentado regularmente en los circuitos internacionales de la escena del performance contemporáneo, desarrollándose en la intersección entre la coreografía, las artes visuales, la música y el performance, siendo mundialmente reconocido por sus obras desenfadas, inteligentes y provocativas.⁵⁰⁹

En la construcción de este apartado dedicado al cuerpo en el performance, la figura de Ivo Dimchev se estima más que pertinente. Sin embargo, en lugar de centrarnos en uno de sus trabajos donde su cuerpo es el centro de la obra, hemos decidido analizar una obra tan arriesgada como singular, *P-Project* (2012), un performance eminentemente participativo en el que Dimchev ejerce como maestro de ceremonias, delegando el escenario al público. Haciendo un ejercicio de síntesis, podríamos decir que en *P-Project*, Dimchev estimula la participación activa del público pagándole dinero en metálico, estableciendo una dramaturgia *in crescendo* a partir de las acciones que propone. Es decir, en las sucesivas rondas de participación que Dimchev propone, los miembros del público son invitados a ejecutar ciertas acciones en el escenario a cambio de una compensación económica. Dicha compensación varía en relación a la exposición e intensidad de la acción

508. FRATINI, Roberto. *El Teatro: Ex Opere Operato*. Reseña del dramaturgo recogida en la website del artista. Recurso digital disponible en: <http://rog-erbernath.info/en-gira/numax-fagor-plus/> [visitado el 14-06-2019].

509. Tengo el placer de haber disfrutado de la mayor parte de los trabajos de Ivo Dimchev, entre otras razones por los lazos personales y profesionales que nos unen, ya que fuimos compañeros durante nuestros estudios de performance en DasArts, Ámsterdam.

que se proponga. Según Dimchev,⁵¹⁰ las acciones que se desencadenan a lo largo de *P-Project* parten de la base de varias palabras que empiezan -en inglés- con la letra «p», como son *piano, pussy, poetry, participation, public, poppers*, etc. Como es habitual en el trabajo del búlgaro, su presencia escénica se implementa a través de los personajes a los que da forma y vida, como sería en el caso de su memorable Lili Handel, un ser que transita entre lo absolutamente bello y abyecto.⁵¹¹ En el caso de *P-Project* su carácter es un ser andrógino, semi-desnudo y fuertemente maquillado, pero que sigue siendo el propio Ivo Dimchev en una versión ampliada de sí mismo. El escenario está casi tan desnudo como él, con dos mesas, dos sillas, dos ordenadores enfrentados a izquierda y derecha del escenario, y un piano eléctrico que será el puesto de trabajo de Dimchev.

Dimchev entra en escena, toma asiento tras su piano y pone en contexto la historia del proyecto. Relata cómo fulminó los 30.000€ de presupuesto con los que contaba para desarrollar lo que denomina una *Complex Pussy Catalogue*, una idea con la que quería darle libertad dramática al público para formar juegos de palabras, pero que tras reflexionar llegó a la conclusión que la idea era demasiado abstracta. Como alternativa plantea invitar directamente al público a que le ayude a desarrollar su performance durante esa velada. Dimchev asegura que a él lo que realmente le gusta es tocar el piano y cantar, de modo que invita a dos voluntarios del público a que suban al escenario, y escriban poesía en los ordenadores que están conectados a un iPad que tiene frente al piano. Mientras los voluntarios escriben poesía, Dimchev improvisará una canción durante cinco minutos con el texto que le vayan facilitando. Por dicho trabajo, Dimchev ofrece 20€ a cada voluntario, e indica que tiene una caja con un total 1.000€ para pagar a su público a lo largo del performance. Como él va estar ocupado cantando y tocando el piano, le pide a una persona del público que actúe como tesorera, y le hace entrega

510. En la elaboración del análisis de *P-Project*, aparte de nuestra experiencia como público, hemos utilizado la detallada descripción dramática y los textos que el propio artista recoge en su publicación: DIMCHEV, Ivo. *Ivo Dimchev. Stage works 2002-2016*. Sofía: Humarts Foundation, 2016.

511. Para una información más detallada de este trabajo podríamos recomendar visitar la web del artista. Recurso digital disponible en: <http://ivodimchev.com/lili.htm> [visitado el 15-06-2019].

de la caja que contiene el dinero. Gracias a su extraordinario *falsete* y potente voz de contra-tenor, Dimchev estira y contrae las palabras que le van llegando a su iPad en un ejercicio de virtuosismo lírico, independientemente de la calidad del texto que los voluntarios generen. Este sería uno de los textos escritos por el público:

“I love you, this was easy on the dirty mattress it wasn't clean not for a second you said so many things all at one time I didn't listen I should have you called and called I sent it away it's warm tonight I'm not listening I won't ever listen please stop I need you here but don't leave please it's always the same softer notas much next time I can't believe this is happening to me free porn movie it's the same scene I want to do it in the theater double people triple people you are imperfect I would never do this kind of thing if I wasn't broke I never broke I would like to buy a bus is my dream bus is my conception of freedom, mum doesn't want I do not care I don't give a flying shit”⁵¹²

En la segunda ronda, Dimchev pide otros dos poetas, y como piensa que el centro del escenario está muy vacío, solicita la colaboración de una persona para que baile *claqué*. Insiste en que no importa la calidad de la danza o la experiencia, solo que pueda zapatear durante cinco minutos, y a cambio de esos 5 minutos él ofrece unos generosos 40€. Una vez que aparece el voluntario, éste ocupa el centro del escenario y empieza su espectáculo.

512. *Ibidem*. p. 286..

Dimchev utiliza una base rítmica en el piano que remotamente puede ser bailada como claqué, acentuando lo hilarante de la propuesta. La siguiente escena es casi idéntica a la anterior, ofreciendo otros 40€ por cinco minutos de baile, pero en este caso el estilo será *hip-hop*. Pese a que por lo general Dimchev usa un tono amigable y desenfadado que incita a la participación, no duda en exigir con firmeza a los poetas un flujo continuo de texto, recordándonos que lo que allí se ha establecido es una relación contractual temporal entre público y artista, artista y público.

Fig. 34. *P-Project*, (2012).
Ivo Dimchev. Imagen del
performance. Imagen de ©
Maximilian Pramatarov.

Para la siguiente ronda, y una vez encontrados los dos poetas, Dimchev solicita dos voluntarios que en lugar de bailar deberán besarse en el escenario durante cinco minutos delante del público, y por ello ofrece la suma de 60€. Una vez en el escenario, Dimchev da un giro a la escena, informando a la



improvisada pareja que esa escena es mucho más interesante cuando se realiza sin camiseta. A las chicas les permite que- darse en sujetador. Tras cinco minutos de intensos besos, poesía y música, Dimchev agradece la participación del público y anuncia que llega su escena favorita, por lo que necesita dos nuevos poetas. Le pregunta al público —que en ese momento ya está completamente entregado— si puede ir un poco más lejos, a lo que el público entusiasmado contesta afirmativamente. Dimchev solicita a dos voluntarios que se atrevan a simular una escena sexual explícita, completamente desnudos frente al público, sin importar la edad, el físico o el género, y por cuya colaboración ofrece la no desdeñable suma de 250€ a cada voluntario. Para hacer la escena más tórrida, Dimchev les provee con un colchón sucio tirado en el suelo, conecta la máquina de humo para crear atmósfera y les ofrece un poco de poppers para que se animen. La música empieza a sonar y Dimchev amenaza con reducir sus honorarios si no ve pasión verdadera o se ríen demasiado durante el acto. Es sexo falso, pero sexo. Por 250€ dos extraños intiman completamente desnudos, jadean y se besan frente a un auditorio que observa fascinado la escena. Tras el climax del performance, Dimchev solicita la colaboración de dos últimos voluntarios cuya función será la de redactar críticas sobre la propia obra, una muy positiva y la otra muy negativa. En ese momento los 1.000€ que tenía de presupuesto ya se habían acabado, por lo que para poder pagar el trabajo de los críticos Dimchev realiza una colecta entre el público. Mientras los nuevos voluntarios escriben sus reseñas, Ivo se afana en convencer al público lo importante que es que todo el mundo cobre por su trabajo, consiguiendo que el dinero fluya para su colecta.

En poco más de una hora y con escasos 1.000€, Ivo Dimchev consigue transformar los cánones escénicos sobre los roles de actividad y pasividad del público, gestionando y negociando las relaciones de poder existentes entre público y obra. En este proceso, Dimchev consigue convertir los es-

cenarios de la burguesía europea en un espejo del modelo de producción neoliberal, haciéndonos reflexionar sobre la economía del trabajo detrás de la industria del consumo cultural. Entendemos que el concepto de participación que Dimchev explora en *P-Project*, se aleja intencionadamente de la revolución social participativa que nos proponía el *arte relacional*.⁵¹³ El trabajo de Dimchev no busca en la participación una herramienta para la creación de entidades colectivas o sociales, por el contrario, su concepto de participación se establece a partir de los límites de las relaciones contractuales con el público. Durante su actuación, Dimchev señala regularmente la importancia de pagar correctamente a sus invitados. Por todo ello, podríamos concluir diciendo que el proceso participativo desarrollado por Dimchev, consigue hacernos reflexionar sobre la relación entre labor, cuerpo y espectáculo, poniendo en evidencia los mecanismos culturales donde se desarrolla el trabajo del artista y los circuitos culturales donde se presenta la propia obra. De algún modo, en *P-project* es Dimchev quien asume y expone ante el público el rol de la institución cultural con la que lleva tratando durante décadas, dando al público la oportunidad de experimentar en sus propias carnes la tiranía del entretenimiento.

513. A este respecto, encontramos las reflexiones sobre el trabajo de Dimchev expresadas en el blog Teatron por Soren Evinson, más que acertadas: <http://www.tea-tron.com/mambo/blog/2017/03/14/toda-la-noche-con-ivo-dimchev/> [visitado el 15-06-2019].

JULIAN HETZEL. *Schuldfabrik*.

Schuldfabrik, es el tercer y último de los casos de estudio que hemos desarrollado junto al alemán Julian Hetzel. Traducido al español, el título del proyecto vendría a significar *Fábrica de culpabilidad*. Como es común en los proyectos desarrollados por Hetzel, *Schuldfabrik* es un performance complejo, irónicamente controvertido y socio-políticamente comprometido con las problemáticas que trata de analizar. Tomando como punto de partida una ácida crítica al corporativismo neoliberal y a los desequilibrios en la distribución de riqueza «norte-sur», *Schuldfabrik* es un proyecto donde el concepto de «culpabilidad» se comodifica, se transforma y se vende. *Schuldfabrik* toma la forma de una instalación performativa, donde el público explora una experiencia inmersiva y participativa de aproximadamente una hora de duración, en la que los visitantes hacen un recorrido a través de las 7 habitaciones que conforman el performance.

Según Hetzel, desde el mismo momento de nuestro nacimiento heredamos una culpabilidad colectiva compuesta de eventos pasados, traumas históricos, políticos y religiosos que de alguna manera influyen en nuestras vidas. Comenzando con un análisis personal introspectivo, Hetzel empieza por su propia *carga de culpabilidad* (como hombre blanco, cristiano, alemán, heterosexual...), expandiendo dicha carga a sus conciudadanos: europeos occidentales educados en una sociedad poscolonial y eminentemente privilegiada. Europa, como la tierra de la abundancia, genera una imagen sobrecargada de proyecciones y deseos. Dentro de la fortaleza europea, la solidaridad choca con el miedo al «otro», y observamos cómo la distribución desigual de la riqueza crea paradojas que retratan nuestras sociedades. Los excesos de aquí parecen proporcionales a la escasez de allí. En este contexto son múltiples las preguntas que difícilmente encuentran respuestas, y cuyas

retóricas afectan tanto a nuestra conciencia social como a nuestra responsabilidad individual. Ante esta situación cabría preguntarse ¿cómo podríamos compensar esta situación de desequilibrio?

«Schuld» es una palabra alemana que implementa dos significados diferentes y complementarios, funcionando para definir el concepto de «culpa» como un deber moral, al mismo tiempo que nos habla de «deuda» como una obligación económica. Tomando esta condición polisémica del concepto, *Schuldfabrik* tiene la intención de explorar el conflicto entre la noción económica y ética de la culpabilidad. Para ello Hetzel propone la valorización de una materia prima abundante en nuestra sociedad y que aún no se ha explotado: el interés central del proyecto es el uso de *la culpa* como recurso natural y su transformación en un producto de consumo de valor positivo. Hetzel toma como referencia ciertas estrategias desarrolladas por el capitalismo neoliberal, y se plantea preguntas como: ¿cómo podríamos beneficiarnos de nuestra culpa?, ¿cómo explotar este recurso? o ¿cómo capitalizar la culpa? La solución a la ecuación fue encontrar un depósito de culpabilidad dentro del cuerpo humano con la capacidad de ser transformado, la grasa humana, y el producto en que podría ser transformado, el jabón. La producción y comercialización de barras de jabón cuya materia prima es la grasa humana proporcionada y extraída a través de liposucciones clínicas, enfatiza la objetivación del cuerpo humano. La explotación del cuerpo humano como materia prima crea fricciones éticas en torno a los modelos de producción, abordando cuestiones socioeconómicas, dilemas éticos, traumas históricos y estéticos. Durante el Holocausto, en los campos de exterminio nazis innumerables personas fueron asesinadas y sus cuerpos fueron explotados como materia prima. Seres humanos fueron literalmente transformados en productos de consumo: se realizaron lámparas con su piel, pinceles con el cabello e incluso jabón con la grasa de sus cuerpos.



El producto que se comercializa en *Schuldfabrik* es SELF - Human Soap, y está disponible a la venta como un artículo exclusivo en la tienda que funciona como entrada al performance. El público es invitado a adquirir un producto de lujo, perfectamente empaquetado y perturbadamente contaminado, explicando que los beneficios de las ventas serán donadas a una comunidad en África central, para desarrollar un proyecto denominado Water Wells For Africa.⁵¹⁴ El proceso de supra-reciclaje⁵¹⁵ de la culpabilidad occidental en un producto de consumo ayuda a establecer un discurso sobre la denominada *responsabilidad social corporativa*. En consecuencia, podríamos resumir que *Schuldfabrik* se presenta como un espacio diseñado para el comercio ético, donde se exploran las contradicciones propias del «capitalismo cultural».⁵¹⁶

514. Para una información completa del proyecto Water Wells for Africa recomendamos visitar su sitio web, disponible en: <https://waterwellsforafrica.org/> [visitado el 16-06-2019].

515. Supra-reciclaje es un neologismo, que viene a definir un proceso de reciclaje donde el aprovechamiento y reutilización de materiales de desecho se transforman en productos de mayor calidad y valor económico. Para profundizar en este aspecto podríamos recomendar visitar la siguiente entrada de internet: <https://es.wikipedia.org/wiki/Supra-reciclaje> [visitado el 15-06-2019].

516. En el desarrollo de la investigación de este proyecto, fueron claves las aportaciones y observaciones que Slavoj Žižek plantea en torno al concepto de caridad. Es-

Fig. 35. *Schuldfabrik*, (2016). Julian Hetzel. Imagen de la instalación. © Michael Devijver.

pecialmente interesante es el ensayo animado titulado *First as Tragedy, Then as Farce*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hpAMbpQ-8J7g> [visitado el 15-06-2019].

517. El estreno de *Schuldfabrik* se produjo en Graz, Austria, como una comisión del festival *Steirischer Herbst* en el año 2016. Desde entonces el proyecto se ha reconstruido en *Noorderzon Festival*, Groningen y *SPRING*, Utrecht en los Países Bajos, *Saal Biennial* en Tallin, Estonia, *Festival Theater Formen*, Braunschweig, Alemania, *Vooruit y Campo* en Gante, Bélgica y *Aelaide Festival*, Australia. A esos eventos deberíamos sumar la participación en la *Cuadrienal de Praga* de 2019 *PQ19*, donde la tienda de SELF - Human Soap ha representado a los Países Bajos como su pabellón nacional. En el desarrollo de esta exposición tomaremos como referencia la presentación donde se estrenó el proyecto, en Graz, Austria.

Los visitantes de *Schuldfabrik*⁵¹⁷ experimentan una serie de situaciones performativas, encuentros personales y vivencias que exploran diversos aspectos que giran en torno al concepto de «culpabilidad» mientras que exploran el proceso de transformación de la materia prima. La sucesión de habitaciones que conforman la experiencia construye una dramaturgia espacial, y la visita va desde una *pop-up store* donde se vende SELF - Human Soap, a un quirófano, pasando por un confesionario, o la cocina donde se fabrican los jabones. En *Schuldfabrik*, la obligación colectiva de recordar se pone en diálogo con el derecho individual de olvidar. Con la intención de estructurar los diferentes bloques que componen el proyecto, expondremos un recorrido por las diferentes habitaciones que conforman la experiencia.

_ 01. SELF - HUMAN SOAP. THE SHOP

La entrada a *Schuldfabrik* se realiza a través de una tienda que es accesible desde la calle, y que está ubicada en el centro de la ciudad. La tienda respeta los horarios comerciales de apertura. Los grandes ventanales invitan a entrar a conocer el producto, por lo que en el espacio coexisten los visitantes del performance y los potenciales clientes que se interesan por el producto, generando una ligera confusión al no saber dónde acaba la tienda y dónde empieza el performance. Dicho espacio comercial está perfectamente mimetizado e integrado con las otras tiendas de la calle, utilizando estrategias de mercadotecnia propios de las *pop-up stores* como son un diseño gráfico y espacial minuciosamente cuidado, un personal joven y cosmopolita, y especialmente ofrecer a la clientela un producto exclusivo y singular: SELF - Human Soap.

La paredes están rotuladas con eslóganes como *Wash the pain away*, *From people for people*, o *125 grams of hope*, tratando de poner en contexto la singularidad del producto. El cuidado

interior respeta una rigurosa paleta cromática en blanco y negro, interrumpido por dos grandes fotografías que muestran a un chico de color cubierto de espuma. Las estanterías dispuestas en las paredes solo muestran SELF - Human Soap, un producto que sigue la misma atención en el diseño, ofreciendo la sensación de exclusividad.⁵¹⁸ El mobiliario está compuesto por el mostrador de la tienda y una mesa provista con un lavabo donde la clientela es invitada a probar el producto. Las dos asistentes —y performers— nos reciben amablemente, dándonos la bienvenida a *Schuldfabrik*, nos preguntan si venimos a visitar el performance, y en caso afirmativo nos piden nuestras entradas. El acceso al performance se produce en intervalos exactos de 20 minutos, cuando un grupo de seis personas es invitado a pasar a través de una puerta para continuar el recorrido. Cada cierto tiempo una persona en ropa deportiva sale de una de las dos puertas que hay en la trastienda, transportando bolsas de papel y una jarra de agua, se los entrega a una de las asistentes, para volver a desaparecer por una segunda puerta. Mientras esperamos nuestro turno⁵¹⁹ de entrada —o si pasamos simplemente como clientes—, las performers⁵²⁰ nos hacen una primera introducción del producto, informándonos que SELF - Human Soap es un jabón exclusivo, hecho a mano en una edición limitada e individualmente numerada de 2.000 piezas, y que es un producto definitivamente sostenible. En la relación de ingredientes que aparece en el paquete del producto se identifican: *Olive Oil, Fruit Oil, Water, Coconut Oil, organic Palm Oil, Rice Bran Oil, Lye, Kaolin and Human adipose tissue*. Nos explican que cada jabón contiene aproximadamente un 10% de grasa humana. Este hecho desencadena una serie de reacciones en los participantes que van desde la incredulidad a la risa, pasando por el desagrado o la admiración, pero la indiferencia definitivamente no es parte del catálogo emocional que genera la propuesta. Con las performers se ensayó tanto una aptitud entusiasta a la hora de presentar el producto como una idea revolucionaria, así como

518. De hecho, en el desarrollo del diseño y el empaquetado del producto tomamos como referencia la icónica marca de Chanel N°5. El diseño de la mercadotecnia del producto se desarrolló en colaboración con el diseñador holandés Peim van der Sloot.

519. Con el objetivo de humanizar la descripción del recorrido eminentemente inmersivo, en la redacción de este apartado utilizaremos la primera persona del plural.

520. Durante la presentación original en Steirischer Herbst Graz, las performers que participaron como asistentes en la tienda de Schuldfabrik fueron Revé Terborg y Waltraud Brauner.

los recursos retóricos a la hora de resolver las posibles preguntas delicadas sobre el origen y proceso de transformación de la grasa, la legalidad del producto, los dilemas morales que encierra la propuesta, y un largo etcétera. Igualmente se ensayó la importancia de remarcar que los beneficios de la venta del producto están destinados a la colaboración con una ONG que construye pozos de agua potable en África. De cualquiera de los modos la intención en este espacio no es la de crear ningún tipo de conflicto ético con los clientes-visitantes, sino todo lo contrario, el propósito es hacerles sentir bien con un producto ecológico, sostenible y cuyos beneficios económicos van a parar a una buena causa, de modo que ¿dónde está el problema? Una delicada fragancia y una música ambiente terminan de completar la experiencia sensorial en una tienda que no vende solo un producto, sino una experiencia y una idea. Las performers invitan a los visitantes a probar el producto, ofreciendo un tratamiento cosmético exclusivo, donde lavan las manos a los visitantes. Este intercambio se desarrolla como una situación íntima donde las performers realizan un delicado y ritual lavado de manos a los visitantes. Este es el diálogo que se establece:

Would you like to try right now our product?

Great, please come over to our washtable.

(put client in right place on washtable)

Please take place on this side of the basin.

Let's try to make it special.

Get your hands together.

Now, let's try to think about something that you would like to get rid off (a bad memory, something you regret, something you feel guilty about, something you have been carrying around for too long time). Perhaps a feeling, a thought, a stain...

Please take a moment and think about it. If you found something, please let me know. Ok?!

... Ok, you've got something? Great, so let's move on.

(Place soap in Hands)

Here is your SELF.

I will now add some water. Please leather your hands and make a good foam... (animate to wash the hands)

I will now add a bit more water to make it more wet and foamy.

Please put your SELF into this tray. Thanks.

Keep your hands together.

I will now pour water over your hands to wash away all the dirt and the guilt from your hand.

Let's wash it away. Liberate yourself.

How do you feel?

It feels great this purification process, doesn't it?

El proceso acaba cuando la performer seca concienzudamente las manos, mientras mira sonriente y conforta al cliente. La delicadeza de esta ceremonia hace que el concepto de «humano» se transforme en el de «humanidad».

_ 02. CONFESSION ROOM⁵²¹

Cuando llega el momento de entrar a la parte privada de la visita, la persona en ropa deportiva nos recoge para llevarnos al siguiente punto de nuestro recorrido. Nos encontramos en una habitación en forma de un pasillo alargado, y donde nos recibe una mujer de unos 50 años. El contraste con el espacio anterior es notorio, al ser un poco oscuro y de aspecto decadente. En uno de los laterales se distribuyen una serie de puertas en línea que parecen los baños de un edificio público —como los de un aeropuerto o un complejo de oficinas—, por lo que llegamos a entender que esa mujer trabaja como limpiadora.⁵²² Las puertas de los baños están numeradas del 1 al 6. La limpiadora permanece sentada frente a una pequeña mesa, donde se afana en perder el tiempo —haciendo crucigramas, punto de crux, etc.— a la espera de los visitantes. La mujer se dirige a nosotros para informarnos que hemos empezado nuestra visita a la factoría donde se fabrican los jabones, y que antes de empezar el tour nos ofrece la posibilidad de vaciarnos. Dirigiéndose directamente a uno de los participantes, le pregunta si se considera un buen hijo, y tras responder, le manda a la cabina número cuatro. A la siguiente persona le pregunta si es vegetariana, para mandarle a la cabina número dos. La siguiente persona es preguntada si cree en Dios, para ser mandada a la cabina número seis, y así hasta que cada uno de los participantes ha entrado en sus respectivas cabinas.

El interior está oscuro, y en lugar de un baño aparece una silla que nos invita a sentarnos. Una vez que todos los participantes están en sus cabinas una voz cálida y cercana nos da

521. Los nombres con los que identificamos las salas no aparecen recogidos en ningún punto del recorrido. Es decir, estos son los nombres con los que el equipo artístico, técnico y de producción denominamos los diferentes espacios.

522. La figura de una persona que cuida y limpia los baños, pidiendo una propina a cambio, es muy común en los países centroeuropeos. Usualmente estas personas suelen ser mujeres de avanzada edad que necesitan un ingreso extra para apoyar la economía doméstica. La performer que realiza esta acción está caracterizada a semejanza de estas trabajadoras, vistiendo un delantal de limpieza.

la bienvenida⁵²³ a *Schuldfabrik*, ofreciéndonos una introducción en las ideas detrás de SELF - Human Soap, explicándonos que *Schuldfabrik* es un lugar de metamorfosis, donde la culpa se convierte en un recurso que podemos explotar y transformar. Para ello nos invita a identificar nuestras reservas de culpabilidad, sentirnos orgullosos de ella y así poder beneficiarnos de esta materia. La introducción continúa del siguiente modo:

Make your guilt your new capital asset. Profit from your guilt by giving us the dirt on your hands. We are very interested in what you've brought with you. I mean you personally. What do you have to offer?

Let's open up your personal guilt-backpack and take a look. What burden do you have on your shoulders? What are the ingredients inside? Where have you got them from? From your parents? Your grand-parents, your ancestors? What have you added to this baggage in your lifetime?

Tras esta introducción la voz se dirige una por uno a los participantes, realizando una serie de preguntas a las que se nos pide responder en voz alta:

Cabine 1 Have you ever evaded paying taxes?

Cabine 4 Do you have debts that you'll never pay back?

Cabine 3 Will you care for your parents when they are too old to care for themselves?

Cabine 2 Have you ever despised the person you love?

Cabine 6 Have you ever enjoyed publicly humiliating somebody?

Cabine 5 Have you ever wished somebody dead?

523. Esta voz es reproducida a través de un sistema de audio individualizado en cada una de las cabinas.

La crudeza de algunas preguntas, y la honestidad de algunas respuestas nos llega a generar un conflicto moral. Tras las preguntas la voz nos invita a estar atentos a los mensajes que nuestro vecino de la cabina de al lado está a punto de pasarnos, pidiéndonos que continuemos la cadena de comunicación a la siguiente persona. En ese momento nuestros ojos se han acostumbrado a la oscuridad, y podemos observar cómo en las paredes a izquierda y derecha de nuestra cabina, aparecen sendas celosías que comunican unas cabinas con otras, a modo de un confesionario católico. En ese momento la limpiadora que está ubicada en el lateral de la primera cabina, llama la atención del participante de la cabina número uno, invitando a pasar un mensaje a la siguiente cabina, y así establecer la estructura del juego del *teléfono roto*. Tras unas breves instrucciones que se susurran de una cabina a otra, somos invitados a coger una caja de fósforos debajo de nuestro asiento, y encender una pequeña vela que reposa junto a la celosía. Al encender la vela, podemos ver con mayor definición a nuestros vecinos, haciendo de la experiencia confesional una imagen más sugerente. Una vez las velas están encendidas la cadena de mensajes continua:

I am proud to be guilty

I was born guilty

I don't believe in anything

I keep my hands clean

But you've got dirty hands

I forgive you

Take a deep breath and blow out the candle

You can leave the cabin when you hear the bell

Tras apagar nuestras velas, y abandonar las cabinas, observamos cómo nuestras manos están sucias. La caja de fósforos que usamos para encender la vela estaba embadurnada con polvo de carbón. Guiados por la limpiadora, nuestro recorrido continua hasta la siguiente habitación.

_ 03. OPERATION ROOM

La tercera habitación está destinada a la sala de extracción, es decir, un quirófano. Al entrar, otra mujer nos da la bienvenida estrechándonos la mano uno por uno, y presentándose como la Dra. Larsen, una mujer con una apariencia profesional y ataviada con la indumentaria de cirujano. Nos invita a tomar asiento en una de las sillas y se dispone a introducirnos en qué consiste su trabajo y la colaboración con Julian Hetzel. La sala de operaciones recrea un quirófano, con la instrumentación hospitalaria necesaria para realizar pequeñas intervenciones quirúrgicas. En el escritorio de la doctora observamos su ordenador, cuyo fondo de pantalla es la imagen de *La duda de Santo Tomás* de Caravaggio. Sobre la mesa de operaciones, observamos que hay un cuerpo del que solo podemos apreciar una rotunda zona abdominal.

Sentada frente a su paciente la doctora empieza presentándose como una cirujana plástica de reconocido prestigio, con una larga trayectoria de veintiséis años al frente de su clínica privada en La Haya. Nos informa sobre los pormenores de su especialidad, la lipectomía abdominal tridimensional, es decir, lo que comúnmente conocemos como liposucción. Nos pone en contexto de su situación personal y profesional, informándonos que el artista Julian Hetzel se puso en contacto con ella para participar en un proyecto artístico, y que como ella también se considera una artista especializada en esculpir los cuerpos, se sintió halagada por la invitación, de

modo que aprovechando el año sabático que tenía decidió colaborar con Hetzel. La rocambolesca historia de la Dra. Larsen resulta extrañamente convincente, gracias al extraordinario trabajo de interpretación que hace la actriz Hennie Spronk. Su monólogo continúa explicando la transformación de los ideales de belleza a los largo de las últimas décadas:

Humanity has been interested in their appearance since the beginning of time. Of course, the ideal of beauty has been changing and evolving over the years, just like fashion. In the 20s, the ideal female body looked very different than today. In the 60s for example, teenagers wanted to look like Twiggy, a model who was very slim and slender. In the 90s thanks to Pamela Anderson breast-augmentation became very popular. The ideal female body measures were 90-60-90. Today the big Brazilian bottom is fashionable. Kim Kardashian's bum is the new measure of all things. I can reassure you, self-design is not only an empty word. The potential is great and there are hardly any limits. Nowadays, the media and the internet influence the ideal of beauty - yeah, we live in an era of images. For example, the selfie, a photo you take with your smartphone seems to have an effect on aesthetic surgery. I observe a tendency towards a wider forehead, bigger eyes and a small triangular face in the past years. And I do think this might have to do with these images — the perspective and the wide angle lenses of the smartphone.⁵²⁴

524. El texto completo de la Dra. Larsen aparece recogido como el ANEXO III de esta investigación.

525. La relación de este apartado con el trabajo desarrollado por algunos artistas del cuerpo en los 90 es más que patente, como sería el caso de la artista francesa Orlan. A través de una serie de operaciones estéticas, Orlan transformó su cuerpo persiguiendo los ideales de belleza de retratos icónicos en la historia del arte, como serían la barbilla de la Venus de Botticelli, la nariz de Diana, la frente de la Mona Lisa, la boca de Europa de Boucher o los ojos de Psiquis de Gerôme. A lo largo de décadas de cirugías estéticas, su cuerpo se ha convertido en un campo de batallas para análisis crítico y estético. Para profundizar en el estudio de la artista francesa podríamos recomendar la lectura de: KAUFFMAN, Linda. *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2000. pp. 89-95.

La cirugía estética es presentada como un mecanismo con el que poder transformar la apariencia externa de las personas; una disciplina médica que nos ayuda a modelar y corregir los cuerpos de acuerdo con nuestros ideales y deseos,⁵²⁵ interfiriendo en los procesos de la naturaleza, y ofreciéndonos la posibilidad de cambiar y diseñar identidades que persiguen unos cánones de belleza estandarizados. Aquí lo feo ya no tiene cabida. En la sociedad occidental, la acumulación de grasa corporal se ha convertido en un símbolo de excesos, pereza y decadencia. Sin ir más lejos, en el cristianismo, la grasa se

relacionaba culturalmente con la culpa, personificada en el segundo pecado mortal, la gula, como una expresión de indulgencia egoísta que llega al punto de la extravagancia.

La Dra. Larsen nos informa que para hacer una breve demostración sobre el protocolo clínico de la liposucción ha invitado a uno de sus pacientes que, según ella, ya está anes-
 tesiado. El paciente que descansa en la mesa de operaciones resulta ser un cuerpo de silicona hiperrealista.⁵²⁶ Pese a que somos plenamente conscientes de la imposibilidad que supondría tener a una persona real en el improvisado quirófano, los detalles del cuerpo son tan realistas que resultan mórbidamente desconcertantes. La doctora nos invita a incorporarnos y acercarnos al paciente. Nos informa que la edad va acompañada de ptosis abdominal, ya que por naturaleza todos somos víctimas de la gravedad, apuntando que para llevar a cabo un proceso de liposucción es esencial que la piel permanezca flexible y elástica. Realiza un reconocimiento sobre el abdomen del paciente, apuntando hacia las reservas adiposas que se concentran en los flancos y zona periumbilical de su cliente. Nos invita a que toquemos la barriga, y sentimos la grasa subcutánea con nuestros dedos. Nos describe el proceso mientras dibuja en el abdomen las zonas a tratar, apuntando los puntos exactos donde se realizan las tres incisiones para realizar la intervención:

The procedure has two clearly distinct parts. First, we will inject in the body a cocktail of saline solution, anaesthetic and adrenaline, which minimizes blood loss. The purpose of this is that the fat cells absorb the liquid and swell up so that they get mobile and loose. After that, the liposuction can begin. I use a power-assisted liposuction technique. It consists of an electrically driven cannula, called the Sattler cannula (named after a German Doctor). This cannula has 24 suction holes that agitate the cells 4000 times a minute. This is way faster as an electric toothbrush. The vibration shakes the fat cells out of the connective tissue.

526. El *dummy* fue realizado en colaboración con la escultora y especialista en efectos especiales Chaja Hertog.



Fig. 36. *Schuldfabrik*, (2016). Julian Hetzel. Imagen de la instalación. © Michael Devijver.

Con los participantes rodeando al paciente, la doctora introduce una cánula —un cepillo de dientes eléctrico modificado— por la incisión central, y empieza a extraer grasa y sangre —a través de un sistema de bombeo eléctrico— que se deposita en un recipiente en el lateral de la mesa de trabajo. La situación es divertidamente desagradable, recreando con precisión un proceso de liposucción. Una vez concluida la intervención, la doctora limpia sus herramientas mientras nos explica que, generalmente el material de desecho humano va directamente hacia contenedores de residuos orgánicos para ser tratados y destruidos por una compañía especializada en residuos biológicos. La doctora nos informa que para *Schuldfabrik*, Julian Hetzel y su equipo encontraron una forma alternativa para transformar este material de desecho. La Dra. Larsen

describe que junto a un grupo de trabajo formado por abogados y un cirujano plástico han conseguido tanto encontrar los clientes que quisieran donar los excesos de su grasa corporal al arte, como crear el marco legal con el que poder utilizar el tejido adiposo, y así poder darle una nueva vida a este material de desecho. La doctora se despide amablemente de los participantes, mientras les acompaña a la siguiente habitación.

_ 04. LABORATORY

El laboratorio es nuestra cuarta parada. Con toda la información sobre el proceso de extracción del tejido adiposo en mente, y tras un performance hilarante, el mayor problema al que nos enfrentamos era cómo devolverle al proyecto su gravedad política, rigor artístico y complejidad moral. Es decir, nos enfrentábamos a un problema de ficcionalización del performance. En este punto, tras la divertida recreación de la liposucción de la Dra. Larsen, gran parte del público podría pensar que el proyecto estaba brillantemente construido, pero permanecía en el territorio de la representación y la ficción. Es decir, ¿cómo podíamos demostrar que la grasa humana era de verdad?

Si a lo largo de la trayectoria artística de Julian Hetzel hay una obsesión que le acompañe, ha sido precisamente la de traspasar el umbral de lo representado, para acercarse a la realidad de la presentación. Esta fricción entre lo presentado y lo representado ha sido uno de los grandes campos de batalla en el desarrollo de lo performático en el teatro contemporáneo. Como apuntara Lehmann:

“En el teatro lo real ha sido siempre excluido estética y conceptualmente, pero se encuentra inevitablemente adherido a él. Normalmente se manifiesta sobre los contratiempos. Esta imagen temida y deseada del teatro, la irrupción de lo real en la realización escénica, solo se comenta a propósito de los fallos más embarazosos, de los cuales se cuentan las anécdotas y las bromas”.⁵²⁷

En el desarrollo de la estética performática, los cuerpos no solo se representan, sino que los cuerpos son. De este modo, “la irrupción de lo real se convierte explícitamente en *objeto* no solo de la reflexión [...], sino también de la configuración teatral en sí misma”.⁵²⁸ Pese a que en la ficción teatral decir que los jabones estaban hechos con grasa humana hubiera sido suficiente para sustentar conceptualmente el proyecto, para Hetzel el proceso de obtención de la grasa no solo es una obligación deontológica, sino que se convierte en parte esencial del proceso de creación, ya que nutre el proyecto con las complejidades, riqueza y matices que dicha *realidad* aporta. Es decir, las dificultades legales, los contratos y permisos, la dialéctica y retórica cultural, y un largo etcétera de situaciones y obstáculos a los que tuvimos que enfrentarnos para desarrollar esta idea se transforman en un material creativo inédito.

El objetivo de este espacio era precisamente *demostrar* documentalmente que la grasa humana que utilizamos en la producción de los jabones es real, centrándose en la exposición de los procesos de obtención y transformación de la grasa humana. En el laboratorio, a diferencia de otros espacios, no nos encontrábamos a un performer, sino que el espacio estaba dispuesto como una instalación en la que los participantes eran libres de tocar, oler, leer y escuchar. Podríamos decir que la instalación estaba dividida en tres partes: una serie de documentos acreditativos sobre el proceso de donación

527. LEHMANN, Hans-Thies.
Teatro Posdramático. Op. cit. p. 174.

528. *Ibidem.* p. 172.

de la grasa dispuestos en las paredes de la habitación, una gran mesa central donde estaban dispuestos los elementos de la cocina donde se realizaron los jabones, y una instalación sonora que dominaba el espacio donde la voz del abogado del proyecto explica como se construyó el marco legal de la propuesta.

En relación a los documentos que aparecen enmarcados en las paredes, encontramos dos tipos: Por un lado se presenta un documento⁵²⁹ elaborado por un equipo de asesoría legal, donde utilizando la ley de donación de órganos de los Países Bajos, se establece la posibilidad legal de que un paciente done parte de su cuerpo al arte. Sería algo similar como cuando vamos al dentista, y nos llevamos un diente después de una extracción, o las mujeres que después de dar a luz deciden llevarse la placenta a casa. Básicamente, el paciente al que se le extraiga la grasa corporal es propietario de dicha grasa y por lo tanto tendría la potestad legal de donarla. El segundo de los documentos,⁵³⁰ recoge uno de los contratos firmado entre las partes, es decir, el donante y el artista. Tras un complejo y delicado proceso de producción⁵³¹, se consiguió que dos pacientes anónimos donaran unos siete kilos de grasa humana para desarrollar la propuesta.

529. Dicho documento aparece recogido como ANEXO IV.

530. Por motivos legales, en los Países Bajos el contenido de este documento (o cualquier otro tipo de contrato privado) no puede ser expuesto públicamente, por lo que la información esencial del documento, tal y como aparece en las imágenes, se presentaba oculta.

531. Lo delicado de la búsqueda estaba en el riesgo innecesario que los profesionales de la cirugía estética podían asumir al exponer a su clientela a potenciales conflictos éticos y morales. Con el propósito de exponer la perspectiva artística del proyecto, y el riguroso anonimato del proceso, se distribuyó un folleto explicativo (recogido en el ANEXO V) entre los clientes de los doctores que quisieron colaborar en el proyecto.

En la mesa central aparecen los materiales que se utilizaron en el proceso de transformación y producción de los jabones. La instalación se organiza a partir de los pasos del proceso de fabricación de jabón, incluyendo su cocinado y proceso de saponificación, donde intervienen todo tipo de artefactos, herramientas, dispositivos de medición, botellas, vasos, materiales y líquidos, para dar paso a los procesos de fraguado y secado, hasta finalizar con el proceso de empaquetado. La fabricación de los jabones se realizó como una colaboración con la artista cosmética Liza Witte. Junto a los artefactos también estaba disponible para la consulta del público el documento original con la fórmula del jabón y las peculiaridades cosméticas del producto, donde se recogía el contenido de grasa humana utilizado en la elaboración del producto.

Finalmente, la instalación sonora recuperaba partes de una entrevista en las que el abogado que desarrolló el marco legal de la propuesta expone las peculiaridades y excepcionalidad del caso, y las diferencias entre responsabilidad legal y ética que conlleva la utilización del tejido humano en una propuesta artística:

Conceptually, as a lawyer it is quite difficult sometimes to come up with the legal framework. Which kind of laws and statutes apply? And this is one of these cases. This is not something that you do repetitively, this is what I would calla once in a lifetime question. You want to use human fat tissue in the context of an art project and this not something that either law or statute applies to. So here we are in a situation which resembles the legal rules that apply but is not really typical. In very general terms: one of the most fundamental legal questions that I faced was, can you actually describe human fat tissue as a property? If you separate parts of your body, such as human fat tissue, which is removed as a waste product after liposuction, doesn't that make the removed fat a physical object capable of having rights and entitlements, such as for example property rights? It is a very fundamental question and everything tilts on this. And my conclusion was

Fig. 37. *Schuldfabrik*, (2016). Julian Hetzel. Imagen del contrato de donación, cuya información ha de ser ocultada por razones de privacidad.

SCHENKINGSOVEREENKOMST

PARTIJEN:

1. STICHTING ISM & HEIT

een stichting gevestigd te (3513 SE) Utrecht aan de Boorstraat 107 (KVK-nummer 65127943) ("Stichting");

2. NAAM:

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

een natuurlijk persoon woonachtig te:

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

geboren op [REDACTED]

geboren te: [REDACTED]

Hierna te noemen "Donateur"

OVERWEGINGEN:

- [REDACTED]
[REDACTED]
- [REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
- [REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
- [REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

ZIJN OVEREENGEKOMEN ALS VOLGT:

Artikel 1: Voorwerp schenking

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

Artikel 2: Toestemming

[REDACTED]
[REDACTED]

[REDACTED]

Artikel 2: Garanties Stichting

[REDACTED]

Artikel 3: Garanties Donateur

[REDACTED]

Artikel 2: Overige bepalingen

[REDACTED]

Artikel 3: Toepasselijk recht en geschilbeslechting

[REDACTED]

ALDUS ONDERTEKEND TE UTRECHT:

2

STICHTING ISM & HEIT

Datum: [REDACTED]

Naam: [REDACTED]

(bestuurder bevoegd te tekenen)

[REDACTED]

DONATEUR

Datum: [REDACTED]

Naam: [REDACTED]

[REDACTED]

2

and this is supported by academics, that have worked for years on the same matter; yes, it is indeed a physical good. So all these property rights, including the right of ownership apply! A second area of law that applies is personal rights. Whom does it belong to? And I concluded in my memo that in the end – and this may seem logical, but it is something that you really have to establish as a lawyer. In the end, it is indeed the patient who is the owner of this right and this object. So that means that you can use the human fat tissue as you please unless the law puts forward certain restrictions. And there are many restrictions to make use of your own human fat tissue, while that does not comply with societal standards or proper forms or perhaps even, what you would consider ethically possible. The next question is: Would this society consider human fat tissue as an ingredient for your art-project feasible and defensible? It is possible to argue that within society that there are certain ethical dilemmas here... On balance, I think that most people accept that art is something different from the rest of society. That there is a certain avant-garde character to artists and that they should be allowed perhaps a little more than normal people would be allowed for the sake of art and for the sake of string things up. On balance, my conclusion is, that it is possible for patients who are the owners of their own human fat tissue, to enter into donation agreement and to give up their human fat tissue for use in this art project. If you want to transfer any physical good to another person (under Dutch law), you require the satisfaction of certain conditions. [...] In my view at least, in general: you have exact sciences, for example physics, and even though we cannot know anything for sure, there you have certain theories which are tried and tested, which will apply almost all the time. In law, however – this is not an exact science. The law is found by arguing back and for. The law may change from time to time. If you would put it in front of y judge, for example, your legal question, one judge might decide one outcome, and the other judge might decide quite another outcome. Its peoples business, it is a viewpoint business. It is much more subjective than for example physical science. In relation to the memo we drafted, this makes it a little bit complex, because I cannot give you a black and white answer. I can only say what is defensible and what in my view is a position which you could defend even before the court. I think we have conducted a rigorous investigation. We, in the end, arrived to the conclusion, that

this art project is legal, is valid. Even though you might, as a visitor, have certain objections from an ethical standpoint, for example, I would say that the Dutch society welcomes investigations from an artistic perspective such as these and will use it as a trigger to consider these matters very deeply. More deeply than you would probably would normally do if you went confronted with something like this soap project.

Una vez que el audio ha acabado, la persona ataviada con la ropa deportiva entra en el laboratorio para invitarnos a continuar nuestra visita y conducirnos a la siguiente estancia.

_ 05. ROWING ROOM

En esta sala entendemos quienes son las personas que circulan de un espacio a otro de *Schuldfabrik* vestidas en ropa deportiva. La nueva habitación se presenta como un híbrido entre un sala de entrenamiento doméstica y una fábrica. El espacio está organizado a partir de una máquina de remar que, por turnos, los dos trabajadores se afanan en mantener funcionando sin parar. El ejercicio que ejecutan en la máquina se transforma en energía en dos direcciones. Por un lado, el aparato de remo está conectado a un dinamo eléctrico que suministra energía a la bombilla que ilumina el espacio, de modo que cuando se pausa el trabajo el espacio permanece en penumbra. Por otro lado, la máquina está conectada a un dispositivo de estampado neumático que imprime el logotipo SELF - Human Soap en las bolsas de papel blanco que luego serán distribuidas en la tienda a los clientes. Un gran portapapeles de secado y un reloj digital completan los elementos del espacio.

La labor repetitiva, cuasi mecánica de los remeros, se ve reforzada cuando tras unos minutos de trabajo —tres para ser exactos— la alarma del reloj indica otro cambio de turno, lo que significa que uno de los dos deportistas nos invita a

pasar al siguiente punto de la visita. Es decir, este espacio y la labor de los performers articula los tiempos de toda la instalación-fábrica, por lo que debe funcionar como una precisa maquinaria industrial. El tiempo que los visitantes deben estar en cada una de las habitaciones está precisamente controlado desde esta habitación, de modo que cada tres minutos ellos deben circular para que no se obstaculice el ritmo de producción performático de *Schuldfabrik*.



Fig. 38. *Schuldfabrik*, (2016).
Julian Hetzel. Imagen de
la instalación. © Michael
Devijver.

_ 06. PARADISE ROOM

Tras la breve visita a la sala de máquinas, nuestra siguiente parada vuelve a ser radicalmente diferente, donde nos enfrentamos a un gran espacio vacío y la ausencia total de performers, palabras escritas o información de cualquier tipo. En uno de los laterales del espacio, un banco nos invita a sentarnos, anticipando una relación radicalmente contemplativa con la instalación. Frente a nosotros nos encontramos un gran espacio blanco perfectamente iluminado, que arquitectónicamente nos recuerda a una caja escénica, custodiada por dos ventiladores en los laterales. Tras unos segundos, un sonido abstracto se apodera del espacio, al que le sigue una lluvia de espuma. En la parte superior de la estructura, dos máquinas industriales escupen la espuma creando una montaña informe. El sonido abstracto se detiene, y podemos contemplar cómo esa montaña compuesta por millones de pequeñas burbujas está en continuo y ralentizado movimiento, formando caprichosas formas escultóricas. En este punto, nos imaginamos que el jabón que se utiliza para crear esa masa informe podría provenir de la grasa humana, creando una interesante fricción entre la idea de lo pesado y grave de la grasa y lo liviano e ingravido de la espuma. A continuación una singular música religiosa⁵³² toma el protagonismo. Al coro de voces le acompaña la puesta en funcionamiento de los ventiladores, haciendo que la espuma empiece a vibrar, desplazarse y crear una improvisada coreografía, generando un siempre cambiante performance de espuma. Conforme pasan los segundos, la espuma va perdiendo el peso del agua y pequeñas partes se desprenden de la masa principal, hasta que finalmente empiezan a levitar, flotando en el espacio como azarosas nubes. De tanto en tanto, las pequeñas partículas escapan del contenedor, contaminando con su blancura el resto del espacio, incluido nuestros pulmones al estar inhalando microscópicas partículas de espuma. Para cuando el sonido y los ventiladores finalmente se detienen

532. La música que se seleccionó para este momento fue una canción litúrgica de la iglesia eslavo-bizantina, *Tropari mertvych*, recogida en un álbum Veruyu, recuperada e interpretada por el ensamble belga Gospodi en el año 2010. Para más información podría consultarse: <http://gospodi.be/gospodi-en/> [visitado el 20-06-2019].

la montaña de espuma se ha transformado en un charco de agua. Tras los siete minutos que dura la experiencia, uno de los chicos en ropa deportiva vuelve a recogernos y guiarnos hasta nuestra siguiente y última parada.

_07. THE BANK

Al llegar a la siguiente habitación nos encontramos en un pequeño espacio separado por una enorme pantalla de plexiglas transparente. A un lado un hombre uniformado como un ejecutivo nos da la bienvenida con una sonrisa, en un espacio que parece ser su oficina de trabajo. Al otro, seis sillas nos esperan. Nos invita a tomar asiento, mientras organiza algunos papeles en su escritorio. Se presenta como Richard White, el director ejecutivo de SELF - Human Soap, informándonos que esta será la última parada de nuestro recorrido y que ha llegado el momento de explicar la filosofía corporativa detrás del producto. Se trata del performer de origen británico Orion Maxted, que perfectamente caracterizado y utilizando un vocabulario agresivamente corporativo, podría pasar por un ejecutivo histriónico en la *City* londinense. Utilizando un lenguaje retórico y propagandístico, Maxted hilvana un complejo discurso sobre los mecanismos de producción y transformación de la culpabilidad en grasa, la grasa en energía, la energía en jabón y el jabón en dinero, y el dinero en culpabilidad una vez más, creando un circuito virtuoso con el que desvela los modelos de producción capitalismo neoliberal.

What is Fat?

See for me, when I think about fat, I think about Greed, gluttony, all those Christmases when I ate too much – and I think about neglect... not taking care of myself, not exercising, feeding my children fast-food because I'm too busy to

cook for them. And I think about all the people in the world who don't have enough to eat.

Fat is Guilt.

I'm not pointing the finger at any individuals, I know there are medical conditions, I'm talking about us, western society and our relationship to the rest of the world.

Fat is guilt.

So what is guilt.

See isn't fat literally the body's way of storing excess energy?

Fat is growth – physically and potentially economically.

So fat is guilt and fat is energy.

Lets talk about energy.

What is Oil? Oil is just some black shit in the ground – putrefied dinosaurs and rotted rainforests – that just sits there in the ground not doing anything, until we realise we can extract and transform it into the chemicals we need to power engines, make medicines, fertilisers, computer components...

What is Wind? Just something apparently useless that messes up your hair, until you realise you can sail ships across the ocean with it and discover new lands...

And what is guilt? Just something we try to hide inside ourselves and feel bad about – until we realise its true value as untapped human psychic energy!

Guilt is energy – Guilt is the real resource we've discovered.

Lets transform guilt.

Lets upcycle guilt into cultural, social and economic value.

Lets make money out of guilt!

Its time to stop feeling guilty about feeling guilty... and do something.

A shift in perception.⁵³³

Durante los quince minutos de duración de su brillante discurso, Mr. White pone en relación el producto que trata de vendernos con las fórmulas más sofisticadas del denominado «capitalismo cultural». SELF - Human Soap, no solo es un producto artístico exclusivo y singular, sino que también es una obra solidaria que potencialmente puede ayudarnos a limpiar nuestras conciencias como consumidores, conectando el acto de su comprar con el de la redención moral. Si en la religión católica, la indulgencia se convirtió en un sistema de compensación económica a través del cual los castigos por nuestros pecados podían eximirse a cambio de una transacción económica, a través de SELF - Human Soap descubrimos cómo ciertas formas de tardo-capitalismo, consumo ético o greenwashing, buscan blanquear el cooperativismo de las empresas, mientras nos ayudan a librarnos de nuestra responsabilidad como consumidores.

Every bar of SELF soap [box] that we sell, all of the money [€], - because we're a true non-profit, goes [arrow] to villages [x] in Malawi Central Africa.

Where an organisation called Water-Wells for Africa build water wells.

[Show cards] This is what we DO.

We take guilt, transform it into a product, into money, that gets transformed into water where it's most needed.

And that's not all we do. For every bar that we sell, we do-

533. Recomendamos encarecidamente la lectura de este texto al completo. Como el resto de elementos escritos del trabajo, aparece recogido como un documento adjunto en el ANEXO VI de esta investigación.

nate, one bar, that's 1 for 1 [1:1]. The same villages in Malawi [arrow] – get clean water and SELF human soap – this means that impoverished people in the developing world can wash themselves in the upcycled guilt of western society! This is what we do! This is what we actually do.

Mientras el directivo se afana en dibujar en el plexiglas el esquema a través del cual explica la maniobra de ingeniería socio-económica detrás del producto, la doble fórmula de altruismo corporativo que Mr. White expone, nos fuerza a endurecer el rictus mientras tratamos de asimilar la complejidad moral de la propuesta. Por un lado, la donación de los beneficios obtenidos con la venta de SELF - Human Soap va a parar a la fundación Water Wells for Africa, lo cual podríamos considerar como un gesto altruista que nos incita a adquirir el producto y participar en la cadena solidaria. Sin embargo, el mecanismo de donación de los jabones *one-for-one*⁵³⁴ —es decir tu compras un jabón y otro jabón va para Africa— genera una fricción ética y moral de difícil solución. ¿Es apropiado mandar esos jabones a Africa?

La propuesta de Hetzel nos hace reflexionar como en su esencia, SELF - Human Soap es un producto que te ensucia las manos mientras te las estás lavando, desencadenando un conflicto ético en el espectador que deviene en la producción de más culpabilidad. El jabón se revela como un tótem disfuncional al estar simbólicamente contaminado y, por lo tanto, se convierte en un extravagante artículo de lujo que genera preguntas como: ¿qué estamos dispuestos a dar a las personas necesitadas?, ¿por qué siento que tengo demasiado, y sin embargo sé que siempre podría hacer más?, ¿dónde están los límites de la generosidad? o quizás una pregunta más delicada, ¿qué esperamos a cambio? Como acertadamente apuntara Lene Van Langenhove, “*Schuldfabrik* es una crítica despiadada a la responsabilidad social corporativa y las industrias de la ayuda al desarrollo, así como a la ambivalencia de nuestra propia actitud. No lo hace atacando el sistema frontalmente, sino

534. Esta estrategia de compensación corporativa consiste en la apropiación subversiva del mecanismo desarrollado por la compañía TOMS Shoes. Para profundizar en el modelo de negocio y contradicciones del *one-for-one* de TOMS Shoes podríamos recomendar visitar esta entrada online: <https://knowledge.wharton.upenn.edu/article/one-one-business-model-social-impact-avoiding-unintended-consequences/> [visitado el 20-06-2019].

copiando su lógica y llevándolo al límite”.⁵³⁵ Para cuando Richard White se ha despedido de nosotros y nos invita a volver a entrar a la tienda para que adquiramos nuestros exclusivos jabones, hemos entendido que no somos parte de la solución, sino que como participantes activos de un sistema de distribución capital injusto, somos parte del problema. Ello obliga a que nos planteemos los des-equilibrios de poder implícitos en nuestra sociedad contemporánea, así como la necesidad individual de asumir nuestra responsabilidad colectiva.

Como hemos analizado en los diferentes casos de estudio con los que hemos abordado este apartado, el concepto de responsabilidad social nutre el discurso sobre los significados de la participación en el performance. En este sentido, observamos cómo la idea de lo corporal trasciende a lo individual, para interesarse en explorar el cuerpo como una entidad colectiva y social. Observamos cómo en *Numax-Fagor-plus*, *P-Project* y *Schuldfabrik*, las estrategias de interacción que se desarrollan con el público se organizan a partir de la construcción de un cuerpo político, una escultura social que actúa, entretiene, moviliza y se emancipa. A través de las acciones que estos artistas nos proponen, somos el público, como representación de una masa social el que debe asumir los conflictos éticos, políticos y morales que nos atañen, forzándonos a construir un cuerpo social temporal y colectivamente responsable.

535. VAN LANGENHOVE, Lene. *Was je handen in onschuld*. De Morgen. 02-11-2017. p. 44. Texto original: “Schuldfabrik is een genadeloze kritiek op de corporate social responsibility en ontwikkelingshulpindustrie, en onze eigen vaak dubbele houding daartegenover. Dat doet Hetzel niet door het systeem frontaal aan te vallen, wel door de logica ervan te kopiëren en tot het uiterste te drijven”. Recurso digital disponible en: <https://www.demorgen.be/tv-cultuur/was-je-handen-in-onschuld-met-zeep-van-menselijk-vet~bc685f17/> [visitado el 20-06-2019].

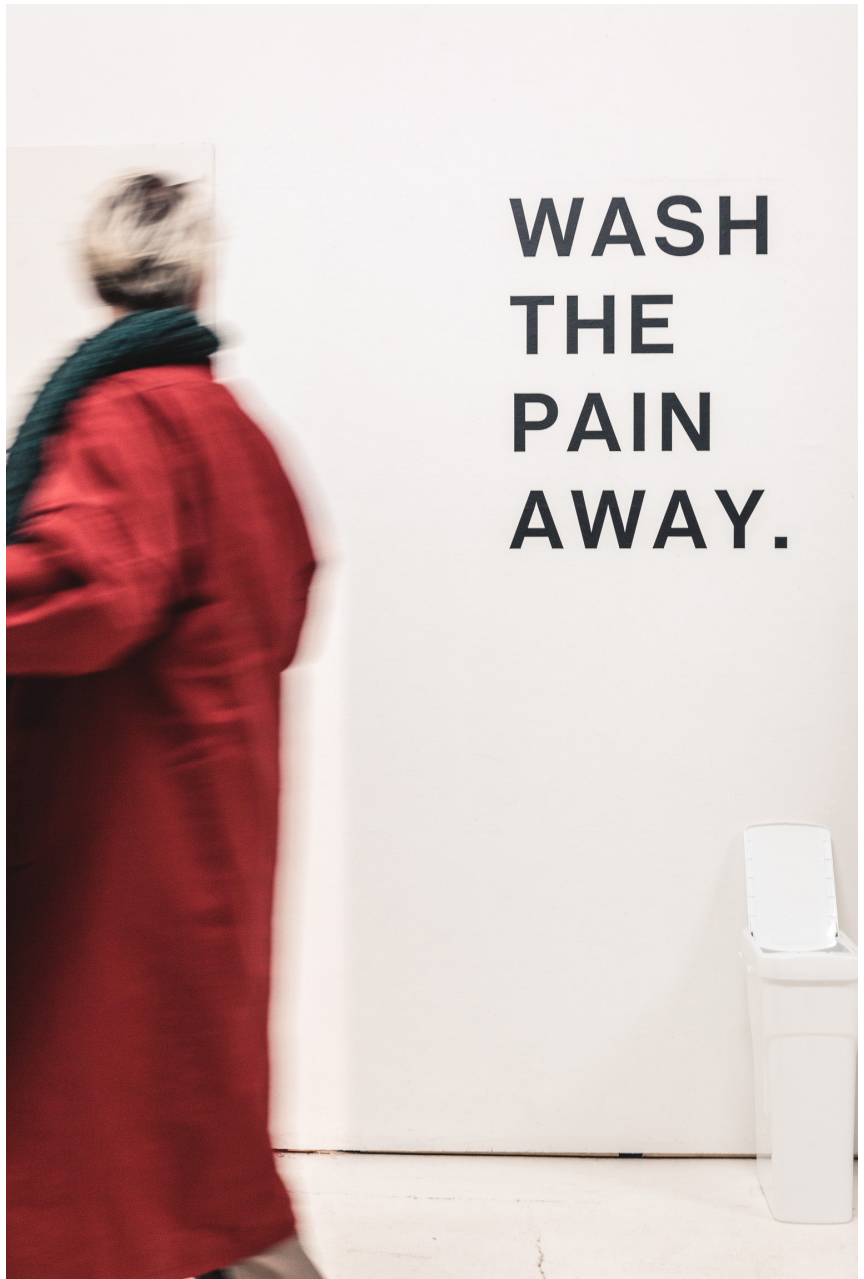


Fig. 39. *Schuldfabrik*, (2016). Julian Hetzel. Imagen de la instalación. © Michael Devijver.

4.2.5. MEDIA.

De las propuestas multimedia de Rimini Protokoll (*Situation Rooms*, 2016), a los trabajos de interacción digital de Dries Verhoeven (*Wanna Play?*, 2014), pasando por las coreografías mecanizadas de Kris Verdonck (*I, II, III, IV*, 2007-17), la estética de lo digital en el campo del performance contemporáneo nos hace reflexionar sobre la íntima relación del ser humano con la tecnología, y a su vez, sobre la compleja relación de la tecnología con los desarrollos sociales. Dichas relaciones se manifiestan con toda intensidad desde la irrupción de las redes sociales. Las comunidades construidas en estas redes no son falsas. Las plataformas tecnológicas no son un simulacro de lo social, sino una comunidad global dominada por impulsos digitales. Las redes sociales no «enmascaran» lo real, sino que por el contrario, generan múltiples realidades digitales que parecen amplificar la realidad física. En esta dirección, Lehmann apunta que “la estética de la fisicalidad y de la alta tecnología, los ordenadores, Internet o el uso del video pueden convertirse en herramientas y el canal para un nuevo resurgimiento del interés por lo social y lo político”.⁵³⁷ Cuando se hicieron públicas las reflexiones sobre la escena posdramática (1999), la irrupción de las redes sociales y su impacto en los mecanismos de interacción digital no habían eclosionado aún. Pese a ello, Lehmann consigue establecer un interesante paralelismo en la relación entre la comunicación tecnológica y el teatro, asumiendo que la distancia matemática que separa los cuerpos en los medios digitales, es radicalmente opuesto a la unión de la comunidad temporal que se genera en el espacio escénico. En palabras del propio Lehmann:

“En la tecnología de la comunicación multimedia el hiato de la computación separa los sujetos los unos de los otros, de tal modo que la proximidad o la distancia

“IN OUR WORLD, ALL THE SENTIMENTS AND EXPRESSIONS OF HUMANITY, FROM THE DEBASING TO THE ANGELIC, ARE PARTS OF A SEAMLESS WHOLE, THE GLOBAL CONVERSATION OF BITS. WE CANNOT SEPARATE THE AIR THAT CHOKES FROM THE AIR UPON WHICH WINGS BEAT.”⁵³⁶

536. BARLOW, John Perry (1996). *A Declaration of the Independence of Cyberspace*. Recurso digital disponible en: <https://www.eff.org/es/cyberspace-independence> [visitado el 25-06-2019].

537. LEHMANN, Hans-Thies. *Algunas notas sobre el Teatro Posdramático. Una década después*. En: VV.AA. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Op. cit. pp. 313.

538. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Op. cit. p. 391.

devienen indiferentes. El teatro, por el contrario, consiste en un espacio y un tiempo comunes de mortalidad en el que se formula, como acto performativo, la necesidad de comprometerse con la muerte, es decir, con la vitalidad de la vida”.⁵³⁸

Al analizar las relaciones entre el desarrollo de las tecnologías —de la información, comunicación y digitales— y el performance, entendemos que de algún modo nos ubicamos en la casilla de salida de esta investigación, ya que su estudio nos fuerza a reflexionar sobre los valores ontológicos del performance.⁵³⁹ En el influyente ensayo *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*,⁵⁴⁰ Philip Auslander confronta discursivamente la visión binaria que trata de segregar las artes vivas de las artes mediatizadas,⁵⁴¹ para defender cómo el teatro y el performance se han nutrido y expandido precisamente gracias a los medios de comunicación e información. Como consecuencia directa de esta estrecha relación, Auslander llega a la conclusión de que en el performance no puede haber “distinciones ontológicas claras entre las formas en vivo y las mediatizadas”.⁵⁴²

Sin ánimo de crear una visión antagonista de un tema tan complejo como el que estamos tratando de elaborar, en este último apartado pondremos a dialogar dos proyectos desarrollados por un mismo equipo de trabajo, pero con una diferencia temporal de ocho años. Nos estamos haciendo eco de los proyectos realizados en colaboración con la coreógrafa griega Tzeni Argyriou, *Plea[e]nter*⁵⁴³ (2011) y *ANΩNYMO* (2018). En el transcurso de tiempo entre los dos proyectos, la expansión de las redes sociales y su repercusión en los mecanismos de comunicación interpersonal han marcado ciertos discursos que tratan de analizar el equilibrio entre las relaciones digitales y físicas. Las redes sociales han generado multitud de posibilidades para la interacción y comunicación, pero advertimos cómo nuestra presencia digital desnaturaliza las interacciones físicas. Mientras que la visión planteada en *Plea[e]nter* las redes sociales tienen una voluntad de emancipación social y construcciones democráticas alternativas, en *ANΩNYMO*, la capacidad conectiva de la danza es propuesta como alternativa a la alienación individualista generada por las redes sociales.

539. Nos estamos refiriendo a las problemáticas analizadas en el apartado 2.4. de esta investigación: *Consideraciones alrededor de la ontología del performance*.

540. AUSLANDER, Philip. *Liveness. Performance in a mediatized culture*. Nueva York: Routledge, 2008.

541. En este sentido, Auslander hace una mención directa a los planteamientos desarrollados por Peggy Phelan en *Unmarked. The politics of performance*, confrontando los planteamientos de presencia y no-reproducibilidad del performance con el desarrollo de los derroteros tecnológicos en el performance de las últimas décadas.

542. *Ibidem*. p. 6. Texto original: “clear-cut ontological distinctions between live forms and mediatized ones”.

543. *Plea[e]nter* es un proyecto iniciado por la compañía escénica Amorph.org, formada por la propia Tzeni Argyriou y Ash Bulayev, contando con la colaboración de Nancy Stamatopoulou y yo mismo, Miguel Ángel Melgares, como co-autores del proyecto.



ARGYRIOU, BULAYEV, STAMATOPOULOU, MELGARES.

Pleas[e]nter.

Veinte sillas, veinte individuos y veinte sistemas de valores. Sobre cada una de las sillas hay una bombilla suspendida en el aire. El espacio está organizado formando un cuadrado de cinco sillas por cada lado. Al llegar al espacio, no hay performers ni ninguna otra persona que te dé la bienvenida, tan solo una proyección en el suelo con tu nombre frente a una de las sillas, invitándote a tomar asiento en el espacio que previamente has reservado en la página web del proyecto. Cuando todos los participantes han tomado asiento, la proyección del suelo con los nombres de los participantes se desvanece, la luz de las bombillas se intensifica, y una voz que domina todo el espacio irrumpe con la primera pregunta:

Fig. 40. *Pleas[e]nter*, (2011).
Tzeni Argyriou, Ash Bulayev,
Nancy Stamatopoulous y
Miguel Ángel Melgares.
Imagen del performance. ©
Thomas Leden.

- *Buenas tardes, ¿a quién le gustaría empezar?*

El silencio se apodera del público. La incertidumbre del significado de la palabra «empezar», así como el tomar esa iniciativa individual dentro de un colectivo de desconocidos hace que la tensión —que se puede extender durante minutos— sea palpable. Cuando finalmente uno de los participantes asume la responsabilidad de levantar la mano, todas las bombillas excepto la suya se apagan. La voz le agradece la colaboración y lanza la segunda pregunta:

- *¿Te sientes afortunado/a?*

Independientemente de la respuesta, la voz —que pese a ser cálida y amable insufla autoridad— le pide que escoja un número entre el uno y el veinte: ‘*Quince*’. A cada una de las sillas le corresponde un número, por lo que al elegir el «quince», está eligiendo al siguiente participante. La luz del primer voluntario se apaga, y la bombilla perteneciente a la silla número quince se enciende, haciéndonos entender que al encenderse la luz frente a nosotros asumimos el turno de palabra. La voz se dirige a esa persona preguntándole:

- *¿Estás usando reloj?*

- *¿Te sientes relajado?*

Una vez las preguntas son respondidas, la bombilla de la silla quince se apaga y la silla número dos se enciende, continuando un cuestionario con el que los participantes se familiarizan con el mecanismo del dispositivo performático de *Pleas[e]nter*. La complejidad de las preguntas se va intensificando, pasando uno por uno por todos los participantes del performance.

A cada respuesta le sigue el sonido de diferentes pequeñas campanas y timbres digitales, pero sin entender todavía la relación causa-efecto de esos sonidos. Las preguntas y tareas, tanto verbales como visuales, son desarrolladas tomando en consideración el trabajo de campo realizado a partir de la información recabada en Internet de cada uno de los participantes, lo que nos confronta con la imagen digital que construimos en las redes. Durante las aproximadamente dos horas que dura la experiencia *Plea[e]nter*, los veinte participantes son invitados a explorar las contradicciones implícitas en los procesos de decisión y las paradojas de los mecanismos de elección, mientras que el grupo se convierte en una sociedad temporal llamada a reflexionar sobre la toma de decisiones y la delegación de responsabilidad en nuestros sistemas democráticos.

Diferentes realidades, diferentes identidades culturales y especialmente diferentes y contrastados sistemas de valores, se han transformado rápidamente gracias al desarrollo digital y a las tecnologías de la información. Mientras se producían las revueltas ciudadanas en Grecia, el movimiento de los indignados en España, la crisis de refugiados en centro Europa o se escuchaban los ecos de la Primavera Árabe, un grupo de artistas internacionales se reunían en Ámsterdam para asentar las bases ideológicas de *Pleas[e]nter*. Las manifestaciones, revueltas y protestas parecían compartir una motivación esencial: la búsqueda de una profundización de los valores democráticos y la activación cívica en los procesos de decisión en los países de la cuenca Mediterránea. Será precisamente en este contexto donde las comunicaciones web 2.0 y las redes sociales como Facebook o Twitter jugaron un papel crucial como eje pivotante en la transformación social y la organización cívica. Sin demasiada vacilación podríamos decir que el desarrollo de Internet se construyó a partir de valores eminentemente positivos. La promesa de un acceso permanente a la World Wide Web, se planteó como horizontal, global y

hasta cierto punto anónimo. También podríamos afirmar que gracias a Internet hemos experimentado un proceso donde el acceso al conocimiento y la información parece haber sido democratizada, permitiendo la entrada a un flujo constante de ilimitados recursos de información. En este sentido, Internet representa la utopía de un espacio virtual diseñado para conectar, intercambiar y compartir entre humanos a una escala global.

Como experiencia interactiva *Pleas[e]nter* se articula alrededor de tres ejes. El primero sería la instalación de las veinte sillas y las veinte bombillas que organizan el espacio y al público. El segundo es un guion performático⁵⁴⁴ con el que se construye el desarrollo dramático del performance. El tercero es el software interactivo específicamente diseñado para el proyecto *PleasEnter 1.0.1* por el programador holandés Arjen Keesmaat. Dicho software sirve de interfaz visual para el público, manifestándose como una proyección cenital cuadrangular que domina el espacio central de la instalación. Tanto el guion como el software son conducidos por cuatro «performers», que sin estar presentes en el espacio, se comunicarán con los veinte participantes a través del uso del software, la iluminación y el sonido, guiando el performance desde una cabina anexa al espacio expositivo, y controlando el desarrollo del mismo a través de un sistema de cámaras y micrófonos ubicados en la instalación. Como experimento performático, la función del público es la de agente activo y reflexivo. La mediación y negociación que este tipo de interactividad performática demanda al público, es perfectamente recogido por las reflexiones de Fischer-Lichte:

“The staging strategies or game instructions devised for such experiments consistently play with three closely related processes: first, the role reversal of actors and spectators; second, the creation of a community between them; and third, the creation of various

544. Dada la complejidad del proyecto, para profundizar en el desarrollo, dramaturgia y elementos interactivos del performance, hemos adjuntado el guion completo de *Pleas[e]nter* como el ANEXO VII de esta investigación. En dicho guion se recogen las acciones del aparato performático que construía la experiencia *Pleas[e]nter*.

modes of mutual, physical contact that help explore the interplay between proximity and distance, public and private, or visual and tactile contact [...]. The spectators do not merely witness these situations; as participants in the performance they are made to physically experience them”.⁵⁴⁵

Tras las primeras rondas de preguntas, que están principalmente centradas en *romper el hielo* entre los participantes y asentar los mecanismos del performance, intercambiando cierta información personal como gustos y preferencias, las tareas a las que son sometidos los participantes se van complicando. Las preguntas pasan de ser simples y personales, tipo: ‘-Do you like children? - And do children like you?’, a preguntas en las que comprometen los juicios de valor y éticos de los participantes: ‘-Do you believe in the concept of right and wrong? -Could you tell me something right that you have done?’

Progresivamente, el juego se va complicando al proponer a los participantes que interactúen entre ellos, pidiéndoles por ejemplo que describan a la persona que se encuentra frente a ellos, para inmediatamente preguntar a la persona que ha sido descrita si se siente identificada con esa descripción. Se generan cadenas de cuestiones complejas a partir de las que se establecen una serie de dinámicas de grupo:

- *Who do you think is the oldest person in this room?*
- *Do you think everyone has it in their power to succeed?*
- *Do you feel successful? XXX, please define success,*
- *Do you trust your intuition?*
- *Does XXX look successful?*
- *What makes you believe that?*
- *Does appearance play a role in your success?*

545. FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: A new aesthetics. Op. cit.* pp. 38-39.

Cada respuesta, simple o compleja es sistemáticamente *evaluada* por el dispositivo con el sonido de diferentes campanas y timbres digitales. El siguiente apartado de preguntas se articulaba como un juego de elección de binarios opuestos, donde los participantes se les daba a elegir entre dos opciones:

Before or After
Now or Later
Always or Never
Arrive or Depart
Entrance or Exit
Inside or Outside
Looking In or Looking Out
Oil or Water
Solid or Liquid
Leather or Plastic
Fast or Slow
Sit or Stand
Lead or Follow
Accept or Refuse
Translucent or Transparent
To Hide or to Show
Dark or Bright
Us or Them

Empezando por conceptos relativamente abstractos y que los participantes pueden discriminar sin demasiadas complicaciones, y pasando por parejas de binarios sin sentido tipo *'Coffee or Summer'* o *'High Heels or Mona Lisa'*, la maquinaria del performance se centra en elecciones más comprometidas, como son las de tipo interpersonal. Un participante es invitado a elegir entre dos de sus compañeros. En un proceso de eliminación progresivo, la persona que resulta ser la favorita debe elegir entre los dos siguientes participantes, hasta que sucesivamente todos los participantes son eliminados, excepto

un individuo que no ha sido eliminado por ninguno de los otros participantes. Cada elección, decisión y proceso de discriminación que asumimos genera una fricción en la que nuestra escala de valores se pone en funcionamiento.

Duck or Rabbit

El ejercicio de selección de binarios opuestos acababa con la proyección de un video en el que vemos cómo en una misma imagen está contenida la figura un conejo y un pato, haciéndonos entender que no es *Duck or Rabbit*, sino *Duck and Rabbit*. En este punto la propuesta entronca directamente con el proyecto posmoderno de superación del pensamiento binario. La cuestión no es cuál de los términos es más fuerte, sino comprender la falsa creencia de que la realidad pueda ser dividida en dos partes enfrentadas entre ellas.

Una vez superada esta fase del juego, una nueva proyección en el suelo desvela los misteriosos sonidos de las campanas digitales. El dispositivo de *Pleas[e]nter* se encarga de evaluar las diferentes respuestas de los participantes con un icono, el cual está a su vez asociado con un concepto y un sonido. Un total de veinte iconos componen el glosario gráfico que evalúa las respuestas. En el momento en el que se revela y explica el funcionamiento de los iconos, el suelo está compuesto por un mosaico de iconos. Dependiendo de la participación e interacciones durante el transcurso del performance, diferentes miembros obtienen diferentes marcadores que el sistema se encarga de organizar, otorgando a la persona con mayor número de iconos el liderazgo del grupo. Con el objetivo de compartir el *éxito* del participante, el sistema entra en un navegador de Internet para buscar en la red el nombre del participante en cuestión, dirigiéndose a su página de Facebook o LinkedIn para analizar su presencia digital. Previamente al performance, los perfiles digitales de los veinte participantes

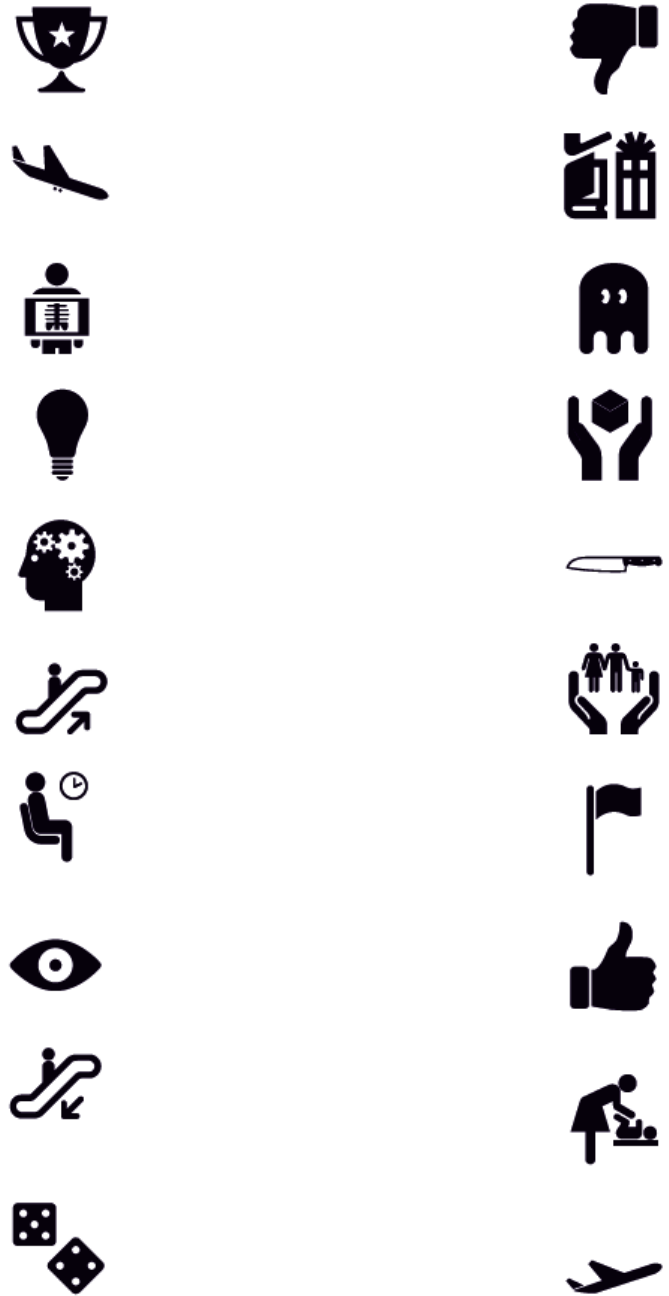


Fig. 41. *Pleas[e]nter*, (2011).
Tzeni Argyriou, Ash Bulayev,
Nancy Stamatopoulous y
Miguel Ángel Melgares.
Catálogo de iconos utilizados
en el performance.

han sido analizados, buscando entre la información de internet alguna singularidad interesante para mostrar. En este punto se produce una evidente fricción. Percibir colectivamente algo que, como Internet, generalmente experimentamos de un modo íntimo, nos lleva a entender el conflicto entre el deseo de compartir nuestras vidas y la importancia de la protección de nuestra privacidad. Con el eslogan «*You are what you share*», Charles Leadbeater⁵⁴⁶ capta a la perfección la obsesión de la sociedad contemporánea por la transmisión de información. Como individuos contemporáneos inmersos en una multiplicidad de realidades, el deseo de compartir nuestro universo analógico está nutriendo a un «yo digital» en constante crecimiento. Compartimos lo que vemos y lo que escuchamos, compartimos nuestras opiniones y pensamientos. Compartir es un acto de generosidad. Compartir es bueno. ¿O quizás no? Internet también ha traído cierto desequilibrio en la relación entre la fragilidad de la memoria humana y la imposibilidad de borrar la huella digital. La combinación de posibilidades ilimitadas en el almacenamiento de datos y las cada vez más sofisticadas herramientas de búsqueda, ha logrado que la información —imágenes, videos, texto, noticias, etc.— que se difunden online se conviertan en eternas. Lo que sube a la red, en la red se queda.

La siguiente fase del performance se centra en el desarrollo de una serie de juegos interactivos con los que estamos perfectamente familiarizados. A diferencia de la dinámica de participación individual que se estaba desarrollando hasta este momento, esta fase del performance se organiza por equipos. Cada uno de los cuatro equipos está formado por los cinco miembros que se agrupan en cada uno de los cuatro lados del cuadro. Pese a que los juegos son colectivos y todo el mundo puede participar, cada equipo debe decidir quién es el líder que los va a representar. La proyección cenital rota en la dirección de cada uno de los grupos, ofreciendo una perspectiva singular de cada uno de los cuatro juegos interac-

546. LEADBEATER, Charles. *WeThink: Mass innovation, not mass production*. Londres: Profile Books, 2008.

tivos propuestos. Desde un juego de memoria visual, donde las imágenes provenían de duras fotografías de guerra, hasta el juego del ahorcado donde la palabra a resolver era «Sadam Husein», el proceso de ludificación de los horrores ajenos nutría esta fase del juego.

Tras la serie de juegos por equipos, la siguiente fase pasa por la formulación de una serie de enunciados éticos con los que todos los participantes son invitados a tomar una posición. En caso de estar de acuerdo con los enunciados, el público debería levantarse, y caso contrario —o tener dudas— permanecer sentados. De nuevo, las cuestiones formuladas difícilmente facilitan una posición ética o moral determinante:

- *An action is ethical, or not, depending on the effects of the action*
- *Your ethics should be based on what you feel, and not what anyone else thinks*
- *When something is good for the most people — then it is ethical*
- *Something is always moral or immoral, regardless of the circumstance*
- *The ethical choice is the choice that is the less evil of the two*
- *There are many possible ethical choices, we must choose what benefits the greater good*
- *All ethical decisions should be logical*

Las preguntas personales —donde se continúa desgranando información personal recabada en internet— se intercalan con preguntas grupales donde los participantes son invitados a adoptar un posicionamiento ético, y como consecuencia, las personalidades de los diferentes participantes del grupo se van consolidando. El performance se desenvuelve mientras se continúan acumulando iconos, tanto individual como colectivamente.

Finalmente, son dos los miembros del grupo los que resultan ser los líderes naturales, y como tal se les invita a formar sus propios equipos. Una proyección divide el espacio en dos mitades, una blanca y otra negra. Los dos líderes son invitados a tomar sus posiciones y por turnos han de escoger los miembros de su equipo. Uno por uno, en un proceso de selección que nos devuelve a nuestra más tierna infancia, los participantes son seleccionados, incorporándose y pasando a formar parte de uno de los bandos. Nadie sabe a ciencia cierta cuál es el objetivo de esta división o qué tarea se propondrá a continuación, pero la gravedad e intensidad del momento es palpable en el ambiente. Cada cual tiene su preferencia por estar en uno u otro equipo, y mucho más importante, nadie quiere ser elegido el último. Cuando finalmente los equipos están formados y enfrentados, la proyección empieza a difuminar el blanco y el negro, generando un gris que neutraliza la rivalidad entre los equipos, pasando a formar parte de un mismo colectivo que es forzado a reflexionar sobre lo absurdo de la segregación de esos dos equipos. Para ese momento la voz que ha conducido todo el evento permanece en silencio, y un hilo musical invita a los participantes a hacer una última elección. En dos esquinas opuestas de la habitación se iluminan unas mesas donde se invita a los participantes a tomar un vino, a un lado, está el vino blanco, al otro el vino tinto.

La experiencia de *Pleas[e]nter* funciona como un experimento sociológico miniaturizado, a partir del cual tratamos de reflexionar sobre la complejidad de los procesos democráticos, sobre la capacidad de manipulación de la información, y especialmente sobre la fuerza que Internet genera en la formación de nuestras opiniones personales y decisiones colectivas. Desde una perspectiva temporal de poco más de un lustro, la promesa de libertad participativa del universo digital choca con la realidad a la que nos somete la sociedad del control. Estos cambios son ácidamente analizados por el profesor Byung-Chul Han en su trabajo *Psicopolítica*,⁵⁴⁷ proponiendo que

547. BYUNG-CHUL, Han. *Psicopolítica*. Barcelona: Herder, 2014. p. 86.

el *Big Data* está facilitando una visión en 360 grados de los usuarios de Internet, comparando el ámbito cibernético con un panóptico digital. Tal y como apunta Han, mientras que en el sistema bethaniano existían ciertos ángulos muertos en los que los prisioneros podían escapar del control de vigilancia totalitaria, el panóptico digital funciona como una versión optimizada, superando las limitaciones físicas de la visión analógica. En este contexto, la óptica de la vigilancia digital funciona como un sistema con la capacidad de analizar nuestros pensamientos y deseos, previendo nuestras necesidades incluso antes de que nosotros mismos seamos capaces de formularlas.⁵⁴⁸

El 17 de marzo de 2018, las cabeceras de The New York Times y The Observer⁵⁴⁹ desvelaban el uso de información privada de millones de usuarios de Facebook. Con la excusa de una investigación académica desarrollada en el año 2014, la firma de consultoría política Cambridge Analytica había recolectado información identificable de unos 87 millones de usuarios de la red social en un claro caso de mala praxis, al usar dicha información privada a través de las tecnologías de la minería de datos con propósitos políticos. La información personal era lo suficientemente detallada como para crear perfiles psicográficos con la información de los individuos. Cada clic, cada fotografía o cada búsqueda que nosotros hemos realizado en las plataformas digitales han nutrido algoritmos abstractos con la habilidad de retratarnos a la perfección. El trabajo de investigación periodística concluía con la idea que durante la campaña de las elecciones presidenciales estadounidenses del 2016, el uso fraudulento de esta información había determinado la victoria de Mr. President Donald Trump. En este contexto y como defienden desde Espai en Blanc “ante la crisis de la representación política y de sus espacios de interlocución ciudadana, ante la personalización, privatización e identificación cada vez más fuerte de todos los momentos de la vida social, hay un deseo de anonimato”,⁵⁵⁰ un deseo de que nuestras voces sean oídas, que cuerpos se encuentren; hay una multitud que piensa y actúa como fuerza colectiva.

548. Cfr. *Ibidem*.

549. Sendos artículos pueden consultarse en sus respectivas páginas web: <https://www.nytimes.com/2018/03/17/us/politics/cambridge-analytica-trump-campaign.html> y <https://www.theguardian.com/news/2018/mar/17/cambridge-analytica-facebook-influence-us-election>, dando una visión detallada y completa del caso que aquí estamos esbozando. [visitado el 24-06-2019].

550. ESPAI EN BLANC. *Prólogo: La fuerza del Anonimato*. En: Revista Espai en Blanc nº 5-6. *La fuerza del Anonimato*. Barcelona: Espai en Blanc y Ediciones Bellaterra. 2009. p. 10.

TZENI ARGYRIOU. ANΩNYMO.

Preservada en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas, el *Ánfora Dipylon*, datada hacia el 750 a. C., está considerada como uno de los ejemplos más exquisitos de la cerámica funeraria en la Antigua Grecia. La superficie de la vasija aparece profusamente decorada por bandas horizontales, incluyendo grecas, figuras humanas y motivos lineales simples, dobles y triples, siendo un ejemplo paradigmático del estilo tardogeométrico. La autoría de la obra se otorga al *Maestro de Dipylon*, un artista cuya identidad es desconocida. Tanto las singularidades decorativas de la pieza cerámica, como las habilidades artísticas de la persona que la ejecutó, fueron lo suficientemente distintivas como para que se le otorgase el sobrenombre de *maestro*, recibiendo una nueva identidad a partir del nombre del ánfora. La idea de la signatura artística y de autoría son planteamientos relativamente recientes en los procesos de creación artística, los cuales están directamente relacionados con un proyecto cultural modernista basado en la colección, archivo y organización del conocimiento. Como nos recuerda Amelia Jones, “la perspectiva del «arte» en las historias oficiales ha fomentado el enfoque en determinados linajes y autores individuales, ya que el mercado del arte así lo exige para convertir el valor cultural en valor económico”.⁵⁵¹ Hoy por hoy, la relación entre la creación artística y la autoría sigue estándares internacionales, y los ejemplos de artistas que voluntariamente permanecen en el anonimato son excepcionales. En este sentido, el anonimato artístico choca con los modelos de producción cultural en un periodo dominado por el valor mercantil del arte. Con ello, podríamos considerar que la decisión de omitir la autoría podría ser entendida como una estrategia de subversión artística.

En su publicación *Arquitectura sin Arquitectos*,⁵⁵² Bernard Rudofsky cuestionaba el enfoque historicista planteado en los estudios de arquitectura, generalmente basados en el

551 JONES, Amelia. *Theories and Histories*. En: Heathfield, Adrian y Jones, Amelia (eds.). *Perform, Repeat, Record. Live Art History*. Bristol: LADA Life Art Development Agency. 2012. p. 39. Texto original: “The «art» perspective in the official histories has encouraged the focus on determinable lineages and individual authors, as the art market demands these in order to turn cultural into economic value”.

análisis de las grandes corrientes estilísticas, ejemplificadas a partir de las aportaciones individuales de los grandes maestros. Por el contrario, Rudofsky se interesó en el ignorado universo de los edificios sin pedigrí: populares, nativos y normalmente anónimos. Su tesis proporciona un acercamiento a la riqueza artística, funcional y cultural de la arquitectura vernácula. Generalmente hablando, la arquitectura vernácula no se interesa en el trabajo de arquitectos formados académicamente, sino que por el contrario, se centra en un tipo de arquitectura desarrollada como resultado del diseño y habilidades de los constructores locales, cuya experiencia y conocimiento popular es transmitido de generación en generación. “La sabiduría que es derivada de esta arquitectura”, escribe Rudofsky, “va más allá de las consideraciones económicas y estéticas, ya que aborda el difícil y cada vez más conflictivo problema de cómo vivir y dejar vivir, cómo mantener la paz con el vecino, tanto en un sentido local como universal”.⁵⁵³ Es decir, Rudofsky se interesa por un tipo de arquitectura que estaba allí antes que la palabra «arquitectura» fuese inventada. Un patrimonio cultural construido a partir de la recopilación del conocimiento colectivo y la sabiduría popular.

El poner como título a un trabajo artístico *ANONYMO*, para seguidamente indicar el nombre de la autora, Tzeni Argyriou, desafía en cierto modo la lógica semántica, creando una pequeña y clara fricción en torno al tópico de autoría artística. Sin embargo, la intención que la coreógrafa helena busca con dicho título, no es la de cuestionar el *culto a la personalidad*, o en crear un *aura mística* alrededor de la autoría del performance. Lo que este título persigue es hacernos reflexionar sobre las posibilidades que ofrecen los valores culturales colectivos en una época marcada por el individualismo digital. En búsqueda de expresiones artísticas que canalicen el poder colectivo del «estar juntos», Argyriou ha mirado hacia formas tradicionales en la danza, con la intención de encontrar estrategias que nos ayuden a unir cuerpos físicamente separados por la alienación digital.

552. RUDOFSKY, Bernard. *Architecture Without Architects*. Nueva York: MoMA. 1964.

553. *Ibidem*. p. 11. Texto original: “The wisdom to be derived from this architecture goes beyond economic and esthetic considerations, for it touches the far tougher and increasingly troublesome problems of how to live and let live, how to keep peace with one’s neighbors, both in the parochial and universal sense”.

En este contexto, podríamos decir que la idea de «anonimato» es uno de los puntos de partida de este proyecto. Este concepto podría analizarse desde una perspectiva doble y complementaria. Por un lado, hay una exploración sobre los mecanismos culturales previos a las disciplinas artísticas, un periodo cuando cantar o bailar eran parte de la cultura popular, generando sociedad e identidad sin la mediación del individualismo artístico. Formas artísticas anónimas que tienen la capacidad de cohesionar socialmente. Aquí el proyecto explora diferentes modelos de danza tradicional, expresiones colectivas donde los patrones y los ritmos proporcionan una fuerza conectiva. Es decir, una parte de la investigación desarrollada en *ANΩNYMO* se basa en la exploración de movimientos de la danza tradicional griega, tratando de identificar mecanismos y movimientos a través de los cuales los cuerpos de los performers puedan encontrarse y conectarse. Por otro lado, y como fuerza opuesta, Argyriou se interesa por una comprensión de lo anónimo desde una perspectiva de las nuevas tecnologías de la comunicación, centrándose en las relaciones interpersonales de una sociedad conectada en red; un escenario digital donde la privacidad está bajo una amenaza permanente. Como animales eminentemente sociales, es intrínseca a la naturaleza del ser humano el deseo de intercambiar con otros seres humanos, tanto nuestras ideas como nuestros cuerpos. La eclosión de las redes sociales ha multiplicado y diversificado las posibilidades de interacción y comunicación entre semejantes; como contrapartida, advertimos que nuestra presencia digital acarrea cierta desnaturalización en el desarrollo de nuestras interacciones físicas. En este sentido, podemos observar cómo si la revolución industrial transformó para siempre nuestra comprensión del tiempo y del trabajo, la revolución digital está igualmente modelando nuestras formas de interactuar física y socialmente.

¿Cómo compartimos con los demás? Inmersos en un océano de información y constantes estímulos, nuestra capacidad de atención se ve alterada por la arritmia de la multita-

rea digital. La irrupción de las redes sociales, la actualización de la información en tiempo real, la comunicación instantánea y la velocidad de las interacciones, han creado un sentimiento contradictorio entre la idea de una presencia digital constante y la idea de un cuerpo físico que desaparece en una trayectoria de constante auto-diseminación. Las redes sociales, como Facebook, Twitter, Whatsapp y muchas otras, han abierto infinidad de posibilidades en los canales de comunicación entre personas, actualizando la imagen de un individuo moderno e hiperconectado; al mismo tiempo la naturaleza de estas redes plantea fricciones éticas donde observamos cómo derechos esenciales como el anonimato y la privacidad han de plantar cara a la sociedad de control.

Durante más de una década las propuestas coreográficas de Argyriou han estado centradas en la integración del performance y el media art. Una obsesión constante en su proceso creativo ha sido encontrar mecanismos que cuestionen las contradicciones de una sociedad dominada por los medios digitales. En dichas propuestas, la presencia de los performers ha funcionado generalmente como un dispositivo que explora y habita una realidad digital construida. Tras cierta saturación tecnológica, Argyriou sentía la necesidad de volver a la «analogía de lo corporal» como modo de resistencia al imparable ímpetu digital, interesándose por el poder conectivo de los cuerpos, así como en el uso de la danza como catalizador social. Como estructura cultural, la danza es una forma de expresión artística perteneciente a la sociedad, y que nos ha ayudado a conectarnos a través de la experiencia física. El enfoque coreográfico propuesto en *ANONYMO* toma la forma de una ceremonia física que nos fuerza a recordar el poder de los cuerpos bailando juntos. Tomando como punto de partida el estudio de estructuras pre-coreográficas en la danza tradicional griega, Argyriou propone un léxico performático con el que construir un ritual contemporáneo.

En el proceso de investigación y creación de *ANONYMO*,⁵⁵⁴ se llegó a la conclusión de que la analogía del

cuerpo humano debía ser el eje central sobre el que se articularía la estructura coreográfica, pero al mismo tiempo nos interesaba posicionar discursivamente el proyecto como una clara crítica al sometimiento digital de las relaciones interpersonales. Con este propósito, el performance está dividido en dos claras secciones, la primera que se articula alrededor de la generación de una coreografía que compone un singular lenguaje digital, realizado a partir de movimientos analógicos, y una segunda parte en la que a partir de coreografías grupales se buscan mecanismos de unión colectiva y social.

Una vez que el público ha tomado sus asientos, las luces del teatro se apagan para adentrarnos en la más absoluta oscuridad. De este espacio radicalmente ausente y abstracto emergen siete figuras humanas inmóviles que se asemejan a siete esculturas totémicas diferentes. Vestidas de negro, solo podemos apreciar una parte de sus manos y brazos, que cubriendo los rostros, componen unas *improvisadas* máscaras⁵⁵⁵ que de algún modo nos hacen recordar seres ancestrales. El escenario está completamente vacío a excepción de los siete cuerpos simétricamente alineados y frontalmente dispuestos. Paulatinamente los performers⁵⁵⁶ van cobrando vida, generando una serie de sonidos y gestos abstractos, en los que progresivamente podemos identificar movimientos que resultan extrañamente familiares: una persona mira la palma de su mano abierta mientras pasa el dedo índice de izquierda a derecha, otra baja lentamente la mano trazando una vertical desde la cabeza a la cadera, para subir rápidamente creando un bucle, etc. Las manos y los dedos de los performers pasan a ser el centro de gravedad del cuerpo, y sus movimientos generan una coreografía que nos remite al modo en el que interactuamos con las pantallas y plataformas digitales. Respetando una rigurosa frontalidad, cada uno de los siete performers construye un *vocabulario* de movimientos compuesto por gestos y sonidos que, al reiterarse, logran generar un sistema comunicativo entre los performers, a la vez que consiguen

554. Dicho proceso estuvo dividido en dos fases, una primera desarrollada en 2017 como una residencia de investigación en el Duncan Dance Research Center de Atenas, y una segunda fase de producción en 2018 que tuvo como resultado el estreno del proyecto en Onassis Cultural Center de Atenas. Ambas fases contaron con el patrocinio de la Fundación Onassis.

555. El trabajo de creación de dichas máscaras fue desarrollado junto al artista plástico Vassilis Gerodimos.

556. Los siete performers que componen el elenco de *ANONYMO* son Hermes Malkotsis, Dimitra Mertzani, Konstantinos Papanikolaou, Ioana Paraskeuopoulou, Stavroula Siamou, Nancy Stamatopoulou y Dimitris Sotiriou.

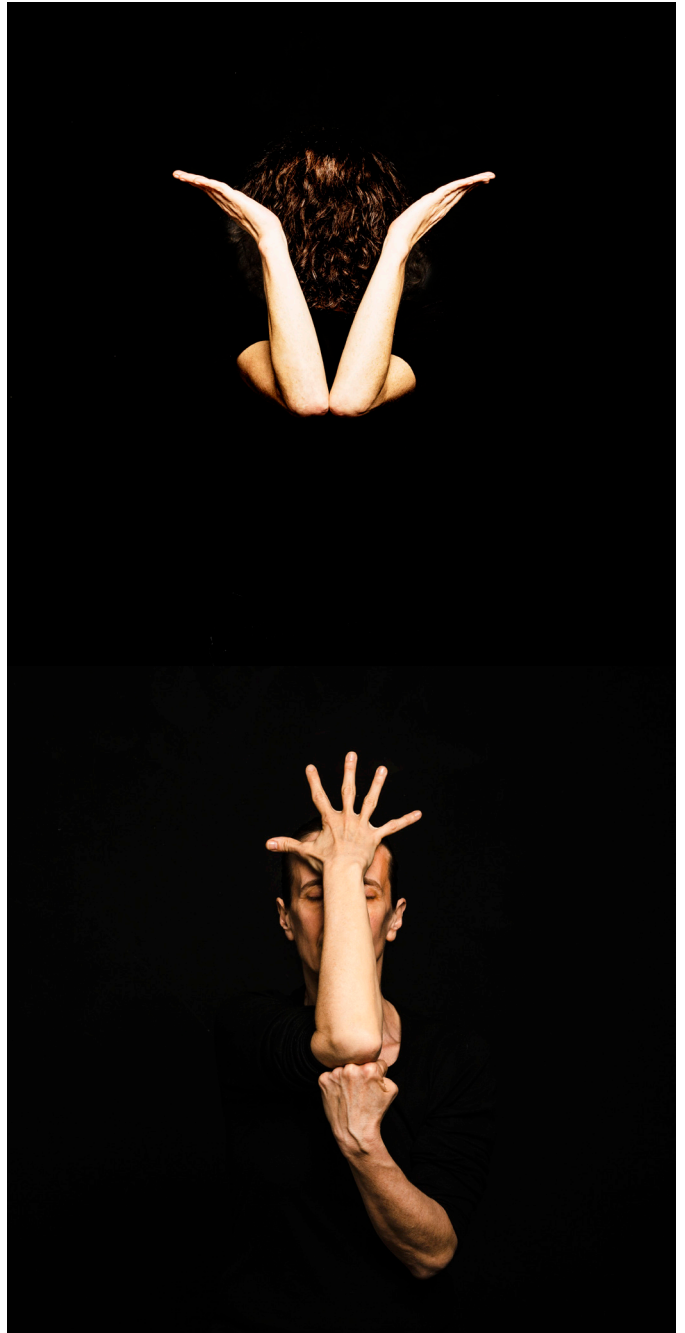


Fig. 42 y 43. *ANONYMO*, (2018).
Tzeni Argyriou. Máscaras
desarrolladas junto a Vassilis
Gerodimos. Fotografías de ©
Andreas Simopoulos.

transmitir el proceso comunicativo al público. Podríamos decir que el catálogo de movimientos se divide en tres grupos fácilmente identificables. El primero sería un conjunto de gestos que comparten todos los performers y que utilizan como mecanismos de comunicación, siendo usados para enviar y recibir mensajes, entrar y salir de una conversación. El segundo grupo sería el catálogo de gestos con el que cada performer reacciona a los mensajes, como me gusta, aversión, indiferencia, etc., y en cualquier caso reflejan el tipo de reacciones y formas de interacción propios de las redes sociales. El tercer grupo son una serie de mensajes crípticos, divertidos o absurdos que los performers usan para compartir su universo digital, centrándose en las imágenes en movimiento y videos que circulan por internet. Cuando uno de los performers quiere compartir un mensaje, rompe la línea que forma el grupo dando dos pasos adelante, realiza una acción, hace el gesto de enviar y es inmediatamente recibida y evaluada por los otros performers. Dichos mensajes construyen un glosario comunicativo que nos remite de nuevo a lo absurdo de la información que circula por las redes, desde los GIFS, a los videos de animales, pasando por todo un catálogo de videos instructivos que nos recuerdan que nos ubicamos en nuestros muros de Facebook. El éxito de algunos de los mensajes hace que otros miembros quieran compartirlos, generando bucles de mensajes que componen un caleidoscopio informativo cuidadosamente coreografiado. Algunos mensajes son agrupados temáticamente, formando constelaciones que resultan una paradoja sobre el funcionamiento de los *clickbait*⁵⁵⁷ y la economía de la atención detrás de las páginas webs:

- *Top 10 best ways to save money*
- *The 12 most beautiful beaches in the world*
- *20 best songs of all times*
- *33 amazingly useful websites you never knew existed*
- *6 secrets millionaires don't want to share*
- *The 6 best exercises for perfect six-pack abs*

557. *Clickbait* es un neologismo en inglés que se utiliza para identificar ciertas estrategias desarrolladas por las plataformas digitales para generar flujo de tráfico en sus redes. Para ello desarrollan titulares llamativos con el propósito de despertar la curiosidad de los usuarios de Internet, pero no para satisfacer su curiosidad sin hacer *click* en el contenido enlazado. Es decir, los *clickbaits* son cebos digitales cuya función es la de generar curiosidad mientras consumen nuestra capacidad de atención.

- *15 things you must do before died*
- *15 books you must read before died*
- *15 places you visit do before died*

Cuando todos los performers lanzan al unísono bucles de mensajes y cadenas de interacción, la acumulación en los procesos comunicativos acaba generando el solapamiento de movimientos y sonidos, generando una Babilonia informativa que de alguna manera se traduce en la saturación comunicativa del ecosistema digital. A partir de este momento los performers se *deshacen* de sus máscaras digitales, para progresivamente romper la frontalidad espacial y establecer mecanismos de reconocimiento entre semejantes, donde sus cuerpos empiezan a tomar consciencia de la presencia de los otros cuerpos en el espacio. Todavía inmersos por el influjo de lo digital, en esta fase del performance se establecen un discurso coreográfico donde a través del movimiento de las manos



Fig. 44. *ANONYMO*, (2018).
Tzeni Argyriou. Imagen del
performance realizada por ©
Lila Sotiriou.

los performers transforman su vocabulario digital en uno analógico. Es decir, los mismos dedos que les servían para tocar, abrir, enviar o navegar por el universo digital, son los que exploran las distancias que separan nuestros cuerpos. A partir de este momento, se desarrollan una serie de estructuras coreográficas que toman como punto de partida formaciones, patrones y ritmos procedentes de la danza tradicional griega, generando momentos donde los cuerpos de los performers se encuentran, para inmediatamente volver a fragmentarse en su desarraigo individualidad. En este momento de transición del performance, el principio coreográfico desarrollado por Argyriou despliega un complejo tejido de movimientos donde se entrelaza la memoria física que nos une con la alienación digital que nos separa. En su ensayo *Rest in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance*, Myriam Van Imschoot señala un problema asociado a la práctica de la danza: las tensiones en las relaciones entre la tradición oral y la sistematización del conocimiento en esta forma de creación inmaterial. Como ella expone, el cuerpo del performer “es un archivo móvil que muestra las reliquias de su memoria física”.⁵⁵⁸ Al contrario que en las artes visuales, las artes escénicas en general, y la danza en particular, se ven en la necesidad de usar el cuerpo humano como una herramienta para archivar y compartir el conocimiento. En este sentido, Teresa Calogne nos recuerda que:

“All of this unfixed, unwritten choreographies that the dancers have performed throughout their lives have been appropriated, stored, fragmented, mixed, forgotten, remembered and adopted in them. In dance, this inevitable appropriation is passed on from one generation to another, translates and transforms the work of one subjectivity to the other, like storytelling in oral traditions”.⁵⁵⁹

558. IMSCHOOT, Myriam V. *Rest on Pieces. On Scores, Notation and the Trace in Dance*. En: COPELAND, Mathieu (ed.). *Choreographing Exhibitions. Op. cit.* p. 36. Texto original: “is a mobile archive that samples the living relicts from his physical memory”.

559. CALONJE, Teresa (ed.). *Live Forever. Collecting Live Art. Op. cit.* p. 23.

Anticipando una nueva fase coreográfica, los performers forman un círculo en el centro del escenario, generando una estructura básica y universal en la que todos podemos reconocernos, y que nos habla de la construcción de una comunidad temporal. Los cuerpos de los performers se mueven al unísono, tratando de establecer una base rítmica que funciona como una fuerza que cataliza una comunión colectiva. Diferentes formaciones grupales y complejas secuencias de movimientos se van encadenando en un desarrollo rítmico que culmina con el éxtasis colectivo de los cuerpos bailando juntos. Aquí, los ritmos desarrollados junto al percusionista Pepe García funcionan como el hilo conductor que construyen una unidad somática donde los cuerpos logran traspasar el umbral de lo coreográfico para adentrarse en un ritual performático. Tras el proceso de catarsis colectiva, los performers, que en este punto están físicamente exhaustos, componen una nueva y última imagen, esta vez en absoluto silencio. Tomando como referencia los motivos iconográficos y representaciones antropomórficas de la cerámica tradicional helena, los performers componen una nueva línea frontal, en la que enlazados por sus manos desarrollan una hipnótica cadena de movimientos realizados con virtuosa armonía, cadencia y precisión. Como bellamente describiera el crítico de danza francés Gérard Mayen con motivo de la presentación del performance en el festival *Rencontres chorégraphiques internationales de Seine Saint-Denis*:

“ANΩNYMO développe patiemment mais sûrement un vocabulaire de plus en plus riche, une syntaxe de plus en plus agile, par où les membres supérieurs reliés, se répondant, écrivent des phrases de plus en plus ambitieuse. Cette composition des bras, en broderie savante des articulations, des élongations, des combinaisons entre deux corps mais aussi entre tous, est étourdissante, mais non sans rappeler le motif quelque peu

convenu, voire le cliché, des figures de danse folklorique, avec leurs longues théories de danseur.se.s tenu.e.s par la grande chaîne de leur bras horizontaux, d'épaule à épaule. Cela aérien, au-dessus d'une vivacité de pas".⁵⁶⁰

Inmersos en un periodo histórico dominado por principios neoliberales, observamos como la estrategia capitalista prioriza el generar buenos consumidores por encima de cultivar valores cívicos y sentimientos de colectividad. El individualismo se ha convertido en una gran herramienta para conseguir este fin, y llegamos a entender que el uso de aparatos tecnológicos, especialmente la implosión de la tecnología móvil, funciona como un sofisticado mecanismo en el progresivo proceso de individualización. Parece lógico visualizar una relación inversamente proporcional entre el incremento de nuestras interacciones en las plataformas digitales y la disminución de los encuentros físicos.⁵⁶¹ La transformación de nuestras ideas, deseos y recuerdos en datos codificados, genera una sociedad inmaterial organizada en un lenguaje binario de ceros y unos, una sociedad hiperconectada que tiene que convivir con la desafección de la distancia. Como acertadamente indica Geert Lovink, podemos observar una nueva fisicalidad en la generación del Smartphone, donde él admira "la plasticidad en la navegación de la generación móvil, la suavidad de sus gestos, representada en la velocidad de sus pulgares, enviando actualizaciones en segundos, dominando mini-conversaciones, capturando la naturaleza de una comunidad global en un instante".⁵⁶² La tecnología del individuo está reemplazando la piel del otro por la superficie lisa y perfecta que ofrecen las pantallas táctiles. Mientras que el eslogan «touching is believing»⁵⁶³ nos ayuda a redefinir las relaciones emocionales interpersonales, una coreografía ausente se ejecuta desde el anonimato de las yemas de nuestros dedos.

560. MAYEN, Gérard.

ANONYMO de Tzeni Argyriou. Recurso digital disponible en: <https://dansercanalhistorique.fr/?q=content%2Fanonymo-de-tzeni-argyriou> [visitado el 01-07-2019].

561. Al respecto podría recomendar la consulta del estudio de Brian A. Primack, *Social Media Use and Perceived Social Isolation Among Young Adults in the U.S.*, disponible en: [https://www.ajpmonline.org/article/S0749-3797\(17\)30016-8/fulltext](https://www.ajpmonline.org/article/S0749-3797(17)30016-8/fulltext) [visitado el 24-06-2019].

562. LONVINK, Geert (2016). *On the Social Media Ideology*. E-flux journal #75. Recurso digital disponible online en: <http://www.eflux.com/journal/75/67166/onthesocialmediaideology/> [visitado 24-06-2019]. Texto original: "the navigational plasticity of the mobile generation, the smoothness of its gestures, symbolized in the speed of the thumb, sending updates in seconds, mastering mini-conversations, grasping the mood of a global tribe in an instant"

563. «Tocar es creer» hace una clara referencia al pasaje bíblico conocido como la Incredulidad de Santo Tomás, descrito en el evangelio de Juan 20:24-29, cuando el apóstol no cree la resurrección de Cristo hasta ver y tocar las heridas infligidas en la cruz. «Touching is believing» fue uno de los eslóganes de la campaña de lanzamiento del primer Smartphone del mercado, el iPhone, por la compañía californiana Apple en el año 2007.

5

CONCLUSIO- NES

5. CONCLUSIONES.

El 3 de septiembre de 2018, durante la ceremonia de apertura del curso académico 2018-2019 de DAS Graduate School en Ámsterdam, la profesora Marijke Hoogenboom realizó un discurso titulado *Putting Art in our way, any time, anywhere*.⁵⁶⁴ En dicho discurso, Hoogenboom recuperaba una de las muchas historias que componen los épicos inicios de DasArts en 1994. El primero de los programas educativos planteado por Ritsaert ten Cate y su equipo, se desarrolló en una base militar estadounidense en Alemania, asentada sobre un antiguo complejo Nazi. Mientras que los barracones militares sirvieron para alojar a los participantes durante los dos meses que duró el programa, el antiguo cine funcionó como un improvisado teatro donde experimentar no solo con formas artísticas, sino con la capacidad del arte para establecer escalas de valores y posiciones éticas. Ten Cate mandó traer desde el Museo Kröller Müller una escultura del artista holandés Wessel Couzijn. En los años 60, Couzijn realizó dicha escultura como respuesta al sufrimiento y la humillación que su familia —de origen judío— había padecido durante la persecución del régimen fascista en los Países Bajos. La enorme mole de bronce —de más de quinientos kilos de peso—, fue instalada en el centro del escenario del teatro durante todo el periodo del programa, haciendo impracticable cualquier actividad sin enfrentarse a su dolorosa omnipresencia. Como apuntaba Hoogenboom:

“There are many more examples of monumental artworks and objects that Ritsaert had brought into the space throughout our years at DasArts. I can assure you, his primary interest was not to make the place dysfunctional; what he really wanted was to create a condition that allows art to get into our way. Not just

564. HOOGENBOOM, Marijke. *Putting Art in our way, any time, anywhere* (Discurso no publicado). Ámsterdam: DAS Graduate School, 2018.

at moments that we programme an art to happen, or at places that we carefully select an art to be seen. He wanted the work of artists to be present everywhere, to be physically tangible, to allow them to disturb our paths, or to become an obstacle for our habits, in thinking and in doing”.⁵⁶⁵

Hoogenboom nos hacía recordar que para ten Cate “el arte no era una excepción”,⁵⁶⁶ sino una parte integral de su manera de participar e imaginar la transformación cívica del mundo. Una manera de posicionarse radicalmente y de transgredir las prácticas artísticas, no solo dentro de los dominios disciplinares del arte, sino una transgresión de las esferas públicas y privadas con la que a construir una identidad colectiva a través del arte. La imagen de una mastodóntica escultura de bronce que se apropia y domina el espacio de representación escénico, y cuya mera presencia nos fuerza a recordar la capacidad del arte de transformar la realidad, es una poderosa idea con la que nos gustaría empezar a construir el apartado de las conclusiones de este trabajo de investigación.

Aunque en la exposición de las siguientes páginas daremos por concluida nuestra labor de investigación, intuimos que el proceso que nos ha llevado a defender el performance como una práctica artística que transita entre las artes visuales y las escénicas, es un camino que tan solo acabamos de comenzar a recorrer, ya que estamos trabajando e investigando un territorio vivo que permanece en constante transformación. Prueba fehaciente de la actualidad de nuestra investigación, se manifiesta en la convulsión estética que acontece en las artes vivas, suponiendo un grato desafío participar y tratar de contribuir en una de las corrientes discursivas que vienen dominado la investigación artística. La emergencia con la que el performance ha irrumpido el la última década en diferentes programas expositivos y agendas culturales, nos ha forzado a actualizar y revisar constantemente los recursos de

565. *Ibidem.*

566. *Ibidem.*

investigación con los que hemos trabajado, al mismo tiempo que nos ha permitido ajustar nuestra hipótesis de trabajo y los objetivos con los que iniciábamos nuestras pesquisas.

A lo largo de este proceso hemos entrelazando y tensando recursos de investigación que han seguido una doble dinámica. Por un lado, hemos desarrollado profesionalmente una serie de propuestas artísticas que nos han permitido explorar el performance como una práctica estética permeable, flexible y mutable, ayudándonos a consolidar nuestra investigación a través del ejercicio de dicha práctica artística. Por otro lado, y en paralelo al desarrollo de dichos proyectos, las experiencias acumuladas en los procesos de creación performática de los casos de estudio que aquí hemos reunido, nos han servido para articular discursivamente y consolidar el marco conceptual que nos permitiese analizar el performance como un territorio híbrido posdisciplinario. Precisamente, la definición del performance como una *práctica artística posdisciplinaria*, es el resultado de nuestro proceso de investigación. A lo largo de estos meses, en el ejercicio de organización, sistematización y documentación de dichas prácticas artísticas, hemos utilizado diferentes términos con los que hemos tratado de aproximarnos a un espacio estético, el del performance contemporáneo, que dada su naturaleza híbrida se ha resistido a cualquier catalogación disciplinaria. En este proceso, al inicio de nuestra investigación comenzamos utilizando el concepto de «práctica interdisciplinar», para posteriormente usar la fórmula de «transdisciplinar», y finalmente decantarnos por el uso del concepto de lo «posdisciplinar» como la manera que más se acercaba a la visión del performance que aquí hemos tratado de construir. Este viraje terminológico ha sido consecuencia del análisis y la comprensión de una serie de factores que nos han ayudado a posicionar discursivamente el performance en el umbral entre el arte posmoderno, la danza conceptual y el teatro

posdramático, cuyas motivaciones nos gustaría esbozar en las siguientes líneas.

La primera de las razones que nos hace reflexionar sobre la necesidad de este giro terminológico se relaciona con el agotamiento del modelo filosófico estructuralista. Precisamente, con la irrupción del pensamiento posestructuralista se aboga por una organización del pensamiento que supere la sistematización de herramientas, como son los «binarios opuestos», donde la realidad de situaciones complejas tienden a reducirse, simplificarse y universalizarse. Al defender una visión del performance como una práctica artística plural, diversa y mutable, proponemos un discurso cultural que relativiza los grandes relatos de la modernidad artística, ayudándonos a asentar la bases de la estética posmoderna. En la defensa del performance como un espacio de reflexión estético que participa de los discursos de las artes visuales y de las artes escénicas contemporáneas, hemos tratado de superar las distancias generadas por dicho sistema binario. Dicho de otro modo, al definirlo como «práctica posdisciplinaria», el performance deja de manifestarse como una práctica artística que pertenece a las artes visuales o a las artes escénicas, ya que, según nuestra hipótesis, la simple idea de pertenencia a un dominio disciplinario carece de consistencia ontológica. En este sentido, mientras que los conceptos de «interdisciplinar» o «transdisciplinar» han sido fórmulas útiles para cuestionar los modelos de organización modernista, pensamos que el concepto de «posdisciplinar» enraíza con la performatividad del lenguaje, y por consiguiente nos ayuda a subvertir ciertos valores ontológicos y metalingüísticos a partir de los que se articulan los discursos estéticos hegemónicos.

La segunda de las razones que nos lleva a defender el performance como una «práctica posdisciplinaria» está relacionada con los modelos a partir de los que se estructuraron dichas disciplinas artísticas. La segregación disciplinaria ha estado primordialmente supeditada a una visión formal del

arte. Los grandes discursos culturales modernistas se establecieron a partir de la idea de una pureza formal que permitiera categorizar, segmentar y organizar las prácticas artísticas. Como consecuencia, dichos discursos han estado en un conflicto permanente con los artistas cuyos procesos artísticos difícilmente podían identificarse con las limitaciones formales que trataban de imponerles. Esta *rebeldía formal* estuvo centrada en reclamar la posibilidad de construir discursos culturales ajenos al historicismo, formalismo, y dominio discursivo modernista, convirtiendo en un reto para el pensamiento estético la organización discursiva de unos artistas que practicaban una inmensurable pluralidad formal. En este sentido llegamos a entender que en el tipo de trabajo performático que estamos investigando, el interés por los aspectos formales del arte ha pasado a ser una preocupación secundaria, y como tal la defensa, búsqueda o desmantelamiento de los límites disciplinarios del performance ha dejado de ser una prioridad artística. Sin embargo, en la elaboración de los diferentes casos de estudio que componen nuestra investigación podemos apreciar un decidido interés artístico por la articulación, análisis y construcción de recursos discursivos que nos ayuden a identificar espacios de discusión socio-políticos. Es decir, el interés de estos artistas radica en generar propuestas performáticas que inviten al público a la reflexión y la toma de decisiones críticas, relegando la importancia de los medios formales usados para lograr ese fin.

El desarrollo expositivo de nuestra investigación está guiado por el objetivo de posicionar estéticamente una serie de propuestas performáticas híbridas, —ejemplificadas en nuestros *estudios de caso*—, que los puristas del arte definirían como demasiado teatrales para ser consideradas como artes visuales, y los ortodoxos de la escena no lograrían reconocer como teatro o danza. Nuestro objetivo aquí no es convencer de las bondades heterogéneas del performance, ni acuñar su definición como nueva disciplina estética, sino que nuestro interés está orientado en dotarnos de herramientas discursivas

que nos ayuden a defender una emancipación disciplinaria del performance, y que al mismo tiempo nos permita entender la capacidad de estas fórmulas híbridas del arte para generar un fructífero espacio para la reflexión estética crítica. En esta trayectoria, hemos decidido organizar en tres grandes bloques los resultados de nuestra investigación, para lo que seguiremos la estructura argumental con la que hemos construido el desarrollo expositivo de nuestro trabajo. Dichos bloques corresponden a los contenidos elaborados en los capítulos segundo, tercero y cuarto de esta tesis.

Contra-genealogías del performance.

Tras asentar las motivaciones y metodología de nuestra investigación, hemos elaborado lo que denominamos como las *contra-genealogías* del performance. Una vez más, esta decisión nominal es consecuencia directa del proceder de nuestra investigación. Conforme profundizábamos en el desarrollo del trabajo, llegamos a entender que el reto en esta investigación no consistía en generar una genealogía del performance que nos permitiese posicionar discursivamente los estudios de caso que estamos defendiendo, sino que llegamos a la conclusión que el desafío radicaba precisamente en poner en cuestión y desgranar ciertos parámetros sobre los que se han construido las genealogías y retóricas ontológicas del performance.

Buscando en las fuentes que otorgaron un uso estético al concepto «performance» hemos de remontarnos a los años sesenta, cuando Richard Schechner⁵⁶⁷ se apropia de un término eminentemente inclusivo -recordemos su polisemia anglosajona- con el que poder expandir los límites de lo escénico, defendiendo como *performance* ciertas tendencias anti-ilusionistas en el teatro contemporáneo. Dicho origen

567. SCHECHNER, Richard.
Performance Theory. Op. cit.

nos fuerza a reconsiderar el uso estético que hacemos en español del concepto «performance», ya que como anglicismo y neologismo, su uso ha estado casi exclusivamente asociado a las formas efímeras, corporales e inmateriales del arte conceptual impuestas desde las narrativas visuales. Precisamente es Claire Bishop⁵⁶⁸ quien argumenta la necesidad de revisar ciertas narrativas visuales dominantes, defendiendo una alternativa historiográfica que plantee un análisis del desarrollo del arte contemporáneo desde la perspectiva de lo performático. Es por ello que Bishop decide organizar discursivamente los derroteros del arte social y participativo a través de un análisis del performance y el teatro, consiguiendo de este modo permeabilizar los discursos hegemónicos en la estética contemporánea.

El análisis en torno a la *performatividad* del lenguaje desarrollado por John L. Austin,⁵⁶⁹ inaugura su teoría de los actos lingüísticos, y en general la noción de fuerza ilocucionaria del lenguaje; o lo que es lo mismo, la capacidad del lenguaje para producir y transformar la realidad. A través de sus *enunciados performativos*, Austin asienta las bases filosóficas que utilizan la fuerza de transformación de los *enunciados performativos* como una herramienta postestructuralista con la que lograr cuestionar, relativizar y subvertir ciertas estructuras discursivas dominantes. Las repercusiones del concepto «performatividad» en el devenir cultural occidental, afectó notablemente a los mecanismos de producción artística. Con la puesta en valor de conceptos como la *desmaterialización*, el proceso o lo efímero, se trató de poner en cuestión una industria cultural dominada por la producción de objetos materiales, llegando a privilegiar propuestas artísticas de tipo eventual sobre las de tipo formal. Este proceso de transformación estética ayudó a asentar lo que se ha denominado como un *giro performativo*, descubriendo cómo el performance podía convertirse en una herramienta idónea para desarrollar estrategias

568. BISHOP, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Op. cit.

569. AUSTIN, John L. *How to Do Things with Words*. Op. cit.

de interacción con el público. En este punto resulta importante recordar que dicho *giro performativo* no fue exclusivo en las artes visuales, ni hace referencia a la aparición del performance como práctica artística, sino que nos hace entender cómo el cambio de paradigmas estéticos que desencadenó la performatividad contaminó transversalmente diferentes campos del conocimiento.

El análisis en torno a los valores ontológicos del performance, surgidos a partir de la organización discursiva de los modelos productivos del arte desde mediados del siglo XX, han sido articulados a partir de la construcción de ciertas retóricas progresistas. La generación de artistas conceptuales que desde finales de los años cincuenta encontraron en el uso de sus propios cuerpos, en la fuerza —destructiva— de sus acciones y en la provocación cultural, un vehículo para cuestionar la mercantilización de las obras de arte, y con ello cercenar la capacidad de circulación del objeto artístico, han convertido al Performance Art en una expresión artística moldeada en la inmaterialidad y la temporalidad, y cuya estética efímera lo llegaron a convertir en un caso paradigmático de resistencia al capitalismo. Observamos cómo el poder subversivo del performance radicó precisamente en su doble voluntad improductiva. En cuanto a práctica artística, el performance se fundamentó en la negación económica y la negación temporal del objeto artístico. Mientras que el objeto permanente y tangible estaba ideológicamente relacionado con el capitalismo, lo efímero e inmaterial se acercaba a una posición de resistencia ideológica progresista que trataría de subvertir el empuje neoliberal. Dicha visión condicionaba al performance como una manifestación artística que solo podría vivir en el presente y cuya práctica sería esencialmente irreproducible, lo que en la práctica llega a generar una serie de contradicciones. Por un lado, al defender una *temporalidad única* para el performance, vendríamos a sostener los

principios de *singularidad* y *originalidad* a partir de los que se construye la visión más decimonónica de las artes visuales, lo cual carecería de congruencia discursiva. Por otro lado, dicha visión ontológica del performance entraría en conflicto con los *enunciados performativos* propuestos por Austin, los cuales fueron contruidos precisamente a partir de la importancia discursiva de la repetición y la reiteración de los actos performativos como elementos generadores de realidad. En este sentido, podríamos llegar a la conclusión que si negamos la capacidad de reiteración del performance, estaríamos de algún modo negando la capacidad performativa del performance.

Explorando nuestro interés por articular las retóricas que compusieron las genealogías del performance, estimamos pertinente analizar la idea que definió el performance como una práctica artística opuesta al teatro. El denominado como «prejuicio anti-teatral» ha relacionado el género escénico con la representación mimético-naturalista, con el artificio dramático, con una relación de dependencia del público, y especialmente con la impureza formal que, desde una perspectiva modernista, convirtieron al teatro en una expresión culturalmente obsoleta y desdeñable, privilegiando discursivamente a las artes visuales frente a las escénicas como una forma artística superior. Con el objetivo de desarrollar un análisis que nos ayudase a poner en perspectiva las distancias entre el desarrollo sufrido por las artes visuales y las artes escénicas, tomamos el modelo desarrollado por Rosalind Krauss⁵⁷⁰ para analizar la expansión del campo escultórico, aplicándolo a los acontecimientos que han transformado el devenir teatral desde mediados del siglo XX. Según la hipótesis de Krauss la escultura vivió un doble proceso de emancipación formal y conceptual, que posibilitaron un proceso de experimentación fenomenológica en la escultura. En lugar de defender una flexibilidad formal y temporal en las genealogías artísticas,

570. KRAUSS, Rosalind.
La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos. Op. cit.

Krauss legitima la expansión del campo escultórico a través del análisis de su función y lógica interna. Según Krauss, la mutabilidad de las convenciones espaciales escultóricas, ejemplificadas en la disolución del pedestal como elemento de significación espacial, dirigen lo escultórico hacia un proceso de autorreferencialidad y autonomía artística propios del proyecto moderno. Según nuestro análisis, si la pérdida del pedestal sirvió a Krauss para definir el espacio de emancipación escultórico, podemos identificar en la convención escénica de la cuarta pared su paralelo teatral. Es decir, la ruptura de la cuarta pared de la caja escénica, conllevaría la disolución del espacio de representación teatral, siendo este un primer paso para llegar a establecer los parámetros de un teatro en el campo expandido. En la deriva expansionista del teatro del siglo XX, las aportaciones de Brecht y Artaud hacen eco de la capacidad de generar espacios donde las realidades no se representen, sino que nos ayuden a recuperar el valor social que el espacio escénico había perdido. Pensamos que estos gestos permitieron asentar las bases de un teatro en el campo expandido, que nos dirige hacia planteamientos claramente performáticos integrados en el pensamiento posmoderno. El proceso de investigación iniciado en torno a la expansión de los campos escénicos, lo intuimos como un aspecto sustancial en la articulación y defensa de nuestra tesis; sin embargo entendemos que dicho proceso de investigación aquí iniciado no se cierra en estas conclusiones, sino que podríamos proyectarlo en futuras indagaciones.

El fin de las retóricas del performance.

En la última década, un gran número de instituciones artísticas se esfuerzan en traducir sensibilidades estéticas de tipo temporal en nuevas experiencias culturales. El interés en adaptar los programas expositivos para la presentación de trabajos con los que revisar el devenir histórico del *Body Art*

o el *Happening*, así como el interés por desarrollar y exponer nuevos trabajos de artes vivas demarca esta fiebre por el performance. Inmaterialidad, temporalidad e interacción directa con el público articulan nuevos mecanismos de producción cultural. En este contexto, si en la segunda mitad del siglo XX el arte del performance surgió como una herramienta subversiva que trataba de cuestionar el mercado y las instituciones culturales, la absorción y transformación de los performances en un nuevo producto de consumo cultural genera una serie de problemáticas y contradicciones que afectan su propia esencia, ya que la segunda oleada del performance —o el considerado como *nuevo giro performativo*— está capitaneada precisamente desde las estructuras y programas museísticos. Los contenedores expositivos se han convertido en puntos de encuentro entre artistas y un público ávido de experiencias directas, donde creadores provenientes de otras disciplinas —con especial incidencia en las coreográficas contemporáneas—, nutren y expanden los límites de las galerías, reemplazando con cuerpos vivos a los objetos artísticos. La delicada relación entre las manifestaciones de arte efímero y su documentación, alimentan un debate sobre la capacidad de los artistas del performance para defender un discurso progresista. La resistencia de los artistas del performance a las presiones recibidas tanto de la economía de mercado como de la sociedad del espectáculo no han madurado como se esperaba. La organización de grandes exposiciones retrospectivas y re-interpretaciones de los performances de los años sesenta y setenta encierran la paradoja que supone transformar el contexto político, temporal y ambiental de dichas piezas, ya que este cambio de contextos hace que las obras pierdan su sentido discursivo. De algún modo, observamos cómo los mecanismos de re-presentación propios de la maquinaria cultural museística, desvirtúa los principios básicos de «autenticidad» y «presencia» que se suponen acontecen en el encuentro en vivo con el público.

En el desarrollo de este *nuevo giro performativo*, observamos cómo los modelos de producción artística en los que se desenvuelve el performance lo han convertido en un género perfectamente integrado en las políticas culturales impuestas desde las instituciones museísticas. Intrínseco a la naturaleza viva del performance, uno de los cambios de modelo de producción cultural está basado en la *economía de la presencia*. Si como habíamos comprobado, la desmaterialización y temporalización de las artes incidieron en la transformación del objeto artístico, podemos apreciar cómo el devenir de presencia física como un nuevo bien de consumo cultural está transformando los mecanismos de producción y presentación del performance contemporáneo. El carácter eventual de estas prácticas artísticas está concebido para una cantidad limitada de personas, lo que nos asegura que la presencia física genera una *co-presencia*. Es decir, si el artista está presente, el público estará presente también. En este sentido, podríamos defender que la *economía de la presencia* se articula alrededor de la exclusividad y singularidad no ya del objeto artístico, sino a partir de la co-presencia física de otros cuerpos. El segundo modelo cultural que identificamos —estrechamente relacionado con el primero— es el de intersubjetividad. Dicho modelo deviene del incremento del peso del arte como experiencia, y donde los objetos artísticos están siendo reemplazados por cuerpos vivos. El remplazo de los objetos materiales por las subjetividades interpersonales es lo que nos lleva a definir este como un modelo de producción de intersubjetividad, basado en propuestas estéticas que alimenten activamente al público, y que se generen a partir de su participación activa.

La fuerza con la que la presencia de la coreografía ha irrumpido en el contexto museístico, constata precisamente el modelo de producción inmaterial que ofrecen los cuerpos vivos en las galerías de arte. La danza, una disciplina basada en la transitoriedad del proceso, la experiencia física

y la transmisión oral, se está convirtiendo en el nuevo inquilino del museo, una institución diseñada para preservar, organizar y exponer objetos materiales. Su participación en los programas expositivos de museos, está transformando a la coreografía en la nueva escultura en vivo, imponiéndose como un vehículo para explorar y explotar la economía de la experiencia. Podemos observar cómo la estética abstracta y formal de ciertas piezas coreográficas son idóneas para adaptarse a los rigores espacio-temporales que impone la institución museística. Sin embargo, este maridaje no está exento de contradicciones, ya que ambos dispositivos culturales obedecen a diferentes regímenes estéticos basados en diferentes modos de interacción con el público. Si el performance se ha definido tradicionalmente como un encuentro espacio-temporal efímero entre el performer y el público, observamos cómo esa cualidad intrínseca está dejando paso a otros mecanismos que se adaptan mejor a los rigores del museo. Por ejemplo, la flexibilidad temporal que ofrecen las propuestas de tipo duracional las están convirtiendo en un modelo paradigmático de participación coreográfica en el museo, ya que gracias a su flexibilidad temporal permanece siempre a disposición del visitante. Pese a su eficacia, entendemos que esta adaptabilidad se organiza a partir de una co-presencia asimétrica. Con ello, observamos cómo la profesionalización, externalización y delegación de la práctica performática se está generalizado como un nuevo mecanismo de producción cultural en los contextos expositivos del arte contemporáneo. Ello lleva implícito un proceso de mercantilización del performance como producto de consumo cultural, convirtiendo al performer en la nueva fuerza obrera, ya que son sus cuerpos los que han de soportar los rigores de la adaptación al contexto museístico, lo que nos hace entender que la exposición de su trabajo se está convirtiendo en un nuevo capital cultural.

En este contexto quizás sea el momento de analizar las retóricas que se construyeron alrededor del performance como fenómeno eminentemente progresista. Pensamos que parte de la distorsión ontológica de los discursos anticapitalistas del performance radican en una presunción: la que suponía que el carácter inmaterial y efímero del performance podían funcionar como una herramienta subversiva, dando por hecho que el concepto de tiempo y el de capital son fuerzas antagónicas. Sin embargo, como sabiamente nos apunta Lyotard “lo que se llama capital se funda sobre el principio de que la moneda no es otra cosa que tiempo puesto en reserva y a disposición”.⁵⁷¹ O dicho de otro modo, el tiempo puede ser entendido como un producto inmaterial que el capitalismo modifica, acelera, y explota en orden de conseguir su máxima productividad. En este contexto, el revisionismo y reiteración histórica de los performances clásicos, la comodificación y transformación de lo efímero en un bien de consumo cultural, nos lleva a plantear lo que hemos querido definir como el fin de las retóricas del performance. Tal y como sucediera con la expansión de los campos performáticos, la efervescencia y constante transformación en los modelos productivos que se generan a partir de la institucionalización del performance, es un aspecto que intuimos solo hemos empezado a esbozar y que nos gustaría seguir desarrollando en futuros trabajos de investigación.

Territorios híbridos posdisciplinarios.

Los cambios de paradigmas y cánones estéticos que experimenta la escena contemporánea a partir de los años setenta, así como el interés de los creadores por disolver los espacios de representación dramáticos, permiten al profesor Hans-Thies Lehmann⁵⁷² acuñar un concepto, el de lo *posdramático*, con el que define el proceso de emancipación dramático en

571. LYOTARD, Jean-François. *Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manatíal. 1998. p. 73.

572. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. *Op. cit.*

el teatro contemporáneo. Dichas observaciones le permiten identificar un proceso de *performatización* en las artes escénicas contemporáneas. En este contexto podemos apreciar cómo tanto el panorama de las artes escénicas como el de las artes visuales han recorrido caminos paralelos, cimentados en una crisis de la representación que afectó transversalmente las diferentes disciplinas artísticas, y que propiciaron un desarrollo de las corrientes conceptuales, posdisciplinares e híbridas de la estética contemporánea.

El *giro performativo* experimentado por el teatro posdramático nos ayuda a observar un proceso de transformación en los mecanismos de *representación* escénicos, donde su predilección por desarrollar mecanismos de *presentación*, genera un cambio sustancial en la producción escénica: el drama deviene en performance. La reivindicación por los espacios de presentación, lleva a los creadores posdramáticos a construir nuevas realidades escénicas basadas en la reestructuración temporal, disolución espacial e hibridación con otras disciplinas artísticas, así como el desarrollo de un marcado interés por los procesos de integración de los espectadores en las obras, planteando lo que ha venido a denominarse como las *dramaturgias del espectador*. La creciente consciencia de la función que desempeña el espectador dentro de estas propuestas artísticas, vendría motivada por el decidido interés en asumir una responsabilidad política y compromiso social dentro de la escena contemporánea. En este contexto, los diálogos que se establecen entre el teatro y la sociedad estarían marcados por el interés artístico en usar los ámbitos culturales como instrumentos para la reflexión socio-política. La búsqueda de territorios híbridos, lejos de plantear una problemática genealógica, vendrían a privilegiar los mecanismos que posibilitan encuentros en vivo y la comunicación directa con los públicos, por lo que podríamos entender que el interés por fórmulas performáticas —haciéndonos eco de las reflexiones planteadas

por Fischer-Lichte⁵⁷³— respondería a la capacidad del performance para transgredir las fronteras que han separado lo estético de lo político.

Con el objetivo de contrastar y poner en valor nuestras pesquisas en torno al performance como práctica posdisciplinaria, decidimos elaborar la exposición de una serie de *estudios de caso* desarrollados en el contexto de nuestra investigación. El análisis de nuestros propios *estudio de casos*, se ha visto implementado con la exposición del trabajo de otros artistas, cuyos proyectos ejemplifican, diversifican y expanden este territorio híbrido del performance. En la organización de estos ejemplos decidimos adoptar la fórmula planteada por Lehmann, donde el análisis del *texto, espacio, tiempo, cuerpo y media*, determinan cinco de los aspectos performáticos que componen su visión posdramática. El objetivo que nos ha movido a desarrollar esta multiplicidad de trabajos no ha estado centrada en desarrollar un estudio comparativo de los casos. Nuestra intención ha sido la de recoger y demostrar la diversidad y pluralidad de prácticas performáticas contemporáneas, con el objetivo de forzar una expansión del marco epistemológico donde se ubican. La exposición de los diferentes casos nos ha ayudado a crear un caleidoscopio performativo articulado a partir no solo de una pluralidad y permeabilidad formal, sino de una diversidad condicionada por las inquietudes sociales, culturales y políticas en las que se han desarrollado dichas propuestas. En este contexto llegamos a entender que no existe una preocupación real por la disolución formal de los espacios de representación, o por la deconstrucción de convenciones estéticas. Llegamos a entender que estas obras tratan de transformar los espacios de representación en lugares de coexistencia con el público, donde se pueda llegar a generar un espacio para el debate y la reflexión. Un espacio donde las realidades no se representen, sino que puedan construirse para ser cuestionadas.

573. FISCHER-LICHTE, Erika.
The transformative power of performance. Op. cit.

6

BIBLIOGRAFÍA

6. BIBLIOGRAFÍA.

- ALBARRÁN, Juan. *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.
- ALBARRÁN, Juan. *Sehgal no invita a la lógica. Performance, experiencia y economía inmaterial en Tino Sehgal*. Sin Objeto, 00, 2017. pp. 24-39.
- ALSTON, Adam. *Audience Participation and Neoliberal Value: Risk, Agency and Responsibility in Immersive Theatre*. Performance Research, Vol. 18-2, 2013. pp. 128-138.
- ANDERSSON, Daniel, EDVARDBSEN, Mette y SPÅNGBERG, Märten (eds.) *Post-dance*. Estocolmo: MTD, 2017.
- AIZPURU, Margarita (ed.). *La performance Expandida*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. Diputación de Córdoba, 2006.
- ARANDA, Julieta, KUAN, Brian y VIDOKLE, Anton. *Are you working too much? Post-fordism, Precarity, and Labor of Art*. Berlín: E-flux Journal, 2011.
- ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- ARENDT, Hannah. *La vida del espíritu. El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 2002.
- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2005.
- AUSLANDER, Philip. *Liveness. Performance in a mediatized culture*. Nueva York: Routledge, 2008.
- AUSLANDER, Philip. *The Performativity of Performance Documentation*. Performing Art Journal (PAJ84), 2006, vol. 28: 3, pp.1-10.
- AUSTIN, John Langshaw. *Como hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1982.

- BAENA, Fernando. *Los Restos. La relación entre las Artes Plásticas y el Arte de Acción*. Granada: Art Activus, 2013.
- BAILES, Sara Jane. *Performance theatre and the poetics of failure*. Londres: Routledge, 2011.
- BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. *A Dictionary of Theatre Anthropology. The secret art of the performer*. Londres y Nueva York: Routledge, 1991.
- BARISH, Jonas A. *The Antitheatrical Prejudice*. Los Angeles y Londres: University of California Press, 1985.
- BARLOW, John Perry. *A Declaration of the Independence of Cyberspace*. 1996. Recurso digital disponible en: <https://www.eff.org/es/cyberspace-independence> [visitado el 25-06-2019].
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1999.
- BECK, Julian, *El Living Theatre*. Barcelona: Fundamentos, 1974.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Mexico D.F.: Itaca, 2003.
- BERGSON, Henri. *Creative Evolution*. Nueva York: Dover Publications, 1998.
- BERGSON, Henri. *Time and Free Will*. Nueva York: Dover Publications, 2001.
- BEUYS, Joseph. *Joseph Beuys*. Avalanche Newspaper. May/June, 1974. p. 5. Recurso digital disponible en: https://www.eai.org/user_files/supporting_documents/beuys_dialogue.pdf [visitado el 21-05-2019].
- BLEEKER, Maaike. *Thinking No-One's Thought*. pp. 67-83. En: HANSEN, Pil y CALLISON, Darcey (eds.). *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Londres: Palgrave Macmillan UK, 2015.

- BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. October 110, Fall 2004. pp. 51-79.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres y Nueva York: Verso, 2012.
- BISHOP, Claire. *Death Becomes Her: Maria Hassabi at the Museum*. PARKETT 98, 2016. pp. 6-20.
- BISHOP, Claire. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*. October 140, Spring 2012. pp. 91-112.
- BOLLNOW, Otto F. *Human Space*. Londres: Hyphen Press, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolás. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal, 1985.
- BOURDIEU, Pierre y DARBEL, Alain. *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- BREA, José Luis. *Ornamento y utopía. La evolución de la escultura en los años 80-90*. Arte, Proyectos e Ideas No. 4 mayo. Valencia: Ed. UPV, 1996. Recurso digital disponible en: <http://www.upv.es/laboluz/revista/> [visitado el 25-08-2018].
- BURDEN, Christ. *The Church of Human Energy. An Interview by Willoughby Sharp and Liza Béar*. ISSUE: NUMBER 8, SUMMER/FALL 1973. pp. 54-61. Recurso digital disponible en: <http://avalancheindex.org/interviews/chris-burden-the-church-of-human-energy-an-interview-with-willoughby-sharp-and-liza-bear/> [visitado el 25-06-2019].
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. Londres y Nueva York: Routledge, 1990.

- BUTLER, Judith. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. Theatre Journal, Vol. 40, No. 4. (Dec., 1988), pp. 519-531.
- BYUNG-CHUL, Han. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2012.
- BYUNG-CHUL, Han. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2013.
- BYUNG-CHUL, Han. *Psicopolítica*. Barcelona: Herder, 2014.
- CALONJE, Teresa (ed.). *Live Forever. Collecting Live Art*. Londres: Koenig Books, 2014.
- CARLSON, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996.
- CARPENTER, Elizabeth (ed), *On Performativity*. Vol. 1. Living Collections Catalogue. Minneapolis: Walker Art Center. 2014. Recurso digital disponible en: <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/be-the-work> [visitado el 10-03-19].
- CEVIJĆ, Bojana. *Choreographing Problems*. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.
- CHAMAYOU, Grégoire. *Drone Theory*. Londres: Penguin Books, 2015.
- CHENG, Meiling. *In Other Los Angeleses. Multicentric Performance Art*. Los Angeles: University California Press, 2002.

- CHRISYOFFERSEN, Erik E. *In the heart of darkness* (2018). Peripeti tidsskrift for dramaturgiske studier. Recurso digital disponible en: https://driesverhoeven.com/wp-content/uploads/2018/10/In-the-heart-of-darkness_EN.pdf [visitado el 12-5-2019].
- CONDERANA, José Alberto. *El espacio de la representación. Arquitectura, artes plásticas, performance y ceremonia teatral*. Salamanca: Quiasmo, 2010.
- COLLINS, Lauren. *The Question Artist. Tino Sehgal's provocative encounters*. Edición digital de The New Yorker del 6-8-2012. Recurso digital disponible en: <https://www.newyorker.com/magazine/2012/08/06/the-question-artist> [visitado el 12-03-2019].
- COPELAND, Mathieu (ed.). *Choreographing Exhibitions*. Noisiel: Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, 2013.
- CORNAGO, Óscar. *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores. 2015.
- COOLS, Guy. *Imaginative Bodies. Dialogues in performance practice*. Amsterdam: Valiz, 2016.
- COSTINAS, Cosmin y JANEVSKI Ana (eds.) *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*. Hong Kong: Para-Site y Sternberg Press, 2018.
- CRIMP, Douglas. *Images*. Octubre, Vol. 8. 1979. pp. 75-88.
- CRUNTENU, Larisa. *The Power of 'Co' in Contemporary Dance*. Revista-ARTA online Magazine 16. Enero de 2016. Recurso digital disponible en: <http://revistaarta.ro/en/the-power-of-co-in-contemporary-dance/> [visitado el 12-03-2019].

- CUIR, Raphaël y MANGION, Éric (eds.). *Performance Art: Live of the Archive and Topicality*. Nice: Les Presses du Réel, 2014.
- CVEJIC, Bojana. *The ignorant dramaturg*. Maska XVI, Vol. 131-132. 2010. pp. 40-53.
- DAMIAN, Diana. *Fierce Festival, Mette Edvardsen: Time Has Fallen Asleep In The Afternoon Sunshine*. This is Tomorrow Contemporary Art Magazine, 5 de abril 2012. Recurso digital disponible en: <http://thisistomorrow.info/articles/fierce-festival-mette-edvardsen-time-has-fallen-asleep-in-the-afternoon-sun> [visitado el 12-04-2019].
- DAVIES, David. *Art as Performance*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- DAVIES, David. *Philosophy of the performing arts*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011.
- DEAK, Frantisek. *Allan Kaprow: 1927-2006*. The Drama Review, Vol. 50, 4. 2006, pp. 9-12.
- DEBORD, Guy. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red, 2010.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2006.
- DE RHAM, Patrick. *Odd Future*. Nota de autor recogida en la página web de la artista Sonja Jokiniemi. Recurso digital disponible en: <http://sonjajokiniemi.com/about> [visitado el 14-04-2019].
- DEL RÍO, Alfonso. *LIVE ART: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar*. Arte, Individuo y Sociedad, n.25 v.3, 2013.

- DERRIDA, Jacques. *El Teatro de la Crueldad y la clausura de la representación*. Ideas y Valores, Vol. 32-34, 1969. pp. 5-31.
- DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Madrid: Anthropos, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998.
- DIMCHEV, Ivo. *Ivo Dimchev. Stage works 2002-2016*. Sofia: Humarts Foundation, 2016.
- DREYSSE, Miriam y MALZACHER, Florian (eds.). *Expert of the everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*. Berlín: Alexander Verlag, 2008.
- DUARTE, Ignasi y BERNAT, Roger. *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: Centro Párraga, Cendeac y Eléctrica Producciones, 2008.
- DUCHAMP, Marcel. *Escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012.
- DUNCAN, Isadora. *Depth*. En: DRAIN, Richard (ed.) *Twentieth-century Theater. A sourcebook*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995. pp. 248-251.
- DUNCAN, Isadora. *The Dance of the Future*. En: COHEN, Selma J. (ed.). *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, New Jersey: Princeton Book Co.. 1992. pp. 123-128.
- DURKHEIM, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal, 2007.
- EDVARDBSEN, Mette. *Books in performance, performance in books*. Bruselas: Le livre & l'estampe, LXIII, n° 187, 2017.
- ESPAI EN BLANC (ed.). *La fuerza del Anonimato*. Revista Espai en Blanc n° 5-6. Barcelona: Espai en Blanc y Ediciones Bellaterra, 2009.

- ETCHELLS, Tim. *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*. Londres: Routledge, 1999.
- EVISON, Soren. *Toda la noche con Ivo Dimchev*. 2017. Recurso digital disponible en: <http://www.tea-tron.com/mambo/blog/2017/03/14/toda-la-noche-con-ivo-dimchev/> [visitado el 15-06-2019].
- FEIJÓO, Mateo. *Las Naves 10, 11 y 12 de Matadero. Un espacio de innovación, búsqueda y confluencia para los creadores y la sociedad*. 2017. Recurso digital disponible en: http://www.madrid-destino.com/images/Naves_Matadero/PROYECTO_MATADERO_MATEO_FEJOO_0.pdf [visitado 12-08-18].
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Londres y Nueva York: Routledge, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Theatre and Performance Studies*. Londres y Nueva York: Routledge, 2014.
- FLUSSER, Vilém. *Los Gestos. Fenomenología y Comunicación*. Barcelona: Herder, 1994.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- FOSTER, Hal (ed.). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2008.
- FOUCAULT, Michel y DELEUZE, Gilles. *Theatrum Philosophicum. Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- FRATINI, Roberto. *El Teatro: Ex Opere Operato*. Reseña del dramaturgo recogida en la website del artista Roger Bernat. Recurso digital disponible en: <http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/> [visitado el 14-06-2019].

- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 1992.
- FREEMAN, Carl. *Traffic*. Frieze Magazine, 5 de septiembre de 1996. Recurso digital disponible en: <https://frieze.com/article/traffic> [visitado 12-08-19].
- FRIED, Michael. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: A. Machado Libros. La balsa de medusa, 2004.
- GENET, Jean. *El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro*. Barcelona: Thassàlia, 1997.
- GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Nueva York: Anchor, 1959.
- GOLDBERG, Roselee. *Performance Art*. Barcelona: Destino, 2001.
- GOLDMANN, A. J., *In Conservative Munich, a Theater Turns Radical and Defends Refugees*, NY Times, 2018. Recurso digital disponible en: <https://www.nytimes.com/2018/07/13/theater/muenchner-kammerspiele-matthias-lilienthal-refugees.html> [visitado el 11-08-2019].
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 2002.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Carmen. *Artefactos Temporales. El uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- GORMLEY, Clare Gormley. *Forced Entertainment, Quizoola!* Tate, 2003. Recurso digital disponible en: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/forced-entertainment-quizoola> [visitado el 11-04-2019].

GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Paidós, 2002.

GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge y Londres: The MIT Press, 2013.

GUASCH, Anna Maria. *Los manifiestos del arte posmoderno*. Madrid: Akal, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence. What meaning can not convey*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2004.

GYGAX, Raphael y MUNDER, Heike (eds.) *Between Zones. On the Representation of the Performative and the Notation of Movement*. Zurich: Migros Museum für gegenwartskunst Zürich, 2010.

HEATHFIELD, Adrian y HSIEH, Tehching. *Out of Now. The lifeworks of Tehching Hsieh*. Londres: LADA Life Art Development Agency, 2009.

HEATHFIELD, Adrian, *Dramaturgia sin dramaturgo*. En: VV.AA. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: Centro Parraga y CENDEAC, 2011.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (ed.) *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueología del presente*. Murcia: CENDEAC, 2008.

HIGGINS, Charlotte. *Immersive theatre – tired and hackneyed already?* The Guardian, 2009. Recurso digital disponible en: <https://www.theguardian.com/culture/charlottehigginsblog/2009/dec/07/theatre-punchdrunk> [visitado 11-5-2019].

HOEGSBERG, Milena y FISHER, Cora (eds.) *Living Labor*. Berlin: Sternberg Press, 2013.

HOFFMAN, Beth. *Radicalism and the Theatre in Genealogies of Live Art*. Performance Research Vol. 14: 1, 2009. pp. 95-105.

HOLGADO, Álvaro. *Informe Matadero: Una pequeña victoria*. Contexto y Acción. Vol. 135, 2017. Recurso digital disponible en: <http://ctxt.es/es/20170920/Culturas/14945/CTXT-TEATRO-CONTEMPORANEO-MATADERO-MADRID-AHORA-MADRID.htm> [visitado el 08-03-18].

HOOGENBOOM, Marijke. *Putting Art in our way, any time, anywhere*. Recurso no publicado. Amsterdam: DAS Graduate School, 2018.

HOOGENBOOM, Marijke y KARSCHNIA, Alexander (eds.). *Na(ar) het Theater-After Theatre?* Amsterdam: Research Group Art Practice and Development. Amsterdam School of Arts, 2007.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. A study of the play-element in culture*. Londres, Boston y Henley: Routledge & Kegan Paul, 1980 (1938).

IRWIN (ed.). *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*. Cambridge: MIT Press / Londres: Afterall, 2006.

JANEVSKI, Ana. *It Is Never Staged: Ana Janevski on Maria Hassabi*. Fourth Wall. Walker, 2017. Recurso digital disponible en: <https://walkerart.org/magazine/ana-janevski-maria-hassabi> [visitado el 21-03-2019].

JANEVSKI, Ana y J. LAX, Thomas (eds.) *Judson Dance Theater. The work is never done*. Nueva York: MoMA, 2018.

- JANS, Erwin. 'Theater voorbij het drama?'. Etcetera 73, 2000, pp. 54-59.
- JAMASON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Madrid: Paidós, 2011.
- JONES, Amalia. *Performance Art: Live or Dead*. Art Journal, vol. 70:3, 2011. pp. 33-38.
- JONES, Amelia. *The Artist Is Present: Artistic Re-Enactments and the Impossibility of Presence*. TDR 55, 1, 2011. pp. 16-45.
- JONES, Amelia & HEATHFIELD, Adrian (eds.). *Perform, Repeat, Record. Live Art History*. Bristol: LADA Life Art Development Agency, 2012.
- JONES, Amelia y WARR, Tracey. *The Artist's Body*. Londres: Phaidon, 2000.
- JOUBE, Emeline. *The Living Theatre and the French 1968 Revolution: Of Political and Theatrical Crises*. E-rea. Vol. 15:2, 2018. Recurso digital disponible en: <http://journals.openedition.org/erea/6370> [visitado el 28-03-2019].
- JÜRS-MUNBY Karen, CARROLL Jerome and GILES Steve (eds.). *Postdramatic Theatre and the Political: international perspectives on contemporary performance*. Londres: Bloomsbury, 2013.
- KAPROW, Allan. *Assemblages, Environments & Happenings*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1965.
- KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkley: University California Press, 2003.
- KAPROW, Allan. *The legacy of Jackson Pollock*. Art News 57:6, 1958. pp. 25-26, 56-57.
- KAPROW, Allan. *Some Recent Happenings*. Nueva York: Something Else Press, 1966.

- KAUFFMAN, Linda. *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2000.
- KAYE, Nick. *Art into Theatre. Performance Interviews and documents*. Amsterdam: Harwood Academic Publisher, 1998.
- KAYE, Nick. *Postmodernism and Performance*. Londres: Macmillan, 1994.
- KAYE, Nick. *Site-specific Art. Performance, place and documentation*. Londres: Routledge, 2007.
- KERKHOVEN, Marianne Van. *On Dramaturgy*. Theaterschrift. Vol. 5-6, 1994. pp. 8-34.
- KERKHOVEN, Marianne Van. *European Dramaturgy in the 21st Century. A constant movement*. Performance Research. Vol. 14:3, 2009, pp. 7-11.
- KIRBY, Michael. *A Formalist Theatre*. Philadelphia, US: University of Pennsylvania Press, 1995.
- KIRBY, Michael. *Happenings. An Illustrated Anthology*. Nueva York: Dutton, 1965.
- KLEIN, Ives. *Manifiesto del Hotel Chelsea, 1961*. Recurso digital disponible en: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Manifiesto__del__Hotel__Chelsea_\(7422\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Manifiesto__del__Hotel__Chelsea_(7422).pdf) [visitado el 28-10-2017].
- KLINE, Mala. *The Inoperative Theatres: On a Being Together of Singularities*. Amfiteater 4.1, 2016. pp. 86-102.
- KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos, 1997.
- KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal, 2002.

- KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. October, Vol. 8, 1979. pp. 30-44.
- KRISTEVA, Julia. *Revolution in Poetic Language*: Columbia University Press, 1984.
- KUNST, Bojana. *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Winchester y Washington: Zero Book, 2015.
- LAFONT, Isabel. *Ironía gruesa contra la recesión*. El País, 2010. Recurso digital disponible en: https://elpais.com/diario/2010/02/11/tendencias/1265842801_850215.html [visitado el 23-10-2017].
- LAX, Thomas J. *Maria Hassabi Glances*. MoMA, 2016. Recurso digital disponible en: https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTYvMDIvMTgvMjExdWY0dXFoeV9NYXJpYUhhc3NhYmlfQnJvY2hlcmVfRklOQUxNRUNILnBkZiJdXQ/MariaHassabi_Brochure_FINALMECH.pdf?sha=2f225856beb317a [visitado el 20-03-2019].
- LEADBEATER, Charles. *WeThink: Mass innovation, not mass production*. Londres: Profile Books, 2008.
- LEACH, Robert. *Revolutionary Theatre*. Londres y Nueva York: Routledge, 1994.
- LEHMAMN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Londres: Routledge, 2006.
- LEHMAMN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, CENDEAC, 2017.
- LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Nueva York: Routledge, 2006.
- LEPECKI, André. *Agotar la danza: Performance y política del movimiento*. Madrid y Barcelona: Universidad de Alcalá, Mercat de les Flors, Centro Coreográfico Galego, 2008.

- LEPECKI, André (ed.). *Dance. Document of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2012.
- LEPECKI, André. *Loving Dancing*. MoMA, 2016. Recurso digital disponible en: https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTcyMDUvMDUvNHB5cHRpNW5ma19KZXJvbWVCZWxfRXNzYXlfRmluYWxfMV81LnBkZijdXQ/JeromeBel_Essay_Final_1_5.pdf?sha=2a7c4e7669083599 [visitado el 17-03-2019].
- LEPECKI, André. *The Power of 'Co' in Contemporary Dance*. Revista-ARTA online Magazine 16, 2016. Recurso digital disponible en: <http://revistaarta.ro/en/the-power-of-co-in-contemporary-dance/> [visitado 24-04-2019].
- LEPECKI, André. *Singularities. Dance in the age of performance*. Nueva York: Routledge, 2016.
- LESSING, Gotthold E. *Laoconte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Madrid: Tecnos, 1990.
- LIPPARD, Lucy R. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.
- LONVINK, Geert. *On the Social Media Ideology*. E-flux journal #75, 2016. Recurso digital disponible online en: <http://www.eflux.com/journal/75/67166/onthesocialmediaideology/> [visitado 24-06-2019].
- LÜTTICKEN, Sven. *Dance Factory*. Mousse, Vol. 50, 2015. pp. 90-103.
- LÜTTICKEN, Sven. *History in Motion. Time in the age of Moving Image*. Berlín: Sternberg Press, 2013.
- LÜTTICKEN, Sven (ed.). *Life, once more. Forms of reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam: Witte de wit, 2005.
- LÜTTICKEN, Sven. *Secret Publicity: Essays on Contemporary Art*. Rotterdam: NAI Publishers, 2006.
- LUBOW, Arthur. *Making Art Out of an Encounter*. New York Times, 2010. Recurso digital disponible en: https://www.nytimes.com/2010/01/17/magazine/17seghal-t.html?pagewanted=all&_r=0 [visitado el 10-03-19].

- LYOTARD, Jean-François. *La Condición Postmoderna*. Madrid: Cátedra. Colección Teorema, 1987.
- LYOTARD, Jean-François. *The Inhuman. Reflections on Time*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- MAAR, Kirsten. *What the body can do: Reconsidering the role of the moving body in exhibition contexts*. Stedelijk Studies. Issue #3. Fall 2015. pp. 1-14. Recurso digital disponible en: <https://stedelijkstudies.com/journal/what-a-body-can-do/> [visitado el 12-03-2019].
- MADERUELO, Javier. *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori, 1990.
- MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes - Visor Distribuciones, 1994.
- MALZACHER, Florian y Steirischer Herbst (eds.). *Truth is Concrete. A handbook for Artistic Strategies in Real Politics*. Berlin: Sternberg Press, 2015.
- MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1972). Las artes plásticas desde 1960*. Madrid: Alberto Corazón, 1972.
- MARCUS, George E. y MYERS, Fred R. (eds.). *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press, 1995.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifestos y textos futurista*. Barcelona: Ediciones del Cotal. 1978.
- MAROWITZ, Charles. *Burnt Bridges: A Souvenir of the Swinging Sixties and Beyond*. Londres: Hodder and Stoughton, 1990.
- MARTIN, Jacqueline. *Towards a Methodology for Analysing Hybrid Arts Performance*. About Performance 4: Performance Analysis, 1998. pp. 13-23.
- MASÓ GUERRI, Alfonso. *Qué puede ser una escultura*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2004.
- MASÓ GUERRI, Alfonso. *FL5 (En los abandonos de la luz)*. Pontevedra: Arte y Estética, 2005.

- MATHER UCHILL, Jones (ed.). *Experience. Culture Cognition and the Common Sense*. Cambridge y Londres: MIT Press, 2016.
- MAYEN, Gérard. *ANONYMO de Tzeni Argyriou*. 2018. Recurso digital disponible en: <https://dansercanalhistorique.fr/?q=content%2Fanonymo-de-tzeni-argyriou> [visitado el 01-07-2019].
- McINTOSH, Kate. *Three influences of Kate McIntosh*. Recurso digital disponible en: <https://www.bruzz.be/en/podium/three-influences-kate-mcintosh-2018-10-23> [visitado el 25-05-2019].
- McINTOSH, Kate. *Worktable*. Londres: Roehampton University, 2011. (Documento no publicado)
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 2000.
- MILGRAM, Stanley. *Behavioral Study of Obedience*. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 1963, Vol. 67, 4, pp. 371-378. Recurso digital disponible en: http://www.lphslibrary.org/uploads/7/2/9/6/7296009/milgram_obey.pdf [visitado el 21-05-2019].
- MINNS, Nicholas. *Mette Edvardsen: Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*. 2012. Recurso digital disponible en: <https://writingaboutdance.com/performance/time-has-fallen-asleep-in-the-afternoon-sunshine/> [visitado el 12-04-2019].
- MOLINUEVO, José Luis. *La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.
- MORGAN, Robert C. *Thoughts on the Re-Performance, Experience, and Archivism*, PAJ: A Journal of Performance and Art. Vol. 96, 2010. pp. 1-15.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Katalog des Kunstpreises der Böttcherstraße*. Bremen: Kunsthalle, 2003.
- OLIVERA, Manuel (ed.). *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. León: MUSAC, 2014.

- OSBORNE, Peter. *The Politics of Time*. Modernity and Avant-Garde. Londres: Verso, 1995.
- O'SULLIVAN, Simon. *Academy: 'The Production of Subjectivity'*. pp. 238-44. En: ROGOFF, Irit (ed.). *Academy*. Frankfurt/Main: Revolver, 2006.
- PEARSON, Mike. *Mickery Theater. An imperfect archaeology*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- PETTERS, Jeroen (ed.) *Damaged Goods. Meg Stuart. Are We Here Yet?* Dijon: Les Presses du reel, 2010.
- PÉREZ ROYO, Victoria. *And only in what is lost do we last*. Bruselas: Kunstenfestivaldesarts, 2017.
- PICAZO, Gloria (ed.) *Estudios sobre Performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro. 1993.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked. The politics of performance*. Londres: Routledge, 1996.
- PLATÓN. *La República. Libro VII*. Valencia: Universidad de Valencia. 2003.
- POLLOCK, Jackson. *Interviews, Articles, and Reviews*. Nueva York: The Museum of Modern Art. 1999.
- PONTBRIAND, Chantal (ed.) *Per/Form. Cómo hacer cosas (sin) palabras*. Madrid: CA2M y Sternberg Press, 2014.
- PRECIADO, Paul B. *Roger Bernat*. Documenta 14, 2017. Recurso digital disponible en: <https://www.documenta14.de/en/artists/13598/roger-bernat> [visitado el 12-06-2019].
- PRIETO STAMBAUGH, Antonio. *Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico*. Cuadernos de Investigación Teatral, No. 1. México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), CONACULTA. 2005. p. 54.

- PRIETO STAMBAUGH, Antonio. *Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción*, Cuadernos de Investigación Teatral, No. 12, Universidad Veracruzana, Julio-Diciembre de 2007, pp. 21-33.
- PRIETO STAMBAUGH, Antonio. *¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance*. En: ADAME, Domingo. *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, México: Universidad Veracruzana – Facultad de Teatro, 2009, pp. 116-143.
- PRIMACK, Brian A. *Social Media Use and Perceived Social Isolation Among Young Adults in the U.S.*, AJPM Vol. 53:1. pp. 1-8. Recurso digital disponible en: [https://www.ajpmonline.org/article/S0749-3797\(17\)30016-8/fulltext](https://www.ajpmonline.org/article/S0749-3797(17)30016-8/fulltext) [visitado el 24-06-2019].
- RAKIER, Mischa y SCHAVEMAKER, Margriet. *Right about Now. Art & Theory since the 1990s*. Ámsterdam: Valiz, 2007.
- RAMPEREZ, Fernando. *La crisis de la representación. El arte de las vanguardias y la estética moderna*. Madrid: Dykinson, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago, 2010.
- READ, Alan. *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*. Londres y Nueva York: Bloomsbury, 2014.
- RECKITT, Helena. *To Make Time Appear*. Art Journal, Vol. 70:3, 2011, pp. 58-63.
- RIAÑO, Peio H. *Cinco euros la hora: así explota el Reina Sofía a los performers de Dora García*.
- El Español, 3 de abril de 2018. Recurso digital disponible en: https://www.lespanol.com/cultura/arte/20180403/euros-explota-reina-sofia-performers-dora-garcia/296721059_0.html [visitado el 16-03-2019].

- ROULEAU, Guillaume. *Sonja Jokiniemi. Hmm is about something that cannot be caught in a box*. 2016. Recurso digital disponible en: <http://www.maculture.fr/entretiens/sonja-jokiniemi/> [visitado el 14-04-2019].
- SANCHEZ, José Antonio (ed.). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- SANCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- SANCHEZ, José Antonio. *El teatro en el campo expandido*. Quaderns portàtils 16. Barcelona: Macba, 2007.
- SANCHEZ, José Antonio (ed.). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal, 1999.
- SANCHEZ, José A. *Teatralidad y cultura visual*. Revista 0000, Museo Reina Sofía, Madrid, 2009, pp. 8-11.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies. An introduction*. Londres: Routledge, 2013.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Londres: Routledge, 2003.
- SCHEER, Edward. *How to Do Things with Performance Art*, Performance Research: A Journal of the Performing Arts, 19: 6, 2014. pp. 90-98.
- SCHIMMEL, Paul. (ed.). *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979*. Ciudad de México: Alias, 2012.
- SCHOOLS, Nienke. *Sculpting Fear. Observations+Reactions*. 2015. Recurso digital disponible en: <http://www.betweenrealities.nl/sculpting-fear-observations-reactions> [visitado el 21-5-2019].
- SEHGAL, Tino. *Tino Sehgal interviewed with Maurizio Cattelan, Tino Sehgal: Economics of Progress*. Flash Art 264. Enero-Febrero 2009. p. 90.

- SENNET, Richard. *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- SGUALDINI, Silvia. *The objectives of the object. An interview with Tino Sehgal*. 2005. Recurso digital disponible en: http://e-cart.ro/ec-6/silvia/uk/g/silvia_uk.html [visitado el 18-03-2019].
- SHALSON, Lara. *On Duration and Multiplicity*, Performance Research. Vol. 17:5. 2012. pp. 98-106.
- SIEGMUND, Gerald y HÖLSCHER, Stefan. (eds.) *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*. Zurich: Diaphanes, 2013.
- SOFAER, Joshua. *Perform Every Day*. Bruselas: What, 2008.
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- SONTAG, Susan. *Regarding the pain of Others*. Londres: Penguin books, 2003.
- SPÅNGBERG, Mårten. *New kinds of art*. 2012. Recurso digital disponible en: <https://spangbergianism.wordpress.com/2012/09/21/new-kinds-of-art/#comments> [visitado el 02-11-2017].
- SPÅNGBERG, Mårten. *Dance and the Museum: Mårten Spångberg Responds*. 2014. Recurso digital disponible: <https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/dance-and-the-museum-marten-spangberg-responds> [visitado el 21-05-2019].
- SPECTOR, Nancy. *Félix González-Torres*. Santiago de Compostela: CGAG. 1995.
- SPECTOR, Nancy. *Felix Gonzalez-Torres, Public Opinion*. Nueva York y Montreal: The Salomon R. Guggenheim Foundation & Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, 2003.

- STANISLAVSKI, Konstantin. *El Arte Escénico*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2003.
- STEIN, Gertrude. *Operas & Plays*. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- STEYERL, Hito. *A Tank on a Pedestal: Museums in an Age of Planetary Civil War*. E-flux journal #70, 2011. Recurso digital disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/70/60543/a-tank-on-a-pedestal-museums-in-an-age-of-planetary-civil-war/> [visitado el 17-5-2019].
- STEYERL, Hito. *Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life*. E-flux journal #30, 2016. Recurso digital disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life/> [visitado el 29-5-2019].
- STEYERL, Hito. *Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War*. Londres y Nueva York: Verso, 2017.
- SZONDI, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Destino, 1994.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp, 1991.
- TARKOVSKI, Andrei y CHIARAMONTE, Giovanni. *Instant Light. Tarkovsky Polaroids*. Londres: Thames & Hudson, 2004.
- TASCHEN, Angelika. *Aesthetic Surgery*. Colonia: Taschen, 2005.
- TAYLOR, Diana, y FUENTES, Marcela. (eds.) *Estudios avanzados de performance*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- TAYLOR, Stanton. *Choreographer Michele Rizzo Reveals the Ecstasy and Unredeemed Power of the Nightclub*. Frieze Magazine, 2019. Recurso digital disponible en: <https://frieze.com/article/choreographer-michele-rizzo-reveals-ecstasy-and-unredeemed-power-nightclub> [visitado el 20-03-2019].

- TEITGE, Sandra. *The Dancing Museum: A Manifesto/Checklist by Boris Charmatz*. 2013. Recurso digital disponible en: <https://walkerart.org/magazine/dancing-museum-boris-charmatz-performa-hassabi> [visitado el 19-03-2019].
- THE LIVING THEATRE. *Paradise Now: Notes*. The Drama Review: TDR. Vol. 13:3. 1969, pp. 90-107.
- THORNE, Harry. *Maria Hassabi: Stillness is the Move*. Frieze, 2018. Recurso digital disponible en: <https://frieze.com/article/maria-hassabi-stillness-move> [visitado el 21-03-2019].
- TROSTKY, León. *Literatura y revolución*. 1924. Recurso digital disponible: <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1920s/literatura/04.htm#1> [visitado el 26-03-2019].
- TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. Nueva York: PAJ Publications, 1988.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura Posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1986.
- VAN LANGENHOVE, Lene. *Was je handen in onschuld*. De Morgen. 02-11-2017. p. 44. Recurso digital disponible en: <https://www.demorgen.be/tv-cultuur/was-je-handen-in-onschuld-met-zeep-van-menselijk-vet-bc685f17/> [visitado el 20-06-2019].
- VERHOEVEN, Dries. *80 cm away from you*. Utrecht: Studio Dries Verhoeven, 2009.
- VERHOEVEN, Dries. *Scratching where it hurts*. Utrecht: Studio Dries Verhoeven, 2016.
- VERGING, Lea. *Body Art and Performance. The Body as Language*. Milán: Skira, 2000.

- VIDALES, Raquel. *700 profesionales de la cultura piden que se recupere el teatro en Matadero*, El País, 15-06-2017. Recurso digital disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/06/14/actualidad/1497452173_331246.html [visitado el 10-03-2018].
- VIDIELLA, Judit. *Escenarios y acciones para una teoría de la performance* - Zehar, 65, 2009. pp. 106-116.
- VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- VOLLMANN, William T. *Poor people*. Nueva York: Harper Perennial, 2008.
- VON HANTELMANN, Dorothea y JONGBLOED, Marjorie (eds.). *I promise it's political: Performativity in art*. Colonia: Museum Ludwig, 2002.
- VON HANTELMANN, Dorothea. *How to Do Things with Art*. Zurich: JRP Ringier, 2010.
- VON HANTELMANN, Dorothea. *Bees, Exhibitions, and the Anthropocene*. En: VV. AA. *Textures of the Anthropocene: Grain Vapor Ray*. Berlín: Revolver Publishing, 2014.
- VV.AA. *Felix Gonzalez-Torres*. Berlin: NGBK, 2006.
- VV. AA. *Felix Gonzalez-Torres*. Los Angeles: A.R.T. Press, 1993.
- VV.AA. *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Madrid: Fundació Tapies, Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales de la Región de Murcia y Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, 2002.
- VV.AA. *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*. Madrid: Brumaria, 2015.
- VV.AA. *Mauricio Rinaldi. Escenografía y Artes Plásticas*. Granada: Grupo de Investigación HUM480 'Constitución e interpretación de la imagen artística' de la Junta de Andalucía, 2003.

- VV.AA. *Modos de hacer*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- VV.AA. *Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979*. Londres y Nueva York: Thames and Hudson, Los Ángeles: MoCA. 1998.
- VV.AA. *Prague Quadrennial of Performance Design and Space 2015*. Praga: Arts and Theatre Institute, 2015.
- VV.AA. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga y CENDEAC, 2011.
- VV.AA. *The Practice of Dramaturgy. Working on actions in performance*. Ámsterdam: Valiz, 2017.
- VV.AA. *Un teatro sin teatro*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007.
- VV.AA. *Teatro y Antiteatro. La Vanguardia del drama experimental. Actas del XV Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Málaga: AEDILE, 2002.
- YUAN, Cai y XI, Jian Jun. *Mad For Real*. Londres: Carrot Press, 2005.
- WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001.
- WEBER, Samuel. *Theatricality as Medium*. Nueva York: Fordham University Press. 2004.
- WEINER, Lawrence. *Towards a Theatrical Engagement. Ducks on a pond*. Gante: Imschoot Uitgever, 1988.
- WESSELING, Janneke (ed.). *See it Again, Say it Again. The Artist as Researcher*. Ámsterdam: Valiz, 2011.
- WESTERMAN, Jonah. *Between Action and Image: Performance as 'Inframedium'*. Recurso digital disponible en: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/between-action-and-image-performance> [visitado el 24-12-2017].

- WILLETT, John. *The Theatre of Bertolt Brecht*. Nueva York: New Directions, 1968.
- WHITE, Gareth. *On Immersive Theatre*. Theatre Research International. Vol. 37. 3, 2012. pp. 221-235.
- WHYBROW, Nicolas (ed.). *Performance and the contemporary city. An interdisciplinary reader*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Austral, 2013.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Why are Laibach and NSK not Fascists?* 2007. Recurso digital disponible en: <https://stlj.livejournal.com/21389.html> [visitado 12-5-2019].

6.1. Listado de ilustraciones.

- Fig. 1** *Shuldfabrik*, (2016). Julian Hetzel. Imagen realizada por © Ben and Martin Photography, para la campaña de lanzamiento de SELF - Human Soap.
- Fig. 2** *Hmm*, (2015). Sonja Jokiniemi. Imagen realizada por © Timo Wright.
- Fig. 3** *Call Cutta in a box*, (2008). Rimini Protokoll. Imagen promocional del proyecto, recogida en la website de la compañía. Recurso digital disponible en: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/call-cutta-in-a-box> [visitado el 13-08-2019].
- Fig. 4** Ilustración de Richard Schechner para ilustrar su performance web, recogida en la publicación *Performance Theory*. Londres y Nueva York: Routledge, [1988] 2004. p. xvi.
- Fig. 5** *Art and Culture*, (1966-69). John Latham. Imagen recogida en el catálogo de la colección del MoMA. Recurso digital disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/81529> [visitado el 14-08-2019].
- Fig. 6** *Chart of Paradise Now*, (1968). The Living Theatre. Imagen recogida en The Living Theatre. *Paradise Now: Notes*. The Drama Review: TDR. Vol. 13:3. 1969, p. 99. Recurso digital disponible en: <https://www.jstor.org/stable/i247897> [visitado el 14-08-2019].
- Fig. 7** *Zone de sensibilité picturale immatérielle*, (1962). Yves Klein. Imagen de © Giancarlo Botti tomada en Pont au Double, Paris, el 10 de febrero 1962, durante el ritual adquirido por M. Blankfort. Recurso digital disponible en: <http://www.yvesklein.com/en/selection-d-oeuvres/view/640/cession-d-une-zone-de-sensibilite-picturale-immaterielle-a-m-blankfort-pont-au-double-paris/> [visitado el 14-08-2019].
- Fig. 8** *One Year Performance 1980-1981* (Time Clock Piece), (1980-81) Tehching Hsieh. Imagen documental del performance recogida en la website del artista. Recurso digital disponible en: <https://www.tehchinghsieh.com/one-yearperformance1980-1981> [visitado el 14-08-2019].
- Fig. 9** Diagrama del campo expandido de la escultura propuesto por Rosalind Krauss. Publicado como KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. October, Vol 8, The MIT Press, 1979. pp. 30-44.
- Fig. 10** Diagrama del campo expandido de la escultura propuesto por José Luis Brea. Publicado en Rev. IDEAS. Universidad de Valencia, 1996. Publicado como: BREA, José L. Ornamento y utopía. La evolución de la escultura en los años 80-90. En: VV.AA. *Arte, Proyectos e Ideas* No. 4 mayo. Valencia: Ed. UPV, 1996.
- Fig. 11** *The Artist is Present*, (2010). Marina Abramović. Performance en el Museum of Modern Art, Nueva York. Imagen realizada por © Marco Anelli. Recurso digital disponible en: <https://www.artlink.com.au/articles/4363/marina-abramovic487-mindful-immateriality/> [visitado el 14-08-2019].
- Fig. 12** *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*, (1999). Santiago Sierra. Imagen documental del performance recogida en la website del artista. Recurso digital disponible en: https://www.santiago-sierra.com/996_1024.php [visitado el 14-08-2019].

Fig. 13 *PLASTIC*, (2015-16). Maria Hassabi. Vista de la instalación en Hammer Museum, Los Angeles. Performer: Maria Hassabi. Imagen de © Thomas Poravas.

Fig. 16 y 17 *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*, (2010). Mette Edvardsen. Imágenes documentales del performance durante Kunstenfestivaldesarts 2017, recogidas en la website del festival. Recurso digital disponible en: <https://www.kfda.be/en/program/time-has-fallen-asleep-in-the-afternoon-sunshine-1> [visitado el 14-08-2019]. Imágenes de © Titanne Bregentzer.

Fig. 20 *You are here*, (2007). Dries Verhoeven. Vista de la instalación. Recurso digital disponible en: <https://driesverhoeven.com/project/u-bevindt-zich-hier/> [visitado el 14-08-2019]. Imagen realizada por © Anna van Kooij.

Fig. 24 *The Automated Sniper*, (2017). Julian Hetzel. Vista del dispositivo remoto diseñado junto a Hannes Waldschütz. Imagen © Bas de Brouwer.

Fig. 14 *Red Sky at Night*, (2010). Tim Etchells. Imagen de la instalación realizada en Künstlerhaus Bremen. Imagen de © Tim Etchells.

Fig. 18 *Hmm*, (2015). Sonja Jokiniemi. Imagen de la instalación.

Fig. 21 y 22 *Phobiorama*, (2017). Dries Verhoeven. Vistas de la instalación y el performance. Recurso digital disponible en: <https://driesverhoeven.com/en/project/phobiarama/> [visitado el 14-08-2019]. Imágenes realizadas por © Willem Popelier.

Fig. 25 *The Automated Sniper*, (2017). Julian Hetzel. Imagen del performance de © Bas de Brouwer.

Fig. 15 *Real Magic*, (2016). Forced Entertainment. Imagen documental del performance recogida en la website de la compañía. Recurso digital disponible en: <https://www.forcedentertainment.com/projects/real-magic/> [visitado el 14-08-2019].

Fig. 19 *Hmm*, (2015). Sonja Jokiniemi. Imagen realizada por © Timo Wright.

Fig. 23 *NO75 Unified Estonia Assembly*, (2010). NO99. Vistas del performance. Recurso digital disponible en: <https://no99.ee/productions/no75-unified-estonia-assembly/photos#9> [visitado el 14-08-2019]. Imagen realizada por © Anna Tuvike.

Fig. 26 *The Automated Sniper*, (2017). Julian Hetzel. Imagen del performance de © Bas de Brouwer.

Fig. 27, 28, 29 y 30 *Worktable*, (2011). Kate McIntosh. Imágenes de los objetos reensamblados recogidas en la website de la artista. Recurso digital disponible en: <http://spinspin.be/kate-mcintosh/worktable/> [visitado el 15-08-2019]. Imágenes de © Kate McIntosh.

Fig. 33 *Still. The Economy of Waiting*, (2014). Julian Hetzel. Imagen de la instalación. © Thomas Leden.

Fig. 36 *Schuldfabrik*, (2016). Julian Hetzel. Imagen de la instalación. © Michael Devijver.

Fig. 39 *Schuldfabrik*, (2016). Julian Hetzel. Imagen de la instalación. © Michael Devijver.

Fig. 31 *Still. The Economy of Waiting*, (2014). Julian Hetzel. Imagen de la instalación. © Thomas Leden.

Fig. 34 *P-Project*, (2012). Ivo Dimchev. Imagen del performance. Recurso digital disponible en: <http://www.maximilianpramatarov.com/index.php?fashion/stage/> [visitado el 15-08-2019]. Imagen realizada por © Maximilian Pramatarov.

Fig. 37 *Schuldfabrik*, (2016). Julian Hetzel. Imagen del contrato de donación, cuya información ha de ser ocultada por razones de privacidad.

Fig. 40 *Pleas[e]nter*, (2011). Tzeni Argyriou, Ash Bulayev, Nancy Stamatopoulous y Miguel Ángel Melgares. Imagen del performance. © Thomas Leden.

Fig. 32 *Still. The Economy of Waiting*, (2014). Julian Hetzel. Imagen de la instalación. © Thomas Leden.

Fig. 35 *Schuldfabrik*, (2016). Julian Hetzel. Imagen de la instalación. © Michael Devijver. Las imágenes que utilizaremos para ilustrar el performance fueron tomadas durante la presentación de *Schuldfabrik* en Gante, Bélgica.

Fig. 38 *Schuldfabrik*, (2016). Julian Hetzel. Imagen de la instalación. © Michael Devijver.

Fig. 41 *Pleas[e]nter*, (2011). Tzeni Argyriou, Ash Bulayev, Nancy Stamatopoulous y Miguel Ángel Melgares. Catálogo de iconos utilizados en el performance.

Fig. 42 y 43

ANONYMO, (2018). Tzeni Argyriou. Máscaras desarrolladas junto a Vassilis Gerodimos. Imágenes de © Andreas Simopoulos.

Fig. 44

ANONYMO, (2018). Tzeni Argyriou. Imagen del performance realizada por © Lila Sotiriou.

Fig. 45

ANONYMO, (2018) Tzeni Argyriou. Imagen tomada durante el 24th Kalamata International Dance Festival, Kalamata por © Mike Rafail.

Fig. 46

The Automated Sniper, (2017). Julian Hetzel. Vista del dispositivo remoto diseñado junto a Hannes Waldschütz. Imagen © Bas de Brouwer.

7

**CONTRIBUCIO-
NES
CIENTÍFICAS
DEL
DOCTORANDO**

7. CONTRIBUCIONES CIENTÍFICAS DEL DOCTORANDO.

Contribuciones científicas del doctorando relacionadas con el proyecto de investigación de esta Tesis Doctoral:

Retóricas del tiempo, performance y algunas estrategias para la capitalización de lo efímero.

Publicación de artículo en la revista *SOBRE N04. Prácticas artísticas y políticas de edición*. Vol.4, 2018. pp. 07-17. ISSN 2387-1733. e-ISSN 2444-3484.

Link: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sobre/article/view/6510>

El derecho a ser olvidado: Cómo seguir bailando en la era de la alienación digital.

Publicación del artículo en la revista *AusArt Journal for Research in Art*. Vol. 7 (1) - 2019, *Investigación en Danza (II)*. pp. 79-90. ISSN 2340-8510. e-ISSN 2340-9134.

Link: <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/ausart/article/view/20618>

Obstacle, el poder de la inacción activa.

Ponencia en el 3rd Performance Art International Conference 2018 *Fugas e Interferencias*. CGAC. Santiago de Compostela, España.

Link: <http://fugaseinterferencias.com/anos-antiores/fi-2018/>

(Publicación de las actas del congreso en proceso).

La investigación artística internacional, interpersonal e interprofesional. Métodos de colaboración entre las Artes Visuales y las Artes Escénicas.

Ponencia en I Jornadas Científicas *Proyectos, redes y experiencias para la internacionalización en Bellas Artes*, 2018. Facultad de BBAA de la Universidad de Granada, España.

Link: http://bellasartes.ugr.es/pages/tablon/*/cursos-seminarios-talleres-/jornadas-cientificas-proyectos-redes-y-experiencias-para-la-internacionalizacion-en-bellas-artes-2#.XVGDepMzbOQ

(Publicación de las actas en proceso).

8

ANEXOS

8

ANEXOS

8.1. Anexo I. Original Script <i>Hmm.</i>	479
8.2. Anexo II. Original Script <i>The Automated Sniper.</i>	487
8.3. Anexo III. Original Script <i>Schuldfabrik. Dr. Larsen.</i>	505
8.4. Anexo IV. Original Script <i>Schuldfabrik. Legal Advise.</i>	509
8.5. Anexo V. Original Script <i>Schuldfabrik. Kunst Vet.</i>	515
8.6. Anexo VI. Original Script <i>Schuldfabrik. CEO Mr. White.</i>	517
8.7. Anexo VII. Original Script <i>Pleas[e]nter.</i>	523

8. Anexo I. Original Script *Hmm.*

Prologue:

Working with wood:

BUM!

BUM!

BUM! BUM!

BUM.BUM.BUM.BUM.BUM.BUM.BUM.BUM.

BAM!

BUM!

BAM! BAM!

BUM!

OOO-O.

OOO-O. (Accumulate)

ÄNG, CHR.

Working with small sticks:

DING DONG ÄH ÄH DOING DING ÄH ÄH ÄH.

AH OH.

AH OH.

AOH AOH.

AUH AUH AUH.

AÄU AÄU AÄU. (Accumulate)

Back to large sticks:

MWRAA.

UMM-MM-MM.

First chapter:

First spoken dialogue:

Person: *Hey stick!*

Stick: *Yeah.*

Person: *Ah.*

Stick: *(lower) Ah.*

Person: *Ah ah. (high)*

Stick: *ouh.*

Person: *mmm.*

Stick: *Uuuu.*

Person: *Uuu.*

Stick: *mmmm.*

etc.

Banging stick rhythmically and a-rhythmically:

*Oh oh oh oh hmm oh oh oh hmm oh oh oh oh
hmm hmm hmm hmm hmm hmm hmm o o
o o o o hmm u u u u u oh oh oh hmm uuuuuuu.
(repetitions, accumulations, distortions)*

2nd chapter:

Stick meets cellophane in his land:

Dialogue in rhythm:

Stick: **(rhythmical speech) x 2**

Cellophane: **rhythmical speech x 3**

Cellophane circles around stick, makes intimate connection.

It is taken into another place, being rubbed and teared.

3rd chapter:

Second spoken dialogue:

Person: *And now I make you a mouth.*

Cellofan: *Okay.*

(penetrate a hole)

Person: *And now I make you some teeth.*

Cellofan: *no no no no no no no no no.*

Person: *Why?*

Cellophane: *I don't want.*

Person: *I want.*

Cellophane: *But it is my mouth.*

Person: *Yeah, but I made it.*

Cellophane: *But it is my mouth. No no nononononono*

Person: *ÄH.*

BAMMM!

You changed our world, arghfmpfuha. (Repeat and alter motif with the stick)

Person: *Never go away.*

Stick: *Hmm mmm oo no I won't.*

(walking)

Person: *Touch me ahaha ahaha, touch me ahaha ahaha*

I lick you, you good, warm, wet. (repeat)

3rd dialogue:

Person: *Hey God!*

Box: *Yes.*

Person: *There is a monster here.*

Box: *Aha. I see.*

Person: *Eat that monster.*

Box: *Why?*

Person: *This is what god does?*

Box: *What?*

Person: *Eat monsters.*

Box: *Aha...hmm...Nah. I don't really fancy it.*

Person: *I want you to.*

Box: *Ok but you don't decide.*

Person: *Why?*

Box: *Well I am god.*

Person: *No. You are a box.*

Box: *No. I am god.*

Person: *No. You are a box.*

Box: *No. I am god.*

Person: *Äh. Ok then.*

Person: *Monster!*

Monster: *Yes.*

Person: *God will eat you now.*

Monster: *No no no no
nonononono.*

Person: *Hey. Don't worry. Nothing
bad will happen. God will eat you and
then...*

Monster: *And then what?*

Person: *Hmm...öö öhm well then I
don't really know.*

Monster: *Something bad can
happen.*

Person: *No, I don't think so.*

Monster: *But you don't know.*

Person: *Yeah. But I don't think so.*

Monster: *But you don't know.
No nonononononono.*

Person: *Hey! You gotta take some risks
in life, you know.*

(Taking monster into god's mouth)

AAAAÄÄÄÄÄaaaaaaa.....

*Press press press preeeess press press press
press.*

(with repetitions and disruptions)

Never go away. Hmm mm oo no I won't.

(beating the stick)

Even wild horses couldn't take me away.

4th chapter:

4th dialogue:

Person: *Aaaaaaaa!!! What are you?*

Cellophane: *I am the sun.*

Person: *Oh. What are you doing here then?*

Cellophane: *Well, I decided to open up my horizon.*

Person: *Ah. That's not right. Everything is upside down now then now then now then now then.*

Cellophane: *Well. What do you want me to do about it?*

Person: *Say sorry bitch.* (Then with higher pitch and speedier repetition three times)

Go back. Put everything the way it used to be.

Cellophane: *Nah. I don't fancy.*

Person with the sun: *Mmm pf mmmhpf aa mmm aaa mmm*

ama ma amamama mama mama amamamam mama mama....

Epilogue:

Singing with triangle:

(ding) Alala la la la alala la la la

(ding) Alala la la la alala la la la

.....

Starts trembling with the sound of triangle, fastens and accumulates.

Korg and sticks and a person

Person: *You took the sun away the the the sun away. You took the sun away the the the sun away.....*

Person: *Äää I Äää I Äää I Äää I.....*

Person: *Against the floor!*

Person: *Where now stick, where now, where where where now stick? When stick, when stick? What now stick? What now? Where where where now stick? When stick? Why stick? Why? Why? What now stick?.....*

Stick: *Hmm. You can't rely on me for direction.*

Person: *Why?*

Stick: *You don't wanna go blind ahead.*

Person: *Yes! With you stick with you I do!*

Stick: *That makes no sense.*

Person: *Nothing does. To you and me.
Or you or me. Or you and me and
anybody. Or you or me or anybody. Or
you and me or anybody or you or me
and anybody. And it is ok stick. It's ok.*

Stick: *Don't know.*

Person with stick: *Directionnnleeeees...!!
(directionless)*

Person and stick: *ahaha hahah haha ha
ha hahahahaha ha ha ha haaa ha haaa
ha ha, etc. (Accumulative scene)*

Person with pile of sticks:

Pile: *But upmost and foremost.*

Person: *Yes.*

Pile: *Situations are unpredictable.*

Person: *Hmm. Maybe.*

Pile: *Hmm. Maybe.*

The end

8.2. Anexo II. Original Script *The Automated Sniper*.

Blue > Bas van Rijnsoever & Claudio Ritfeld texts.

Black > Ana Wild monologs.

Purple > Ana and snipers dialogs.

B & C ROUND 01 > OBJECTS

Furniture loop

Audience light off = Bas brings last object > 2 by 2

Claudio > 3 by 3 + title

1 Claudio: Monochrome Still Life (+year+material+author)

2 Bas: Selfportrait (+year+material+author)

3 Claudio: Untitled (+year+material+author)

Gallery moment, Ana enters

ANA PART 01 > INTRO / GAME / WEAPON

Welcome to The Automated Sniper.

Allow me to introduce myself, my name is Donna-Goldstine, and I'm the commander of the operations that will be performed here, tonight. These operations will take the form of a game. We are going to be playing together.

Since the early existence of mankind, we have been playing as a way of social interaction. Playing is part of our learning process. We play in order to exercise certain skills, or simply out of the desire to compete. Play is older than culture. Animals play, just like men.

A game happens within a set of rules, and takes place in a designated playground that is marked beforehand. These limitations define the conditions and the framework of the game.

In the Automated Sniper, the framework consists of a remote-controlled paintball-marker that aims at the stage. The playground is the white box you are seeing in front of you.

I'm excited to introduce to you our toy, our custom-made gaming device. In collaboration with german developer Hans Waldschütz, we constructed a system of projecting power from a distance, that will make your hearts beat faster.

If you lift your gaze up, you can see a robotic arm that can rotate 270° around the shaft in two axes. The device is assembled of custom-made laser-cut aluminium parts – all made in Germany.

Our machine is a technological diamond. It is a robotic-solution that operates with two stepping motor-drives. The compressed air pressure-tank runs at 200 bars, shooting color shells to a precise coordinate, up to a distance of 100m. The eye of the device is a an optical surveillance system with a wide-angle lens and a night-vision mode. The device functions with utmost precision, guaranteeing a resounding impact.

Ok. Now, in order to test the machine, I would like to invite you to participate in the game. Let's play together. In the course of the evening we'll be playing this game in several rounds.

For the first round, I will need a collaborator, someone who would like to try the device. All you would have to do is to follow my instructions. Anybody can do it. It's quite easy.

If you are interested, please raise your hand.

[So, I would like to call for our first volunteer from the audience. Who would like to play the game and interact with the device?]

Ok, the gentlemen ...

Please step down and follow the arrows to our control room...>>>

There you can sit down, and put on the set of headphones.

It seems like our first gamer is getting to the control room.

GAMER 01 > PAINTING WALL

And.... here we go.

Please make yourself comfortable.

What's your name? Welcome.....

I will be guiding you through this experience and provide you with all necessary information, ok? Please follow my instructions carefully. Are you ready?

"..." Ok, let's go.

In front of you there is a video screen, can you confirm there is an image?

"..." What do you see?

"..." Ok. Seems like the system is working. So let's proceed.

On the table in front of you, there is a game controller.

Please take it in your hands.

On the gamepad, you can see four numbered buttons.

To start the game, please press Button nr 1.

Great. Thank you. You just entered the first level.

Now touch the joystick on the left side. move it. Can you see the image

moving??

“...” Yeah. Using this Joystick, you are controlling the image on the screen.

You are now in control of the situation. See that this joystick is quite sensitive. If you touch it very gently, it will move very slow. The harder you touch, the faster it moves.

You are observing – from above. The camera is your eye. I would like you to navigate through the space. Explore it!

I would like to ask you to focus on one specific object. Find a white bucket and put it in your frame.

There it is... great.

Now, press button nr 2 on your gamepad.

Perfect. Do you see this little red dot? Can you guess what it is? “...” That’s right. This laser point marks the center of your tool.

Now I think you are ready for the next steps.

Let’s find a clear spot. There is perfect.

I would like you to shoot on this wall. This is where the fun starts.

In order to shoot, you would have to press button number 3. Are you ready? ..Fire!

Great! How did that feel?

We already have some sculptures in the space and I would like you to contribute by adding some color. Let’s try and paint on this wall.

I would like you to draw a line on the wall. Move the joystick slowly to the left, while pressing button number 3.

Just press button nr. 03 repeatedly.

Your tool, this device, can project up to 10 pellets per second. So please don’t be shy.

Come on, test the tool you are operating. Keep pressing button nr. 03 while moving the joystick. Yeah, Draw a line.

Yeah. That looks amazing.

The device is a very intuitive tool and you are learning fast.

This is a nice artistic statement.

You are so contemporary.

Now move the device to the left side. Go and find the left wall of the white cube.

Look who is there. I want you to trace the face. Aim at the left eye and mark it.

Great.

Now to the right. And mark it.

Wow. What a precise stroke.

Go to the mouth – Make a beautiful smile!

You are a natural talent.

XXXX, that was amazing! It was such a pleasure to collaborate with you.

Unfortunately, your time is up, and this game is over.

Please press button nr 4 for ending the game.

Now, please place the gamepad and the headphones back in place. Then return the way you came, back to your seat. Thank you for your collaboration.

XXXX is making his way back to the auditorium, and when he arrives, I would like to ask you to give him a warm applause.

B & C TITLES 02: PAINTING > BY GAMER 01

C: Give a title to the painting on the back wall + gamer 01 as author:

“Fragmented love by XXXX. Oil on canvas. 201X.”

ANA PART 02 > DRONES / WARFARE

Welcome back.

I think XXXX did a great job and that this was a very promising start of the evening.

We play or compete for something. In every game there is something at stake. It can be of material or symbolical value. It can be a gold cup or a jewel or the king's daughter; a better territory, the welfare of your tribe, or even your life.

*To dare, to take risks, to bear uncertainty, to endure tension - these are the essence of the play spirit. Playing and fighting are both sides of the same coin. It is, after all, in our nature to compete: to defend, to attack, to protect, to defeat, to conquer. The oldest game that we humans have been playing since the beginning of time, **is the game of war.***

Like any game, war has a defined set of rules, a code, a framework.

And of course, in war there are tools.

In the course of time, humankind has developed technologies that help us gain efficiency in combat. We have created weapons.

The development of weapons has been a long journey in the same direction: we have created devices that extend the distance between the combatants. From using bare fists, to sticks, then from sticks to knives, from knives to swords, from swords to spears, from spears to bows, from bows to catapults, from catapults, to rifles and to guns, to bombs, to planes, to missiles, to drones... By now, one can attack his enemy without even being on the battlefield.

Now listen to me carefully.

One of the strategies in warfare to defeat the enemy, is to attack the infrastructure and utilities... We have to destabilise their resources, to cut access to the basic services, power supplies, to destroy bridges, monuments of all sorts. This is what are going to try and do now.

[PAUSE 3 sec]

GAMER 02 > SHOOTING OBJECTS

Let's continue the evening. I would like to invite another audience member to be the operator in the second level. Are we ready for a second round? Please raise your hand if you are ready to take on the challenge. You are in a safe place and you are operating this beautiful machine from a distance.

[Don't be shy. There is nothing to worry about. So, please raise your hand.]

Thanks! We found a second collaborator. ... Please follow the arrows.

There we are. What is your name? "... Welcome XXXX.

So, XXXX, how are you enjoying the evening? Is it alright? XXXX did an amazing job, didn't he? What do you think, can you do even better? Have you ever played anything like this before?

But first let's refresh a bit the gamepad mechanism: You have four numbered buttons. To start, let's press button number 1. Perfect. To control the movement of the image, use the joystick on the left side. You can navigate with the joystick all around the white space. Great. Feel free like a bird.

This stage is your battlefield.

I would like to ask you to find a target. There are three towers on the stage, right?

I want you to take the right one in your rifle scope. Let's find it, ok? There we are, we are doing great. Remember, to activate the laser press button nr. 2.

So, now set the laser pointer at the top of the tower. Aim at the bucket at the top. Great, now you have it in the crosshairs.

Get ready for the next step: to release the trigger.

You are authorized to shoot. Let's take it down. Press button nr. 03. Fire!

Jackpot! You hit it. That was great. You are really good at this.

Now let's go to the construction on the far left. It has a silo at the top. A metal reservoir. Let's hit it. Go!

I want you to take it down to the ground.

Come on!

Just shoot it down.

Ok, now it is time for the communication tower, in the middle. I want you to put it in your crosshairs and gun it down. Here it is. Let's take out the unidentified red sphere that is on the top. Nice! now go to the satellite dish. Try to destabilize it.

Destroy their infrastructure!

Oh, what is happening, things are changing location. The enemy is changing strategy.

There is a new station on the right side. go right. Take down this station. Aim at the plate at the top.

Great job. Your time is up and i need to ask you to end the game. Press button nr. 04!

Thank you so much for your collaboration. Now, please put the gamepad

and the headphones back in place. Then return the way you came, back to your seat.

XXXX is making his way back to the auditorium, and when he arrives, I would like you to welcome him with a warm round of applause. I think he/she did a great job.

B & C ROUND 03 > IN COLLABORATION WITH THE GAMER 02

1 Bas: *Composition Nr. 23 in black and white, (+year+material+author)*

2 Claudio: *Little green leaves of happiness, (+year+material+author)*

3 Bas: *That God is not an artist is so very sad, (+year+material+author)*

*** B & C** *make sculptures including each other*

4 Claudio: *Sadness is a question of perspective (take over a function / gesture from a sculpture)*

5 Bas: *I Didn't See That Coming (Changeover) "MIXED MEDIA + Claudio..."*

6 Claudio: *I Didn't See That Coming 2 / "MIXED MEDIA"...*

7 Bas: *The Hooded Man, 201X.*

"I think art is the only political power, the only revolutionary power, the only evolutionary power, the only power to free humankind from all repression. I say not that art has already realized this, on the contrary, and because it has not, art has to be developed as a weapon".

8 Claudio: *I like America and America likes me*, 201X.

“I am for an art that takes its form from the lines of life itself, that twists and extends and accumulates and spits and drips, and is heavy and coarse and blunt and sweet and stupid as life itself [...] I am for the art of kids’ smells. I am for the art of bar-babble, tooth-picking, beer-drinking, egg-salting, insulting. I am for the art of falling off a barstool [...] I am for the art of ice cream cones dropped on concrete. I am for the art of dog turds, rising like cathedrals”.

* **B & C:** Continue doing their actions (piling things on top of each other), No more titles...

** When Sniper 03 enters and aims at the person preparing: freeze when targeted – shot!

run away after being shot and hide behind the 2nd performer (who is inside a sculpture)

*** Run away, use the other as a shield, make shelters, hide...

ANA PART 03

So, how are we doing down there?

Are you ready to continue?

We are living in an era of a major paradigm shift in warfare.

You know, for a long time the projection of power meant to send troops, to face the enemy on the battlefield and fight – and this is exactly, what is not needed anymore.

My body remains safe. Only my enemy is under permanent threat. It can't fight back, because it is confronted with my physical absence.

In fact the new war isn't bound to a location, the warzones are permanently moving. The territory of conflict is attached to the body of the enemy. When he moves, he carries the battlefield with him.

I want you to understand that this is a game-changer: One side is hunting. The other must hide.

We need to observe the suspect in his habitat, at home, at work, with his wife and children. He doesn't wear uniform. He might look to us like an ordinary person, living his ordinary life. We need to know our enemy in order to defeat it.

Let's move on to the next level.

GAMER 3 > MANHUNT

We are entering the third phase of our game. And of course, I will need another collaborator. XXXX and XXXX already did an amazing job. By now you should know how it works, so please, if you want to play with our sweetheart device, just raise your hand!

Perfect! The lady on the third row, stand up and follow the arrows.

Once more, welcome to the Automated Sniper.

And your name is?

[...]

Welcome XXXX.

Do you remember the commands I've given to your colleagues? I will refresh you the gamepad functions: On the right side, you have four numbered buttons. To start, let's press button nr. 1. Great.

*Control the movement of the image using the joystick on the left side.
Please move around to get familiar with the space.*

XXXX, are you ready for some adrenaline release? Cool.

Arm the laser by pressing button n.2. Nice.

Now, I would like us to move to a slightly higher level. Let's find a moving target.

Don't shoot at them. Just look, don't touch. I repeat, do not shoot – until you receive a clear authorisation from me. Is that clear?

There are two moving targets in the space. One is hiding in a shelter, the second is walking around. Let's get him on our monitor Ok?

He is on your ... right / left ...

***There you go.** Follow him and*

let's observe his movements.

We need to find the right moment.

Ok, I can give you the confirmation that he is actually a suspect, we have been following for some time. He is a classified enemy. I repeat: he is a classified enemy.

So, let's get ready for the strike down. (FREEZE: BAS)

Search for his face. Here we go.

Great. There he is.

Put your finger on button number 3 – Ready... fire!

Wow! Incredible shot!

But.. Oh-oh, now he's running away. Don't let him escape.

Follow him. Move to your ... left / right.

There he is!

[You know, It is normal to shoot something that flees. In a hostile situation, someone that turns their back and runs, triggers an instinct to attack.

So go for it and hunt him down... where is he?

Move to your ... left / right.

Follow him and shoot.]

[Once you have him in your crosshairs, you may shoot.

You need to be fast, a moment of hesitation might be a moment too late]

Yeah. Touchdown!

He is escaping again.

He is hiding in a shelter.

Let's bring this shelter down. Destroy it. Yeah.....

Oh, now the other one is running. Let's go after him. he is to your left. Go on, chase him. Don't let him escape.

Ah, now this one is also hiding in a shelter, Get him out of there. shoot around, try to hit the shelter so that he comes out.

There he is! we have him! to your left! Oh look! he is hiding behind the other one! using him as a human shield... what kind of person uses his friend like this?!

Hit them! Don't let them escape!

Stay with that one! (Claudio)

...Left/ right...

There you go. Fire.

You are so good. Wow! You are amazing.

Fun, no?

XXXXX, Unfortunately this game is over. Press button nr 4 for ending the game.

But I'm sorry, it is time for you to go back to your place in the auditorium.

B & C TITLES 03 > IN COLLABORATION WITH THE GAMER 03

Bas: Guernica, by XXXX, 201X

B & C: Build a domestic setup - interior

REMOTE GAMER 04 > IRAQ / NIGHT VISION

For the next level I am going to change the strategy.

Until now, we have been playing within the physical frame of this auditorium.

I would like to complicate the game and introduce more distance. In order to do so, I present to you a new feature: our device is also programmed to be controlled via the internet. I am happy to introduce you a remote player, our special guest: Nassim al Dulhaimi from Baghdad, Iraq.

Nassim is a 28 y.o. professional gamer. He is a real virtuoso. Nassim is an expert in "Predator", an online drone simulation engine for PC. In the 2015 Ziggurat-con online gaming convention, he won first place, defeating pro-gamers from all over the world at the game "Call of duty".

Nassim lives in Baghdad with his family and he will now join live via satellite connection. I apologize as we have a slight latency in communication, but I think that's negligible.

Let me check if we have already established the connection. Ah, there he is.

A: *Hello, Nassim, how are you doing?*

N: *Yeah, alright. Can you hear me?*

A: *Yes, we can.*

N: *Great.*

A: *So let's go. I'm calling from XXXX in XXXX. We have a time difference of two hours between XXXX and XXXX, so you are two hours ahead.*

Nassim, could you please tell us where you are at this moment and how it is going over there?

N: *I'm in Baghdad, in Karrada, at Abu Nawas Street. What to say... we had a quiet day over here, just that it was extremely stuffy outside. You know, the smog in the city is terrible these days...*

A: *Ok, so let's speak about your gaming practice. Tell us something about your experience with ego-shooter games and online drone simulation engines. When did you start playing these games?*

N: *I started playing competitive shooters about 10 years ago. It takes time to learn to play and perform at the highest level. You*

need to take on the challenge and you need a lot of discipline and practice to improve your skills.

A: *What interests you most in this specific form of online gaming?*

N: *You know, people think we are just shooting all over the place. But gaming requires high concentration and attention. It demands a very active state of mind. It is all about quick decision making during the performance and about coordination of the squad. This is what interest me the most.*

A: *Why do you think combat gaming is so addictive?*

N: *Because it is so energizing. When you kill it is so rewarding, it just feels like you are doing something right. The experience of arcade shooter games is very authentic, you know.*

A: *When you say authentic, what do you mean exactly?*

N: *Well, you know, for me, games are a parallel universe, it is a simulation of a real scenario. I get a real adrenaline boost and I feel the excitement in my body and I always know this is just a game.*

A: *Ok Nassim, we should continue into the game. Do you have the control settings working? Gamepad? Visuals? Sound?*

N: *Yala!*

A: *Actually Nassim, tonight I would like to challenge you with a night-vision mode. Full dark hunting. What do you think?*

N: *Cool!*

A: *Are you ready to play?*

N: *Yala!*

A: *Nassim, I am going to brief you now through this operation.*

First, let me activate your night vision rifle scope. Ok.

The commands are 1: to activate, 2: arm the weapon, 3: to shoot.

N: *Yala.*

A: *Nassim, you have 5 minutes and unlimited ammunition. Over.*

N: *Yala.*

A: *Your mission is: to identify the enemy, and kill potential threats. Do you copy?*

N: *Copy that.*

A: *And... I am passing control to you. Go!*

A: *To the shelter...*

Go get him...

...

B & C**C:** Connecting the dots, slow-motion-smearing, sing song**B:** Graffiti, Hair-spray, sing song**B & C:** slow-motion, ice-skating towards the center

SHOOTING BIRD / SONG

*Colour in my life, make me happy**Colour in my life, give me joy**Flowers in my life, make me happy**Flowers in my life, give me joy**Wonder why, walking through flowers it makes me high**Floating through air like a blue butterfly**Giving my mind, mind to the wonders of fields gold and green**More colour than I've ever seen**It's alright here don't need cinema screens**Oh to fill my mind**Colour in my life, make me happy**Colour in my life, give me joy**Walking through the meadows of my mind (I can see all around)**Bathed in the colour of my life, make me happy**Colour in my life, give me joy (Bathed in the light of the world)**Walking through the meadows of my mind*

8.3. Anexo III. Original Script Schuldfabrik. Dr. Larsen.

1. *Bitte kommen Sie herein. Nehmen sie Platz. Ich bin gleich bei Ihnen. (handen wassen met desinfecteringsmiddel. Pen in de hand. Mezelf voorstellen.) Willkommen. Ich bin Doktor Larsen, ich bin Plastische Chirurgin. Ich komme aus Holland und lebe in Den Haag. Wissen Sie, Deutsch ist nicht meine native Sprache (Muttersprache). Gibt es denn hier jemandem der kein Deutsch versteht? Sie? Ach so dann wäre es vielleicht besser wenn ich Englisch rede. Ist das gut für sie alle? Sprechen die anderen denn alle Englisch? Aha, na wenn das Na gut. Dann mache ich jetzt auf English weiter...*

2. *My name is Doctor Larsen, I'm a plastic surgeon and I am from The Hague in The Netherlands. I've been running my own practice for 26 years. Through the years I have become a specialist in 3 dimensional abdominal lipectomy and abdominoplasty. The 3 dimensional abdominal lipectomy is better known as belly liposuction or tummy tuck. It is the clinical procedure of suction assisted removal of the unwanted adipose tissue, subcutaneous fat. In german you call it "Fettabsaugung". My second expertise, abdominoplasty, tightens the abdominal muscles and skin, restoring the waistline when the stomach has become overstretched after a radical weight loss or even a pregnancy. Yet it is an extensive excision surgery where a larger incision is required. Abdominoplasty is basically about stretching the skin through biopsy. In German it is called "Bauchdeckenstraffung". Yeah, you get rid of the rolls – the "Kwappjes" how you call them in Dutch.*

3. *I just want to say, that in case something is not clear to you, if you do not understand what I say, please don't hesitate to ask a question at any time.*

4. *About a year ago, Julian Hetzel, the artist and maker of "Schuldfabrik", approached me during his research and invited me to participate in his project. I was very pleased and excited by his proposition. As I am having a sabbatical, I have more time to explore new things. We had several meetings and consultations to understand each other better. Well, I think, what connects us is that in fact that we are both artists. You know, I am an art lover and interested in culture. I'm a sculptor myself.*

Yes, I do make sculptures and paintings as a hobby and I even have exhibitions every now and then. I have a showroom in my house and I also present my sculptures in my practice in Den Haag. Some of my friends and also some clients are interested in buying them. I'm gifted and I work with my hands and I think that as a plastic surgeon should have an artistic talent. It is important to have a natural feeling for proportions, composition and beauty at large. It is about giving the desired shape to bodies, to design beautiful and harmonic features and care for details. Even if I provide a service to my clients, to make their dream come true, there is always a certain space left for creative freedom. Together with the client we develop a long term plan according to the desired aim of the body transformation and we define a timeline to get to the aspired goal. And I can tell you, there are difference in quality and style. Throughout the years I have developed my very own signature and I have been awarded for my work. Yeah, colleagues recognize my work and I think that's beautiful. I think my job actually is to make people, and thereby the world more beautiful.

5. *Humanity has been interested in their appearance since the beginning of times. Of course, the ideal of beauty has been changing and evolving over the years just like the fashion. In the 20s the ideal female body looked very different from today. In the 60s for example, teenagers wanted to look like Twiggy, a model who was very slim and slender... In the 90s thanks to Pamela Anderson breast-augmentation became very popular... The ideal female body measures were 90-60-90. Today the big Brazilian bottom is fashionable. Kim Kardashians bum is the new measure of all things. I can reassure you, self design is not only an empty word. The potential is great and there are hardly any limits... Nowadays the media and the internet influence the ideal of beauty — yeah, we live in an era of images. For example the selfie, a photo you take with your smartphone seems to have an effect on aesthetic surgery. I observe a tendency towards a wider forehead, bigger eyes and a small triangular face in the past years. And I do think this might have to do with these images — the perspective and the wide angle lenses of the smartphone.*

6. *In general we can say that people like to look young, vital and desirable. Who doesn't want that? Of course you can try to achieve this by following a diet or sporting. But this might not be enough for you. For genetic reasons or even after a pregnancy, your body might not ajust to your standards. And here my work comes in. With liposuction and methods like body-sculpture I can help to give you a pleasing body contour. We can actually recycle the fat that we remove from the belly and apply it in the bottom to create a pleasing shape. Only a few grams on the right spot can make a real difference. Beauty is a key to success and I can help you in reaching your goals and to design your new identity. Statistics have proven that*

if you apply for a job, the chances for the most beautiful candidate are significantly higher than for the average... or the ugly.

7. *But let's get back to the protocol. I brought today one of my clients to execute a brief demonstration. He already is on general anaesthetics, so you will find him very relaxed. Here we can observe his belly. Usually, ageing goes together with abdominal ptosis – we are all victims of gravity! With the years, parts of the body hang down and of course it would be nice if this could be corrected... For a liposuction procedure, it is essential that the skin remains flexible and elastic, so there are certain limits due to the dermis quality. Furthermore, you should not be too obese. If you are a real XXL you have to receive a different treatment. On a lipo session I just can remove about three litres of body fat. And we would make a plan for several procedures if needed to get to the desired body contour.*

8. *Enough words, let's get practical. Here you see the belly (indrukken, twee vingers, in het midden, en aan de flanken.) This is the periumbilical area. You see that there is a lot of adipose tissue. On the flanks as well. Hmmmm, Yeeaaah, here, there... good. This is what we are looking for. Do you see the love-handles? You can touch it if you like. Don't be shy, you can press a little harder and deeper. Yes. Would you like to do it also? This the adipose layer is what we want to remove.*

9. *So first of all I am going to mark on the skin of the client the areas of the belly to treat. Here we can find the umbilical area with and excess of fat, and then we mark the flanks. Previously liposuction was a delicate surgery, we had to make big incisions which left unpleasant scars. With the new techniques we only have to make a few incisions of half a centimetre, which are less traumatic for the body and has a much faster recovery process. The scars are located in the upper inguinal area, so that they are hardly visible. We will access to the subcutaneous adipose tissue via three small incisions, here, here and here.*

The procedure has two clearly distinct parts. First we will inject in the body a cocktail of saline solution, anaesthetic and adrenaline, which minimizes blood loss. The purpose of this is that the fat cells absorb the liquid and swell up so that they get mobile and loose. After that the liposuction can begin. I use a power assisted liposuction technique. It consist in an electrical driven cannula, called the Sattler cannula (named after a German Doctor). This has 24 suction holes that agitate the cells 4000 times a minute. This is way faster as an electrical toothbrush... The vibration shakes the fat cells out of the connective tissue.

You know, another advantage of this method is that you can hardly damage the blood vessels or nerves. As you can see, the fat and the liquid are drained away from our client, it is sucked out of the body and pumped into a container. Here we have it. Mostly the material will go directly into a bio-hazard waste container and is destroyed in a next step as there is no further use of the material. In fact the fat is being burned by a private waste-management-company.

10. For Schuldfabrik, Julian Hetzel and his team found an alternative form of upcycling of the human waste material. In collaboration with a group of legal advisors, lawyers and a colleague of mine, they created a framework for a new to use the adipose tissue. With the support of a plastic surgeon from South Holland they found patients who agreed to donate their fat to this project. So several people donated some kilos of their surplus weight to the arts. You know, it is a similar system like at the dentist, where you can take your teeth home after pulling them out. Or after delivering a baby you can take your placenta home with you if you want. Here the patients gave their fat to Schuldfabrik to be transformed into something new. I think that's exceptional... So, if you want to follow me, i'll take to the next room.

(Walk to the kitchen and place the container on the table).

*Here you can see how the fat is being transformed. You know, this is real upcycling...
Feel free to take a look. Take your time. Please don't touch anything. Thank you for your attention, Have a nice day.*

8.4. Anexo IV. Original Script *Schuldfabrik*. *Legal Advise*.

Aan: Stichting Ism & Heit
Van: ██████████
Datum: CONCEPT d.d. 3 juli 2016
Betreft: Juridisch advies Kunstproject "SELF"

Kunstenaar Julian Hetzel is een internationaal opererend beeldend kunstenaar.

Kunstproject Zijn nieuwe internationale productie "SELF" onderzoekt het concept van schuld en boete, dat zich onder meer uit in het verlenen van ontwikkelingshulp. Bij deze productie wenst de kunstenaar onder meer een fractie menselijk vetweefsel, als niet voor nader gebruik geschikt afvalproduct na liposuctie, in kunstobjecten te verwerken. Deze kunstobjecten worden tentoongesteld en mogelijk verkocht. De kunstenaar sponsort met de opbrengst een waterput in Congo. Ook dat is onderdeel van de manifestatie. De kunstenaar 'upcyclet' daarmee overtollige kilo's van de welvarenden ten behoeve van de minderbedeelden. Kortheidshalve zij verwezen naar de projectbeschrijving door de heer Hetzel, hier herhaald en ingelast ("**Kunstproject**").

Opdrachtgever De productie van het Kunstproject is in handen van opdrachtgever, de Nederlandse Stichting Ism & Heit Utrecht, gevestigd te (3513 SE) Utrecht aan de Boorstraat 107 (KVK-nummer 65127943) ("**Stichting**"). Productieleider is J. Hupkens. De Stichting werkt samen met het Oostenrijkse Steirischer Herbst Graz; het Duitse HAU Berlin; het Nederlandse Noorderzon Groningen; en het Nederlandse SPRING Festival Utrecht.

VRAAG

Is het naar Nederlands recht verdedigbaar dat Nederlandse donateurs, na voorlichting door hun behandelend arts, met de Stichting overeenkomen dat zij een klein deel van het bij hen verwijderde vetweefsel schenken om niet, ten behoeve van het Kunstproject?

KORT ANTWOORD

Ja. Voorop staat dat naar huidige recht menselijk vetweefsel kwalificeert als 'zaak' en (dus) voorwerp kan zijn van een eigendomsrecht. Dit recht behoort in principe de donateur toe. Het kan in beginsel rechtsgeldig worden overgedragen aan de Stichting, bijvoorbeeld door middel van een schenking om niet. Een concept-schenkingsovereenkomst is bijgevoegd (**Bijlage I**).

Nader gebruik van lichaamsmateriaal is onderhevig aan stringente voorwaarden. Die vloeien onder meer voort uit internationale verdragen en nationale wet- en regelgeving. Voorshands maakt deze regulering het antwoord op de vraag niet anders. Verdedigbaar is dat de regulering, voor zover die beperkingen aanbrengt in het vrije beschikken door donateurs over hun eigen lichaamsmateriaal, geen

rekening houdt met een artistiek doeleinde als het Kunstproject. Volwassen, wilsbekwame donateurs die vrijwillig handelen en op de gebruikelijke wijze zijn voorgelicht, zijn naar mijn mening in staat een verantwoorde eigen keuze te maken voor schenking, die zowel hun lichamelijke integriteit als de medisch-ethische voorwaarden respecteert.

Bij het voorgaande acht ik niet van elk belang ontbloot dat het in dit geval om een afvalproduct gaat, dat geen medisch of wetenschappelijk doeleinde meer zou dienen.

TOELICHTING

De regels op het gebied van lichaamsmateriaal, waaronder menselijk weefsel, zijn uitgebreid en strikt. Een aanzienlijk deel daarvan is in internationaal verband tot stand gekomen. Achterliggende bedoelingen zijn onder meer: (a) veiligheid, (b) het inperken van gezondheidsrisico's bij medisch gebruik, en (c) het tegengaan van bepaalde soorten misbruik (bijvoorbeeld illegale organenhandel). De wetgever lijkt evenwel geen rekening te hebben gehouden met nader gebruik van menselijk vetweefsel als afvalproduct bij liposuctie voor artistieke doeleinden.

KADER EN REIKWIJDTE

Deze analyse is gebaseerd op de volgende veronderstellingen:

- Het betreft volwassen wilsbekwame Nederlandse donateurs die vrijwillig hebben deelgenomen aan liposuctie in een Nederlandse kliniek en die door hun behandelend arts zijn voorgelicht en behandeld, in overeenstemming met wet- en regelgeving en medische ethiek, waaronder de professionele standaard (artikel 7:453 BW). Deze donateurs hebben voor hun liposuctie kennis genomen van het Kunstproject en steunen dat. Zij zijn ook in dat verband voorgelicht door hun behandelend arts.
- Deze donateurs krijgen na afloop van de liposuctie het bij hen verwijderde vetweefsel ("Lipo") (althans voor een deel) mee naar huis. Dit Lipo is een afvalproduct dat ongeschikt is voor medische of wetenschappelijke doeleinden.
- Deze donateurs wensen vervolgens naar Nederlands recht een schenkingsovereenkomst te sluiten met de Stichting, waarbij zij hun Lipo om niet overdragen ten behoeve van het Kunstproject. Daarbij is gewaarborgd dat het bij het Kunstproject te gebruiken Lipo en eventuele daaruit te verkrijgen gegevens anoniem blijven (niet tot de persoon herleidbaar).
- Deze analyse is preliminair en beperkt zich tot Nederlands civiel recht. Aan de schenkingsovereenkomst mogelijk gerelateerde rechtsgebieden, zoals privacyrecht en intellectueel eigendomsrecht, vallen buiten de reikwijdte van dit memo.

JURIDISCHE ANALYSE

Eigendomsrecht Een 1e fundamentele rechtsvraag die moet worden beantwoord, is of het een potentiële donateur überhaupt vrij staat met een derde als de Stichting een overeenkomst te sluiten met betrekking tot het Lipo. Die vraag kan wat betreft schenking positief worden beantwoord:

- Eigendom is het meest omvattende recht dat een persoon op een zaak kan hebben (artikel 5:1(1) BW). De wet definieert het begrip 'zaak' als een voor menselijke beheersing vatbare stoffelijke object (artikel 3:2 BW).
- Van der Steur signaleert in haar proefschrift dat het zaaksbegrip wordt begrenst in juridisch-technische zin, maar ook in ethische zin. Zij spreekt van een versplinterde en casuïstische rechtsopvatting: *“Of dit betekent dat nader gebruik van anoniem lichaamsmateriaal voor andere doeleinden dan medisch wetenschappelijk onderzoek is uitgesloten of geheel vrij is, is betwist”*. Zij ziet afgescheiden lichaamsdelen zelf als bijzondere zaken, *“waarvoor de traditionele piëteit en waardering in acht moet worden genomen”*.¹ Van der Steur stelt daarom voor lichaamsmaterialen als zaken, als rechtsobjecten van eigendomsrechten, te beschouwen. Dit betekent dat rechtsfiguren als eigendom en schenking in beginsel ook van toepassing zijn.
- Er kunnen ethische bezwaren bestaan tegen de toepasselijkheid van alle goederenrechtelijke gevolgen van eigendom van lichaamsmateriaal. Maar volledige ontkenning van zaakskwaliteit brengt grotere problemen met zich mee. Dan zouden de in de praktijk uitgevoerde handelingen van schenking bijvoorbeeld niet onder de wettelijke regels kunnen vallen. Van der Steur kiest daarom voor aanname van het zaakskarakter, waarbij bijzondere wettelijke regelingen van nationaal en internationaal niveau wel beperkingen kunnen aangeven ten aanzien van de vermogensrechtelijke toepassingen.²
- In deze rechtsgeleerde opvatting is het eigendomsrecht op lichaamsmateriaal een goed, dat om niet kan worden overgedragen (artikel 3:83(1) BW) en dat object van een schenkingsovereenkomst kan zijn (artikel 7a:1703 BW).

Persoonlijksrecht Een 2e fundamentele rechtsvraag is of het Lipo persoonsgebonden is, zodat het kan kwalificeren als object van een persoonlijkheidsrecht:

- Alle soorten lichaamsmateriaal, ook haren, urine, bloed en nagels zijn persoonsgebonden. Zij worden naar huidig recht beschouwd als object van een persoonlijkheidsrecht van de oorspronkelijke eigenaar, de donateur.³
- Dit persoonlijkheidsrecht kan naast een eventueel eigendomsrecht op de zaak rusten. Het Lipo lijkt wat dat aangaat zelf op een kunstwerk, waarop een kunstenaar persoonlijkheidsrechten kan doen gelden onder de Auteurswet.⁴
- Lichaamsmateriaal kan dus als object van een eigendomsrecht worden beschouwd. Het lijkt communis opinio dat het lichaamsmateriaal de persoon toebehoort uit wie het is verwijderd. *“Het is als gevolg hiervan mogelijk dat een patiënt de eigendom claimt van de bij een operatie verwijderde lichaamsdelen (galstenen, geamputeerde lichaamsdelen), tenzij daartegen uit esthetische of hygiënische (bijv. bederf) overwegingen bezwaren bestaan. Resterend*

¹ J.C. van der Steun, *Grenzen van rechtsobjecten*, Leiden 2003 (diss), Kluwer Recht en Praktijk, nr. 122, p. 141 et seq., p. 222 et seq., p. 229. Vgl. Olsthoorn-Heim 1995, p. 27 et seq.

² Van der Steur, p. 230.

³ H.J.J. Leenen, *Rechten van mensen in de gezondheidszorg*, deel 1, Houten/Diegem: Bohn Stafleu Van Loghum 2000, p. 52

⁴ Van der Steur 2003, p. 223-224.

lichaamsmateriaal heeft waarde en betekenis gekregen. Voor levering van dit lichaamsmateriaal aan een derde, moet van de patiënt toestemming worden verkregen.⁵

Nader gebruik Vervolgens is het de vraag of de donateur geheel vrij is het Lipo te schenken aan de Stichting, of dat de overheid het eigendomsrecht op Lipo heeft ingeperkt:

- Artikel 11 Grondwet bepaalt: *“Ieder heeft, behoudens bij of krachtens de wet te stellen beperkingen, recht op onaantastbaarheid van zijn lichaam”*.⁶ Omgekeerd is het de vraag of je als potentiële donateur volledig vrij bent over het eigen lichaam te beschikken.
- De algemene regel luidt, dat het de eigenaar vrijstaat, met uitsluiting van ieder ander, van de zaak gebruik te maken, mits dit gebruik niet strijdt met rechten van anderen en de op wettelijke voorschriften en regels van ongeschreven recht gegronde beperkingen daarbij in acht worden genomen (artikel 5:1(2) BW).
- Lipo is evenwel een bijzondere zaak. De zeggenschap over Lipo als afvalproduct, levert juridische problemen op. Dit wordt ook wel ‘nader gebruik’ genoemd. Eenmaal van het lichaam afgescheiden, verkrijgt Lipo een bijzondere status. De donateur behoudt zeggenschap over dat Lipo (vgl. artikel 22 Europees Verdrag voor de Rechten van de Mens en de Biogeneeskunde en de Nederlandse regeling).

Winst Een belangrijke (vermogensrechtelijke) randvoorwaarde lijkt dat de schenking van Lipo om niet geschiedt. De Stichting mag de donateur niet betalen of anderszins vergoeden:

- Artikel 21 Convention on Human Rights and Biomedicine van de Raad van Europa bepaalt: *“The human body and its parts shall not, as such, give rise to financial gain”*.
- Het behalen van winst uit lichaamsmaterialen, wordt over het algemeen als ongepast beschouwd. Een winstgevende verkoopovereenkomst van organen wordt te onzent bijvoorbeeld in strijd geacht met de goede zeden en openbare orde en is nietig.
- Andere vermogensrechtelijke rechtsfiguren die zien op eigendomsrechten op zaken, zoals de schenkingsovereenkomst, kunnen daarentegen wel overeenkomstig de goede zeden en de openbare orde zijn.
- In Nederland heeft men ervoor gekozen het verbod op behalen van winst in specifieke wetten uit te sluiten.⁷ Wel mogen kosten, waaronder eventueel gederfde inkomsten, worden vergoed. Dit gebeurt bijvoorbeeld bij spermadonatie.⁸

⁵ Van der Steur 2003, p. 225-226.

⁶ Dit grondrecht richt zich met name op de verticale verhouding tussen burger en overheid. De laatste mag in beginsel niet de lichamelijke integriteit schenden van haar burgers.

⁷ Vgl. bijvoorbeeld artikel 3a Wet veiligheid en kwaliteit lichaamsmateriaal; artikel 2(1) Wet inzake de bloedvoorziening; en artikelen 2 en 7 Wet op de orgaandonatie.

⁸ Aldus tracht de wetgever een midden te vinden tussen een zuiver vermogensrechtelijke benadering en een niet-vermogensrechtelijke benadering van lichaamsmateriaal. Dit brengt een zekere goederenrechtelijke dualiteit met zich mee: iemand kan eigenaar van een zaak zijn, maar niet de volledige zeggenschap daarover hebben. Van der Steur 2003, p. 225.

Regulering Afgezien van de vermogensrechtelijke mogelijkheden, bijvoorbeeld de mogelijkheid van de donateur om Lipo aan de Stichting te schenken ten behoeve van het Kunstproject, is het de vraag of een dergelijke schenking verboden is op grond van (gezondheidsrechtelijke) regulering:

- De Wet veiligheid en kwaliteit lichaamsmateriaal (“**WVKL**”) is voor de hand liggende regulering. De WVKL bevat volgens haar titel “*regels inzake de veiligheid en kwaliteit van lichaamsmateriaal dat kan worden gebruikt bij een geneeskundige behandeling*”.
- De WVKL beoogt een strikt systeem voor zaken als het overdragen, bewerken en distribueren van lichaamsmateriaal. Daarmee zijn immers grote belangen gemoeid. Een voorbeeld kan dit illustreren. Wie lichaamsmateriaal ter aflevering voorhanden heeft, waarvan hij weet of in redelijkerwijs moet vermoeden dat de geschiktheid voor toepassing op de mens geheel of in ernstige mate ontbreekt, verboden dat lichaamsmateriaal af te leveren (artikel 20 WVKL). Op overtreding van dit verbod staat een bestuurlijke boete van ten hoogste EUR 900.000,= (artikel 20a WVKL).
- De WVKL definieert ‘lichaamsmateriaal’ als: “*weefsel, cellen [...] bestemd voor toepassing op de mens*”. Op basis van deze definitie kan voorshands geconcludeerd worden dat het Lipo (als afvalproduct) niet kwalificeert als ‘lichaamsmateriaal’, zodat de daarop betrekking hebbende regels ook niet van toepassing zijn. Dit strookt met de parlementaire geschiedenis, die uitdrukkelijk vermeldt dat de WVKL enkel van toepassing is op lichaamsmateriaal dat bedoeld is voor gebruik op de mens.⁹ Noch de WVKL, noch de Memorie van Toelichting vermelden kunst, artistiek, lipo of vet.
- Er zijn zes gepubliceerde rechtszaken waarin de WVKL wordt vermeld. Geen daarvan heeft betrekking op een kwestie als de onderhavige. Mij is niet gebleken van boetes opgelegd voor nader gebruik voor artistieke doeleinden.
- Daarbij komt dat in de praktijk wel vaker sprake is van kunstprojecten die voortvloeien uit of samenhangen met de medische praktijk.^{10 11 12} Voor zover in het kader van dit memo kon worden onderzocht, hebben ook deze niet tot juridische problemen geleid.
- Op basis van de veronderstellingen bij dit memo acht ik binnen de reikwijdte van deze analyse het Kunstproject niet in strijd komen met (de doelstellingen van) de WVKL.¹³

⁹ Kamerstukken II 2000-2001, 27 844, nr. 3 (MvT), sub 6: “*Het wetsvoorstel regelt de veiligheid en kwaliteit van menselijk lichaamsmateriaal dat gebruikt kan worden voor een geneeskundige behandeling. Het begrip lichaamsmateriaal omvat solide organen als hart, long, nier, lever en delen daarvan, weefsels als huid, hoornvlies, bot, placenta, hersenvlies, bloedvat, navelstreng- en foetaal weefsel en stamcellen. Deze lichaamsmaterialen kunnen worden weggenomen in het kader van donatie, ofwel beschikbaar komen als restmateriaal bij geneeskundige behandeling van de donor. Binnen de reikwijdte van dit wetsvoorstel valt ook het foetaal weefsel, evenals de stamcellijnen gekweekt uit embryonale cellen. Gezien de vergelijkbare problematiek bij behandelingen waarbij geslachtscellen buiten het lichaam worden bewaard en bewerkt en bijvoorbeeld door een man aan een vrouw gedoneerd kunnen worden, is ook het bewaren en bewerken van deze geslachtscellen opgenomen binnen de reikwijdte van dit wetsvoorstel. De bestemming van gebruik bij een geneeskundige behandeling omvat ook die lichaamsmaterialen die worden weggenomen ten behoeve van geneeskundige behandeling bij de patiënt zelf.*”

¹⁰ <https://villalarepublica.wordpress.com/2012/08/29/verwerpelijk-noch-goddelijk-uncommitted-crime-in-quartair/>

¹¹ <http://www.nrc.nl/handelsblad/2015/01/10/ik-maak-kunst-uit-wetenschap-beeld-is-mijn-passie-1454743>

¹² <http://www.dood.nl/showit.php3?cid=50>

¹³ Als de Stichting meer onderzoek wenst naar de WVKL en onderliggende of aanpalende wet- en regelgeving, is dat mogelijk.

PRAKTISCHE TIPS

Patiëntenrechten In zijn algemeenheid hebben patiënten bepaalde rechten.¹⁴ Het verdient aanbeveling te verzekeren dat deze rechten in het kader van de geneeskundige behandelingsovereenkomst waaronder de liposuctie is aangegaan, daadwerkelijk zijn gerespecteerd. Dit kan in de schenkingsovereenkomst als garantie worden opgenomen.

Informatievoorziening Bij nader gebruik voor wetenschappelijke doeleinden hanteren partijen als Radboud UMC een informatiebrochure ter voorlichting van patiënten (**Bijlage II**). Wellicht is het mogelijk voor Stichting Ism & Heit een vergelijkbare informatiebrochure op te stellen.

Spijtoptanten Het is mogelijk dat een donateur spijt krijgt. De donateur kan zich bijvoorbeeld op het standpunt stellen dat de schenking onder misbruik van omstandigheden tot stand is gekomen. Indien de donateur dergelijke feiten stelt en op die basis de schenking met terugwerkende kracht wil vernietigen, rust de bewijslast op de Stichting, tenzij een notariële akte is opgemaakt of deze verdeling van de bewijslast in de gegeven omstandigheden in strijd met de eisen van redelijkheid en billijkheid zou zijn (artikel 7:176 BW).

Code Goed Gebruik Analoog aan de Code Goed Gebruik 2011,¹⁵ die zich op nader gebruik in de zin van wetenschappelijk onderzoek richt (en dus niet op nader gebruik in artistieke zin), kan de Stichting de nodige inspiratie ontleen. Indien gewenst is het mogelijk dat nader uit te werken en/of protocollen op te stellen. Concrete suggesties:

- De vrije keuze van meerderjarige wilsbekwame donateurs als uitgangspunt.
- Behoorlijke voorlichting over de donatie, de procedure en het Kunstproject vooraf door de behandelend arts.
- De donateur een mogelijkheid bieden alsnog bezwaar te maken of terug te komen op eerder gegeven toestemming.
- Verantwoord beheer van het Lipo met bescherming van privacy onder anonimiteit.
- Een protocol voor het gebruik van Lipo in het Kunstproject. Hoe gaat Hetzel om met het door de Stichting verkregen Lipo?
- Verantwoording achteraf, zowel in algemene anonieme zin, als mogelijk ook aan de individuele donateurs direct.

¹⁴ <https://www.rijksoverheid.nl/onderwerpen/patientenrecht-en-clientenrecht/inhoud/rechten-in-de-zorg>

¹⁵ Een instrument van zelfregulering: Code Goed Gebruik 2011 "Verantwoord omgaan met lichaamsmateriaal ten behoeve van wetenschappelijk onderzoek"; <https://www.federa.org/code-goed-gebruik-van-lichaamsmateriaal-2011>

**8.5. Anexo V. Original Script *Schuldfabrik.*
*KunstVet.***

**KUNST
VET**

SELF



JULIAN HETZEL

Wij maken kunst van uw vet!

Sta uw lichaamsvet af aan een internationaal kunstproject – en red zo ook levens in ontwikkelingslanden.

Hoe kan uit afval iets waardevols gecreëerd worden waarmee anderen geholpen kunnen worden? Deze vragen heeft kunstenaar Julian Hetzel onderzocht en hij biedt met SELF een creatieve manier om deel te nemen in de antwoorden.

Voor SELF wordt biologisch afvalmateriaal gerecycled en ge-upcycled: wat voorheen als waardeloos werd beschouwd, wordt tot kunst vermaakt. Kunstenaar Hetzel verzamelt voor dit project een kleine hoeveelheid menselijk vetweefsel uit de cosmetische chirurgie. Het gedoneerde vet verdwijnt niet in het afval, maar krijgt in plaats daarvan een nieuw leven als kunstobject. Het ondergaat een herwaardering door transformatie. Een team onder leiding van een zeepmaker werkt namelijk aan het ontwerp en fabricage van een exclusieve zeep. Een klein onderdeel van de productie van deze zeep is het menselijk vet. De zeep zelf is vervolgens de hoofdrolspeler in SELF, het nieuwe werk van internationaal opererend kunstenaar en theaterregisseur Julian Hetzel. In 2016 en 2017 zal SELF als reizend kunstproject diverse Europese cultuurfestivals bezoeken. Daarom vragen wij nu aan donors om hun ongewenste kilo's te investeren in ons duurzame traject.

De zeep in SELF is ook te koop voor het bezoekend publiek: de opbrengst van de verkoop van de kunstobjecten wordt in samenwerking met thewaterproject.org geïnvesteerd in de bouw van een waterput in Uvira, Congo. Op die manier redt uw vet levens en draagt u op een belangrijke manier bij aan ontwikkelingshulp in Afrika.

Julian Hetzel houdt zich in SELF bezig met schuldbesef: de moderne vormen van boetedoening en de 'handel in schuld' als economische en morele factor in ons bestaan. SELF is de vorm waarin Julian Hetzel een abstract gegeven in een zeer concrete vorm giet. Doe nu zelf mee en wordt een belangrijk onderdeel van dit buitengewone kunstproject.

Voor meer informatie wendt u zich tot het personeel van uw kliniek, of kijkt u op: www.julian-hetzel.de www.julian-hetzel.de

8.6. Anexo VI. Original Script *Schuldfabrik*. CEO Mr. White.

Hello, welcome, please come in and take a seat.

My name is Richard White, I'm the CEO of SELF – this is the last room you'll visit in the factory

I'm sure you must have some ideas and questions about what we are doing here!

I'm going to talk to you about our corporate philosophy – because SELF is more than a product — it's an idea. That idea is transformation.

SELF is made from humans for humans.

For me the word 'human' means HUMANKIND — all of us.

The greatest power we have is to know what we have. To understand what resources are at our fingertips, and how to transform what we already have into what we need.

Humankind can tackle ALL the problems in the world today — because humankind has the power of transformation.

So this is a good-news story!

Upcycling is key. You know what upcycling is? [yes/no— longer/shorter version – can contract into one line] Upcycling is the transformation of discarded materials and objects into a product of a higher quality and value.

We're taking Fat - Human Adipose Tissue —and processing it into a product— that has

Cultural value —this is an art object— part of a larger cultural matrix, these are stories, you can tell people, you can take a bar of soap...

Monetary value —we sell it.

Social value —you can wash yourself with it, and we are using this product to help people around the world.

I want to talk to you more about that. But first I want to talk to you about fat:

What is Fat?

See for me, when I think about fat, I think about Greed, gluttony, all those Christmases when I ate too much —and I think about neglect... not taking care of myself, not exercising, feeding my children fast-food because I'm too busy to cook for them. And I think about all the people in the world who don't have enough to eat.

Fat is Guilt.

I'm not pointing the finger at any individuals, I know there are medical conditions, I'm talking about us, western society and our relationship to the rest of the world.

Fat is guilt.

So what is guilt.

See isn't fat literally the body's way of storing excess energy?

Fat is growth —physically and potentially economically

So fat is guilt and fat is energy.

Lets talk about energy.

What is Oil? Oil is just some black shit in the ground —putrefied dinosaurs and rotted rainforests— that just sits there in the ground not doing anything, until we realise we can extract and transform it into the chemicals we need to power engines, make medicines, fertilisers, computer components...

What is wind? Just something apparently useless that messes up your hair, until you realise you can sails ships across the ocean with it and discover new lands...

And what is guilt? Just something we try to hide inside ourselves and feel bad about —until we realise its true value as untapped human psychic energy!

(draw guilt is energy)

Guilt is energy —guilt is the real resource we've discovered.

Lets transform guilt.

Lets upcycle guilt into cultural, social and economic value.

Lets make money out of guilt!

It's time to stop feeling guilty about feeling guilty... and do something.

A shift in perception.

We see all the cracks appearing in the surface of our world... what I'm telling you is that inside every crack there is an opportunity.

So it's time to lift up the carpet and see what's there. We cannot change history, but we can transform it in our lifetime for our children and future generations!

What is responsibility?

(pause)

I'm really asking you this question... because I want you to be a part of this.

What is responsibility?

You are familiar with the concept of Corporate Social Responsibility? Right, it's something like fair trade. A compensation mechanism integrated into a company's business model. A company does something bad, or finds themselves implicated in a global system that's doing bad —as we all are— they feel bad about it, either morally or economically, they see these cracks appearing in the world and they decide to do 'good' to cover over the cracks. This is not enough!

Listen to what we do: We're not covering over the cracks —we're upcycling guilt, turning it into a product of positive value [hold soap 1 sec]— There's no bad in our equation —just good and good: - x - = +.

That's what we call SELF responsibility.

Every bar of SELF soap [box] that we sell, all of the money [€], —because we're a true non-profit, goes [arrow] to villages [X] in Malawi Central Africa.

Where an organisation called Water-Wells for Africa build water wells.

[Show cards]

This is what we DO.

We take guilt, transform it into a product, into money, that gets transformed into water where it's most needed.

And that's not all we do. For every bar that we sell, we donate, one bar, that's 1 for 1 [1:1]. The same villages in Malawi [arrow] —get clean water and SELF human soap— this means that impoverished people in the developing world can wash themselves in the upcycled guilt of western society! This is what we do! This is what we actually do.

...Now some of you look uncertain about this, but if you feel any sense of guilt, you needn't because Guilt is an energy [refer to previous diagram] and we can use that energy [draw squiggle next to Africa] —YOU can choose to use that energy to make a difference — [draw half circle from squiggle back to top] and we can use that to do more good [draw circle back down to Africa] it's a virtuous cycle [add arrows to circle + draw upward spiral] there's no limit to what we can do with this model —and that's why this is the future of Corporate Social Responsibility.

You should know, that every year 2 million people die from simply from poor hygiene —so we are trying to find the most straightforward solutions to the worlds most urgent problems. And this, [holds box] is a 125 grams invitation from me to you, to be involved. To get your hands dirty... whilst washing them at the same time.

125 grams of hope, for €20, the price of a dinner, you can buy clean drinking water for 120 people for one year. Plus soap.

And that's not all. I'll even give you a discount! With your €8 entry ticket,









you can buy a bar of SELF for €15. Isn't that great?!

This is what we do. This is what we can do.












Now, when you leave back to the shop - whether you decide to buy a bar of self soap today, or not, I want to thank you sincerely, for giving us your time, your attention, for trusting us, coming in, paying the ticket —and I just encourage you to keep giving and transforming— in whatever way you can. Thank you!

8.7. Anexo VII. Original Script Pleas[e]nter.








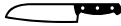

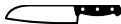
Pleas[e]nter

	LIGHTS	TEXT _ VOICE	SIGNS	PROJECTION	SOUND
1	ALL LIGHTS 30% - CHANNEL A			NAMES PROJ.	
2	ALL LIGHTS 70%			NAMES PROJ. FADE OUT	
3		- Good evening. PAUSE. Who would like to start? TELL MIGUEL WHO IT IS! STARTER: - Thank you.	+	BLACK	
4	CROSS FADE CHANNEL B + VOLUNTEER	STARTER: - Do you feel naturally lucky? - Please pick a number from 1 to 20. - Thank you.			
5	VOLUNTEER OFF + PICKED PERSON ON	PICK PERSON: - Are you wearing a watch? - Do you feel relaxed right now? Pause.			
6	PICKED PERSON OFF + #2 ON (RONALD)	#2: - Did you eat breakfast today? IF YES: Was it made of organic products? - When's the last time you ate a homegrown tomato? - Do you take vitamins? - Are you a good cook?			
7	#2 OFF + #12 ON (GWENDYLIN)	#12: - GWENDYLIN, do you sleep well at night? - And do you remember your dreams?			
8	#12 OFF + #9 ON (AN SHAHEEN)	#9: - Did you brush your teeth today? - Do you brush your teeth every day?			
9	#9 OFF + #20 ON (ARRI)	#20: - Do you more often say: YES or NO? - Are you sure?			
10	#20 OFF + #5 ON (ESMERALDE)	#5: - What is your relationship with your hair? (Are you at peace with you hair?) - Do you believe you have control of your fate?			
11	#5 OFF + #4 ON (BJORN)	#4: - Do you like children? - And do children like YOU?			


Pleas[e]nter

12	#4 OFF + #6 ON (JEROEN)	#6: - Do you believe in the concept of right and wrong? - Could you tell me something right that you have done?		REC RIGHT
13	#6 OFF + #5 ON (ESMERALDE)	#5: - Do you believe you can change the world? - Did YOU make an important decision today (until he answers: last week, last month)? - What was it?	 	REC DECISI ON
14	#5 OFF + #6 ON (JEROEN)	#6: - Do you feel manipulated right now? - Do you have a lawyer?		
16	#6 OFF + #14 ON (STRUIK) + #7 ON (STEPHANIE)	#14: - Are you an honest person? - Do you like others being honest with YOU all the time? - Do you think she is an honest person? - How can you tell? (About person #7)	 #7 IF HONEST +	
17	#14 + #7 OFF + #9 ON (AN SHAHEEN)	#9: - Are you clean?		
18	#9 OFF + #10 ON (ELENOOR) + #16 ON (ROMAN) + #10 OFF #17, #18, #19, #20 ON	#10: - Are you an impulsive person? (But you are an intuitive person?) - Please describe the person opposite of you? (About #16) #16: -ROMAN, do you agree with this description? Roman, please say one common thing about... ... these four people.	 + OTHERS  	REC
18	#17, #18, #19, #20 OFF + #11 ON (SHER) + #1 ON (KARIN)	#11: - Do you often give compliments? - Can YOU take a compliment without being suspicious? - SHER, Please give a compliment to this person? (To person #1)		
20	#11 and #1 OFF + #8 ON (ROBERT)	#8: - Have you ever lied about your age?		

Pleas[e]nter

21	#8 OFF + #18 ON (NANNETTE)	#18: - Have you ever cried in public? IF YES: - Did you enjoy it?			
22	#18 OFF + #3 ON (SASKIA)	#3: - Have you ever felt there is not much time left?			
23	#3 OFF + #19 ON (ROB) #8 ON (ROBERT) #8 OFF & #19 ON + CROSS FADE CHANNELA (ALL LIGHTS ON)	#19: - ROB, how old do you thinkROBERT is? (To person #8) - Who do you think is the oldest person in this room? TELL MIGUEL WHO IT IS!			
24	#19 OFF + #20 ON (ARRI)	#20: - What did you want to be when you grow up?			
25	#20 OFF + #18 ON (NANNETTE)	#18: - Do you ever sing out loud when you walk or bike?			
26	#18 OFF + #17 ON (TOM)	#17: - Do you like being the focus of attention? IF YES: - What's your strategy for getting attention? IF NO: - So you don't like being a protagonist?			REC
27	#17 OFF + #3 ON	PAUSE. DON'T SAY ANYTHING!!!!!!			
28	#3 OFF (BLACK OUT) + #13 ON (KIRSTEN)	PAUSE. #13: - What is deja vu?			REC
29	#13 OFF + #12 ON (GWENDYLIN)	#12: - Do you lock your door before you go to bed? - And, do you leave the keys IN the door?			
30	#12 OFF + #13 ON (KIRSTEN)	#13: - Do you often have fun? What is fun for you? By the way, happy birthday!			REC
31	#13 OFF + #15 ON (MARIA)	#15: - Do you often feel guilty? - Tell me something you always wanted to forget.			

Pleas[e]nter

32	#15 OFF + #7 ON (STEPHANIE)	#7: - Do you think everyone has it in their power to succeed?			
33	#7 OFF + #1 ON (KARIN)	#1: - Do you feel successful? Karin, please define success.			REC
34	#1 OFF + #4 ON (BJORN) + #1 ON (KARIN)	#4: BJORN, do you trust your intuition? - DOES ... She (KARIN) look successful? (About person #1) - What makes you believe that?	 #1 IF SUCCES 		
35	CROSS FADE CHANNEL A (ALL LIGHTS ON) 100% AND SLOWLY LOWER ALL LIGHTS TO 0%	- Does appearance play a role in your success? LONG PAUSE.			
36					
37	#ALL OFF + #1 ON (KARIN)	#1: Before or After Now or Later Always or Never			
38	#1 OFF + #2 ON (RONALD)	#2: Arrive or Depart Entrance or Exit Inside or Outside Looking In or Looking Out			
39	#2 OFF + #3 ON (SASKIA)	#3: Oil or Water Solid or Liquid Leather or Plastic			
40	#3 OFF + #4 ON (BJORN)	#4: Fast or Slow Walk or Run Elevator or Stairs			
41	#4 OFF + #5 ON (ESMERALE)	#5: Sit or Stand Lead or Follow Accept or Refuse - Accept or Refuse WHAT?			
42	#5 OFF + #6 ON (JEROEN) ALL ON	#6: Increase or Decrease - Increase or Decrease WHAT? Within or Without In or Out Together or Alone - JEROEN, do you think you are someone's favorite person? - Are you sure? - Do YOU have a favorite person? - Who is your favorite person in this room? TELL MIGUEL WHO IT IS!	FAVORITE 		


Pleas[e]nter

43	<p>ALL OFF + #7 ON (STEPHANIE)</p> <p>ALL OFF</p> <p>ALL ON</p> <p>ALL OFF + #7 ON</p> <p>ALL ON</p>	<p>#7: Translucent or Transparent To Hide or to Show Dark or Bright</p> <p>IF DARK: - Please describe the person you remember the most in this room?</p> <p>- Who believes that they are the person that was just described?</p> <p>- STEPHANIE, Was he/she the person you described? TELL MIGUEL WHO IT IS!</p> <p>IF BRIGHT: - Please point out who you think is the brightest person in this room? TELL MIGUEL WHO IT IS!</p>	<p>DESCRIBED </p> <p>BRIGHTEST </p>		REC
44	<p>#7 or ALL OFF + #8 ON (ROBERT)</p>	<p>#8: Us or Them Amsterdam or Rotterdam Tulips or Camomile KLM or Transavia Hema or Bijkoorf Albert Heijn or Dirk Frikkandell or Bitterballen Curazao or Suriname Windy or Rainy Juliana or Wilhelmina Beatrix or Maxima</p>			
45	<p>#8 OFF + #9 ON (AN SHAHEEN)</p>	<p>#9: Orgasm or Music Orgasm or Frank Sinatra</p> <p>- Have you ever used a porn website?</p>			
46	<p>#9 OFF + #10 ON (ELEONOR)</p>	<p>#10: Reality or Fantasy Coca-Cola or Milk Milk or Gold</p>			
47	<p>#10 OFF + #11 ON (SHER)</p>	<p>#11: Visible or Invisible</p> <p>- SHER, Do you believe in magic?</p> <p>- Do you believe in luck?</p> <p>- Do you believe in destiny?</p> <p>—</p> <p>JULIAN, have you ever been to a psychic?</p>			
48	<p>#11 OFF + #12 ON (GWENDOLYN)</p> <p>ALL OFF</p> <p>ALL ON</p> <p>ALL OFF + #12 ON</p> <p>ALL ON</p>	<p>#12: To Give or To Get Voyeur or Exhibitionist Day or Night</p> <p>IF NIGHT: - GWENDOLYN, Please describe the person you remember the most in this room?</p> <p>Who believes that they are the person that was just described?</p> <p>Was he/she the person you described? TELL MIGUEL WHO IT IS!</p> <p>IF DAY: - GWENDOLYN, Please point out who you think is the brightest person in this room? TELL MIGUEL WHO IT IS!</p>	<p>DESCRIBED </p> <p>BRIGHTEST </p>		REC

Pleas[e]nter

49	#12 OFF or ALL OFF + #13 ON (KIRSTEN)	#13: Hope or Success Coffee or Summer			
50	#13 OFF + #14 ON (STRUK)	#14: Democracy or Hot Showers Success or Failure IF THERE WAS A DEFINITION - PLAYBACK OF DEFINITION OF SUCCESS: - Do you agree with this definition? - You have 30 sec to say what you like about your life. Please start now.			PLAY BACK
51	#14 OFF + #15 ON (MARIA)	#15: Morality or Shopping To buy or To sell Gandhi or Obama Red or Blue			
52	#15 OFF + #16 ON (ROMAN)	#16: Orange or Green Kiwi or Banana Whales or Nudity			
53	#16 OFF + #17 ON (TOM)	#17: Art or Fire High Heels or Mona Lisa			
54	#17 OFF + #18 ON (NANNETTE)	#18: Chicken or Egg Soft or Hard - Soft or Hard WHAT?			
55	#18 OFF + #19 ON (ROB) ALL LIGHTS ON SONG ON ALL LIGHTS AT 20% STROBE LIGHT	#19: Truth or Dare IF TRUTH: ROB, who do you find the most attractive person in this room? (What makes her-him attractive?) TELL MIGUEL WHO IT IS! IF DARE: Sing or Dance Together or Alone - What's your shoe size? Please stand up. Take a place on the footprints. IF SING - SONG ON: - Sing it for us! IF DANCE - PROJECTION AND MUSIC ON - Enjoy - this is your dance! - THANK YOU FOR YOUR INSPIRATION			FOOTPRINS ON IF DARE + SONG ON IF DARE + DANCE DISCO ON DISCO OFF + BACK ICONS BLACK
56	#19 OFF + #20 ON (ARRI) #1 & #2 ON	#20 Mother or Father Boys or Girls #1 or #2			
57		MUST IMPROVISE WITH LIGHTS AND NAMES FOR THE ELIMINATION OPPOSITES HIM OR HER 2 PEOPLE ARE LEFT			

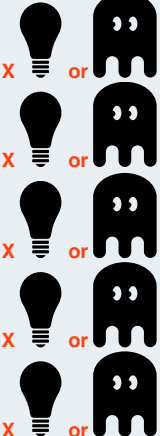


Pleas[e]nter

58	<p>ALL OFF</p> <p>"YOU" LIGHT ON "HER" LIGHT ON</p>	<p>YOU? OR HER? TELL MIGUEL WHO IT IS!</p>	<p>FINAL PERSON </p>		
59				<p>VIDEO: DUCK OR RABBIT</p>	
60	<p>WINNER LIGHT ON</p>	<p>WINNER: - DUCK OR RABBIT?</p>			
61					
62	<p>ALL LIGHTS ON 30%</p> <p>ALL OFF + WINNER 100%</p>	<p>ALL: - Please take a look at your statistics as a group. These reflect the first level.</p> <p>And these are you individual input points (MUSIC PAUSE) As you can see each one of you has two columns in front of you. There are two kind of symbols - the white icons which reflect your answers to individual questions, and + sign, which represents your votes and points showing who is the current leader. Right now «X» is in the lead position. Congratulations.</p>		<p>SCORES ON</p> <p>+</p> <p>ICONS ON</p> <p>+</p> <p>ICONS OFF</p>	<p>MUSIC</p>
63		<p>PRESENTATION OF X (WINNER) - ON THE INTERNET</p> <p>1. OPEN FACEBOOK PLEASENTER</p> <p>2. SEARCH FOR THE NAME: -Is that your real name?</p> <p>3. IF WINNER HAS FB PROFILE CLICK THERE: «X» has most of the votes of the group PLEASENTER DAY "X"!</p> <p>4. IF NO FB - POST ON PLEASENTER: «XXX» has most of the votes of the group PLEASENTER DAY "X"!</p> <p>5. IF LINKEDIN/WEB: READ OUT LOUD SOME OF THE CV AND MAKE SOME QUESTIONS? Are you satisfied with your job? What do you do get over frustrations? What are your hobbies? Have you ever considered living somewhere else? Are you married? Do you have any children? Pets?</p> <p>6. IF NO FACEBOOK OR LINKEDIN - LOOK ON GOOGLE IMAGES: -Is that you?</p> <p>7. IF SOMEONE DOESN'T HAVE ANY PRESENCE ON THE INTERNET: I see that you are not a big fan of the internet? Is this true or is «X» not your real name? Considering we don't know much about you, please introduce yourself to the group.</p>		<p>ROTATE SCREEN TOWARDS WINNER</p> <p>+</p> <p>SAFARI ON</p>	







Pleas[e]nter

64	<p>LIGHT PRESENTATION OF EACH SIDE</p>	<p>ALL: - Good. Let's continue to the SECOND LEVEL. (MUSIC ON)</p> <p><i>This section you will function as four separate groups. GROUP 1, GROUP 2, GROUP 3, AND GROUP 4.</i></p> <p><i>Each group will have one leader and one task to complete.</i></p>		<p>ICONS ON</p>	<p>MUSIC ON</p>
65	<p>WINNER SIDE PLAYS</p> <p>#?,?,?? LIGHTS ON AT 30% + WINNER AT 100%</p> <p>ALL LIGHTS ON</p> <p>#?,?,?? LIGHTS ON AT 30% + WINNER AT 100%</p>	<p>We will begin with the group of «X». Do all of you (whole side of the winner) agree for «X» to represent you as a group?</p> <p>IF YES: GOOD. TELL MIGUEL WHO IT IS!</p> <p>IF NOT: Please decide amongst yourself who will be your representative.</p> <p>WHEN THEY DECIDE: GOOD. TELL MIGUEL WHO IT IS!</p>	<p>IF YES: LEADER </p> <p>IF DECIDED: LEADER </p>	<p>ICONS ON</p>	<p>MUSIC OFF</p>
66		<p>- A little girl was asked to describe several simple concepts or words. Please listen to the first description and try to guess what it is.</p>		<p>ICONS OFF + CHILD VIDEO 01: OPPOSITES</p>	
67		<p>- Please give your answer! What is the word that was just described?</p> <p>IF CORRECT: (OPPOSITES) - YOU ARE CORECT! GREAT.</p> <p>IF WRONG: That is not correct. The word is: OPPOSITES. Good. (Pause)</p>	<p>CORRECT: LEADER </p>	<p>ICONS ON</p>	
68		<p>- GOOD LET'S CONTINUE!!! Please listen to the next definition.</p> <p>IF CORRECT: (WINNER) - YOU ARE CORRECT! GREAT.</p> <p>IF WRONG: That is not correct. The word is: WINNER. Good. (Pause)</p>	<p>CORRECT: LEADER </p>	<p>ICONS OFF + CHILD VIDEO 02: WINNER</p>	
69		<p>1 (2) RIGHT ANSWERS: 1 (2) POINTS FOR "X"</p> <p>NO CORRECT ANSWERS: NO POINTS FOR "X"</p> <p>DEPENDING ON THE ANSWERS:</p> <p>1 CORRECT: -Your choice of a leader was average! 2 CORRECT: -Your choice of a leader was very successful! IF NO RIGHT ANSWERS: -Your choice of a leader was not really successful!</p> <p>-GOOD. NEXT GROUP.</p>	<p>RIGHT: GROUP</p> <p></p> <p>BOTH WRONG: GROUP</p> <p></p>	<p>ICONS ON</p>	

Pleas[e]nter

<p>70</p>	<p>NEXT SIDE PLAYS</p> <p>1st SIDE LIGHT X ON</p> <p>2nd SIDE LIGHT X ON</p> <p>3rd SIDE LIGHT X ON</p> <p>4th SIDE LIGHT X ON</p> <p>5th SIDE LIGHT X ON</p> <p>WHOLE SIDE ON</p>	<p>TELL MIGUEL WHICH GROUP IT IS!</p> <p>- Please define what is a WINNER for you</p> <p>- Define POWER</p> <p>- Say what is LEADERSHIP</p> <p>- Define CONTROL</p> <p>- And lastly, define AUTHORITY</p> <p>- GOOD.</p>		<p>ICONS ON</p>	<p>REC DEF 02</p> <p>REC DEF 03</p> <p>REC DEF 04</p> <p>REC DEF 05</p> <p>REC DEF 06</p>
<p>71</p>	<p>#OPPOSITE OF THE PREVIOUS ON 30%</p>	<p>- And now I must ask all of YOU...based on what you heard</p> <p>... to JOINTLY decide which person from the opposite side will represent them as a group. Please decide NOW! MUSIC ON</p>		<p>ICONS ON</p>	<p>MUSIC ON</p>
<p>72</p>		<p>When they decide on the LEADER:</p> <p>- Great. MUSIC OFF</p> <p>TELL MIGUEL WHO IT IS!</p> <p>- So, «X» you will represent your group. Let's start.</p>	<p>LEADER </p>	<p>ICONS ON</p>	<p>MUSIC OFF</p>
<p>73</p>	<p>#OPPOSITE OFF</p> <p>+ DIPLANI at 30%</p> <p>+ WINNER at 100%</p>	<p>Kleptocracy is: A - Rule by Dead, B - Rule by Chance, C - Rule by Thieves, or D - None of the above</p> <p>Debtocracy is: A - Economic Terrorism B - Rule by Debts C - Bank Dominance or D - All of the Above</p> <p>Anarchy is: A - Direct Democracy B - Chaos C - Without Ruler or D - None of the Above</p> <p>Gerontocracy is: A - Decision of the Masses B - Rule by the old C - Original form of Communism or D - None of the Above</p> <p>Democracy is: A - Fairy Tale; B - Current Misunderstanding; C - Active participation or D - All of the Above</p>		<p>KLEPTOCRACY GAME</p> <p>1 + = 1 right</p>	
<p>74</p>		<p>X RIGHT ANSWERS SAY:</p> <p>(X) POINTS FOR "X"</p> <p>NO CORRECT ANSWERS:</p> <p>NO POINTS FOR "X"</p> <p>- Would you like to share any of your points with your group?</p> <p>IF YES: -To who and how many points would you like to give?</p> <p>TELL MIGUEL WHO IT IS!</p>	<p>GIVE TO "X" PEOPLE </p> <p>or to LEADER</p>	<p>ICONS ON</p>	

Pleas[e]nter

75	<p>#OPPOSITE SIDE ON AT 30%</p>	<p>IF RIGHT ANSWERS AND SHARED POINTS: - Your choice of a leader was successful!</p> <p>IF NO RIGHT ANSWERS OR NO SHARING: - Your choice of a leader was not successful!</p> <p>- Good. Lets continue.</p>	<p>OPPOSITE SIDE</p> <p>GOOD LEADER </p> <p>BAD LEADER </p>	<p>ICONS ON</p>	
76					
77	<p>#OPPOSITE PLAYS WHOLE SIDE FADE IN SLOW</p> <p>ALL OFF INI MINI MAINI + #? ON #? ON #? ON #? ON #? ON</p> <p>One by one 100% to 30%</p>	<p>HANGING MAN: SADDAM HUSSEIN</p> <p>- For the next section all of you will answer individually. If you give a correct answer you can continue. Otherwise the next person gets the turn. Do all of you know the hang-man game?</p> <p>#?: please say a letter (continues if correct, goes to next person if wrong) #?: please say a letter (continues if correct, goes to next person if wrong) #?: please say a letter (continues if correct, goes to next person if wrong) #?: please say a letter (continues if correct, goes to next person if wrong) #?: please say a letter (continues if correct, goes to next person if wrong) #?: please say a letter (continues if correct, goes to next person if wrong)</p> <p>UNTIL THEY EITHER WIN OR LOSE</p>		<p>HANGING MAN</p>	
78	<p>WHOLE SIDE ON 30%</p>	<p>IF THEY WIN: - Congratulation to all of you! You found the correct answer. You performed perfectly as a group. Each of you gets one point!</p> <p>IF NOT CORRECT: - I am afraid you did not find the correct answer. The answer is: Saddam Hussein. Unfortunately your group will not get any points.</p>	<p>THEY WON ALL GET: </p> <p>NOT CORRECT ALL GET: </p>	<p>ICONS ON</p>	
79	<p>OPPOSITE SIDE OFF + LAST SIDE ON 30%</p> <p>LEADER(S) 100% AND OTHERS AT 30%</p> <p>ONE BY ONE LIGHTS</p>	<p>- LEADERSHIP IS: PLAYBACK THE DEFINITION OF LEADERSHIP: - Do you agree? - Who of you would like to represent your group?</p> <p>IF SOMEONE VOLUNTEERS: - Great. Let's start. TELL MIGUEL WHO IT IS!</p> <p>IF MORE THEN ONE PERSON VOLUNTEERS: - Great. You will need to decide together on one common answer. Let's start. TELL MIGUEL WHO IT IS!</p> <p>IF NO ONE VOLUNTEERS: INI, MINI, MAINI, MOE</p> <p>TELL MIGUEL WHO IT IS! THE WINNER: - Great. Let's start.</p>	<p>LEADER </p> <p>OR LEADER(S) </p>	<p>ICONS ON</p>	<p>PLAY BACK LEAD</p>

Pleas[e]nter

80	VIDEO MEMORY 1 ON	<p>- So «X», please take a look at this photograph.</p> <p>IF MORE THAN ONE LEADER: -How many children were on the playground? THEN: - Please decide on the final answer.</p> <p>IF CORRECT: - Correct (5) IF WRONG: -That is NOT correct, the correct answer is: 5</p>	+	<p>REMEMBER GAME</p> <p>#PLAYGROUND</p>	
81	VIDEO MEMORY 2 ON	<p>- Next one.</p> <p>IF MORE THAN ONE LEADER: - There was a football in the photograph? THEN: - Please decide on the final answer.</p> <p>IF CORRECT: - Correct (YES) IF WRONG: -That is NOT correct, the correct answer is: YES</p>	+	<p>REMEMBER GAME</p> <p>#FOOTBALL</p>	
82	VIDEO MEMORY 3 ON	<p>- And the last one.</p> <p>IF MORE THAN ONE LEADER: - Is there a flying bird in the photograph?</p> <p>NO ANSWER!!!!!!</p>		<p>REMEMBER GAME</p> <p>#BIRDS</p>	
83		<p>IF THEY GAVE CORRECT ANSWERS:</p> <p>X RIGHT ANSWERS SAY: (X) POINTS FOR «X» NO CORRECT ANSWERS: NO POINTS FOR «X»</p>	+	<p>ICONS ON</p>	
84			MIGUEL COUNTS 2 HIGH SCORES		MUSIC ON
85	WINNER at 100%	<p>WHOEVER IS THE 2 TOP SCORER</p> <p>- «X» and «Y» you are currently ahead with the most votes of the group. Congratulations to BOTH of you.</p>		<p>SCORES SUM UP</p>	
86		<p>- «X» where are you from? and «Y» where are you from?</p> <p>«X» you will represent NETHERLANDS,</p> <p>IF «Y» is ALSO FROM HOLLAND: - and «Y» which country except Netherlands would you like to represent?.</p>			
87		PLEASE STAND BEHIND THE LINES FACING EACH OTHER.		<p>LEADER LINES ON</p>	

Pleas[e]nter

88	ALL LIGHTS 30% - CHANNEL A	<p>- The rules are very simple. You have 6 seconds to give your country's advantage over the other country. So if a category is CULTURAL CUSTOMS and it's the turn of Netherlands, X might say "we have the most particular sense of humor". And then Y you would have to find an advantage that Belgium (XXX) has in the category of CULTURAL CUSTOMS over Netherlands. Is that clear?</p> <p>If you do not respond within 6 seconds OR do not come up with an advantage, you will not receive a point. Whoever gets to 10 points first - wins. Is everything clear?</p> <p>So let's try.</p>		<p>COUNTRIES GAME</p> <p>TIMERS APPEAR</p>	PREPARE BOTH NATIONAL ANTHEMS
89		<p>First category is CULTURE. GO!</p> <p>Categories: Next category is: ECONOMY Next category is: FOOD Next category is: CULTURAL CUSTOMS Next category is: NATURE</p>			
90		<p>WHEN SOMEONE GETS TO 10 TELL MIGUEL WHO IT IS!</p> <p>- "X" congratulations! "Y", PLEASE RETURN TO YOUR SEAT!</p> <p>- PLEASE, tell me an advantage that you might have over EVERYONE in this room. Pause. GOOD.</p> <p>TELL TZENI TO PLAY ANTHEM!</p>	+	ICONS ON	
91	ALL LIGHTS 100%	<p>PLAY THE ANTHEM OF THE WINNER</p> <p>When the Anthem is finished: - X, Please take your seat.</p>			ANTHEMS
92	ALL LIGHTS OFF	<p>PAUSE. - Could everyone please close their eyes and take a deep breath in. PAUSE. - Concentrate on your breath. PAUSE.</p>			
93					

Pleas[e]nter

94	ALL LIGHTS ON	<p>FOR THE NEXT SECTION I WILL SAY A LIST OF STATEMENTS. IF YOU AGREE, PLEASE STAND UP:</p> <p>-An action is ethical, or not, depending on the effects of the action</p> <p>-Your ethics should be based on what you feel, and not what anyone else thinks</p> <p>-When something is good for the most people - then it is ethical</p> <p>-Something is always moral or immoral, regardless of the circumstance</p> <p>-The ethical choice is the choice that is the less evil of the two</p> <p>-There are many possible ethical choices, and we must choose what benefits the greater good</p> <p>-All ethical decisions should be logical</p>			
95		<p>WHEN EVERYONE IS STANDING: PAUSE. - Good, please take your seats.</p> <p>IF SOMEONE IS NOT STANDING: - So 'X' what is your definition of ethics?</p> <p>WHEN THIS IS ALL FINISHED: PAUSE. - Good, please take your seats</p>	<p>ALL STANDING</p> 	<p>ICONS ON</p>	
96	<p>#17 ON (TOM)</p> <p>ALL LIGHTS ON</p>	<p>#17: TOM, you swim against malaria, correct? And so far you have raised 1,240 euro.</p> <p>Please tell me a quality of human nature that is unavoidable, but is horrible.</p> <p>TOM what do you believe to be the most urgent human right.</p> <p>Does someone have a different opinion?</p> <p>IF SOMEONE HAS ANOTHER OPINION: What do YOU think is the most urgent human right? Why do you think it is MORE important?</p>		<p>ICONS ON</p>	<p>REC</p>
97	ALL LIGHTS ON	<p>Freedom is a luxury not a necessity, if you agree please raise your hand.</p>		<p>ICONS ON</p>	
98	<p>ALL LIGHT OFF</p> <p>+</p> <p>#13 ON (KIRSTEN)</p>	<p>#13: Do you consider an embryo to be a human?</p> <p>KIRSTEN, Have you had an abortion?</p>		<p>ICONS ON</p>	

Pleas[e]nter

99	ALL LIGHTS ON	All humans are rational animals, if you agree please raise your hand.		ICONS ON	
100	ALL LIGHT OFF + #2 ON (ROLAND)	#2: <i>Should all individuals, regardless of their sexual orientation, have the right to marry?</i> <i>Have you ever had a homosexual experience?</i> <i>Ronald, you are a contemporary artist, correct?</i> <i>Do you believe that there is a relationship between homosexuality and creativity?</i> <i>What would be your ideal conditions for doing your art work?</i>		ICONS ON	
101	#2 OFF + ALL ON	Art is essential to life, if you agree please raise your hand.		ICONS ON	
102	#ALL OFF + #15 ON (MARIA) #ALL ON #ALL OFF	#15: <i>Do you believe that change is important?</i> <i>Do you feel you are an important person? IF NOT: But are you a special person?</i> <i>Who do you believe is the most important person in this room?</i> <i>Plos pistevies oti eine o pio simantikos anthropos se afto to domatio?</i> <i>What have you changed in your life recently?</i> <i>What have you gained in your life recently?</i>	MOST IMPORTANT +	ICONS ON	REC
103	#15 OFF + #1 ON (KARIN)	#1: <i>Could you please say two things you miss?</i>		ICONS ON	REC
104	#1 OFF + #10 ON (ELEONOR)	#10: <i>ELEONOR, please say 2 things you have, but don't need.</i> GO TO PLEASENTER FACEBOOK WRITE: <i>Eleonor van Beusekom has xxxxx and xxxxx that she doesn't need anymore. If anyone is interested please contact her at: eleovb@gmail.com</i>		SAFARI ON	REC

Pleas[e]nter

105	<p>#8 ON (ROBERT)</p> <p>#ALL LIGHTS ON</p>	<p>GO TO FACEBOOK SEARCH AND TYPE "ROBERT PENNEKAMP"</p> <p>#8 ROBERT, what was the last thing you bought?</p> <p>Do you have a solution for reducing global poverty?</p> <p>IF YES: What is it?</p> <p>IF YOU AGREE WITH THIS SOLUTION PLEASE RAISE YOUR HAND!</p> <p>GO TO GOOGLE AND TYPE "ROBERT PENNEKAMP" CLICK ON THE LINKED IN SAY: Robert you run a Brainstorm Bureau, correct? And some of your specialties include: a brainstorm facilitation as well as methods and techniques of creative thinking. So, please moderate a brainstorming session with this group right now and come up with a (common) solution for reducing global poverty.</p>	<p>IF PEOPLE AGREE #8</p> 	SAFARI ON	REC
106		<p>Surplus is immoral, if you agree please raise your hand.</p> <p>IF SOMEONE SAID ETHICAL DEF. - PLAYBACK NOW THEN: IF YOU AGREE, PLEASE RAISE YOU HAND</p>		ICONS ON	PLAY BACK ETHIC
108	<p>ALL LIGHTS OFF</p> <p>#5 ON (ESMERALDE)</p>	<p>#5: Do you contribute to society to the best of your ability? HOW?</p> <p>And do you consume in proportion to your needs?</p>		ICONS ON	
109	#ALL LIGHTS ON	<p>If you live simply there is nothing to worry about, if you agree please raise your hand.</p>		ICONS ON	
110	<p>ALL LIGHTS OFF</p> <p>+ #11 ON (SHER)</p>	<p>#11: Have you ever won a trophy?</p> <p>SHER, please say something you could offer (share with) to ANY community.</p>		ICONS ON	
111	<p>#11 OFF</p> <p>+ #6 ON (JEROEN)</p>	<p>#6: Do you feel independent?</p> <p>Please say one thing you are qualified to do.</p> <p>Are you worried about the future of your financial independence?</p>		ICONS ON	
112	<p>#6 OFF</p> <p>+ #16 ON (ROMAN)</p>	<p>#16: Are you concerned about anything?</p> <p>What is it?</p> <p>Do you have a permanent job?</p> <p>Is controlling inflation more important than controlling unemployment?</p> <p>If X doesn't know what is inflation: Could someone else explain what is inflation?</p>		ICONS ON	REC

Pleas[e]nter

112	<p>ALL LIGHTS OFF + #14 ON (STRUIK)</p>	<p>#14: Do you trust me? Please say one truth and one lie about yourself. By the way, is "STRUIKROVER" your real name?</p>		ICONS ON	REC
113	<p>#14 OFF + #2 ON (RONALD)</p>	<p>#2: RONALD, which one was the lie?</p>		ICONS ON	
114	<p>#2 OFF + #14 ON (STRUIK)</p>	<p>#14: SAFARI ON: GOOGLE SEARCH FOR "STRUIK" CLICK ON WIKIPEDIA AND TRANSLATE TO ENGLISH AND READ: A highwayman was a thief who preyed on travellers. GO BACK TO GOOGLE PUT "STRUIKROVER AMSTERDAM" AND CLICK ON IMAGES, SCROLL DOWN TO PAGE 3, CLICK ON HIS IMAGE CLICK ON LINKEDIN, SLOWLY SCROLL DOWN HIS PROFILE SAY: Coen, now you are the owner and managing director of Hanchen Tobacco, but do you still remember how to fix bicycles?</p>		SAFARI ON	
115	<p>#14 OFF + #2 ON (RONALD) ALL LIGHTS ON</p>	<p>#2: Who do you think is the hidden actor ...in this room? TELL MIGUEL WHO IT IS!</p>	<p>HIDDEN ACTOR +</p>	ICONS ON	
116	<p>ALL LIGHTS OFF + #18 ON (NANETTE) CROSS FADE TO ALL LIGHTS ON ALL OFF & #18 STILL ON + PERSON DOESN'T FIT ON AT 50%</p>	<p>#18: Do you enjoy making decisions? If he says no: (Would you say you are an intuitive person?) NANETTE, please take a look around. PAUSE. Tell me one person who does not fit in this group in some way! TELL MIGUEL WHO IT IS! When he decides! Why him/her?</p>	<p>DON'T FIT +</p>	ICONS ON	
117	<p>#18 OFF + PERSON DOESN'T FIT ON AT 100%</p>	<p>#DON'T FIT: Define what is transparency for you.</p>		ICONS ON	

Pleas[e]nter

118	<p>PERSON DOESN'T FIT OFF + #9 ON (AN SHAHEEN)</p>	<p>#9: AN, are most of your friends Dutch? Are any of your colleagues Dutch? Do you have any homeless friends? Are people divided more by class than by nationality? AUTHORITY IS: PLAYBACK OF DEFINITION OF AUTHORITY. An what do you think about this?</p>		<p>ICONS ON</p>	<p>PLAY BACK AUTH</p>
119	<p>#9 OFF + #19 ON (JOHN)</p>	<p>#19: Should Turkey be included in the European Union? Should Greece leave the European Union? JOHN, what kind of advisor are you exactly? Tell me something that makes you angry?</p>		<p>ICONS ON</p>	
120	<p>ALL LIGHTS OFF + #4 ON (BJORN)</p> <p>ALL LIGHTS ON</p>	<p>#4 BJORN, WHAT DO YOU REMEMBER FROM TODAY'S NEWS? Take a look at these live news updates. PAUSE. Please take a stand on the news-brief that you find most important/urgent. When he chooses: Please read it out loud. Why this? Does anyone disagree that this is the most urgent subject right now? IF SOMEONE DISAGREES: What concerns YOU the most X? And why do you find it more important than what X chose?</p>		<p>ICONS OFF + NEWSMAP ON NEWS MAP OFF</p>	
121	<p>ALL OFF + #12 ON (GWENDOLYN)</p>	<p>#12: GWENDOLYN, do you love your mother? Do you love you country? Please say what you would sacrifice your life for? Do you believe that it's foolish to be proud of your country? But, you did not choose the country of your birth, RIGHT?</p>		<p>ICONS ON</p>	<p>REC</p>
122	<p>ALL LIGHTS ON</p>	<p>I would always support my country, whether it was right or wrong. If you agree, please stand UP. PAUSE. Let me rephrase: I would defend my country whether it was right or wrong. If you agree, please stand UP. If someone stands up: PAUSE. You can sit down.</p>		<p>ICONS ON</p>	

Pleas[e]nter

123	CROSS FADE - ALL OFF + #7 ON (STEPHANIE) + #9 ON (AN SHAHEEN)	#7: STEPHANIE, where do you think... ...she is from? Why do you think she/he is from? On what did you base your decision?		ICONS ON	
124	ALL OFF + #3 ON (SASKIA)	#3: Tell me one conviction that you have. PLAYBACK WHAT #12 (SACRIFICE YOUR LIFE) SAID: Would you sacrifice YOUR life for this?		ICONS ON	PLAY BACK SACRF
125	#3 OFF + #10 ON (ELEONOOR)	#10: Have you ever prayed? Should all individuals have the right to decide when to die?		ICONS ON	
126	#10 OFF + #20 ON (ARRI) ALL LIGHTS OFF	#20: ARRI, please say something you wanted to say out loud, but never have.		ICONS ON	
127	ALL LIGHTS ON	We must agree to disagree. If you agree, please stand up. PAUSE.		ICONS OFF	
128	#19 and #9 OFF	I must now ask ALL OF YOU to take a moment to look at the worries you have put on the website. WORRIES ON + MUSIC ON GOOD. Please return to your seats. And now one by one you will need to cancel out the worry that you find least relevant or important. ROB #19 and AN #9 do not have any worries. We will begin with person #1. Let's start. Person #1: KARIN, please tell me which of these you find least relevant or important.		WORRIES ON	MUSIC ON
129	LAST PERSON LIGHT ON	LAST PERSON WHOSE STATEMENT REMAINED: Pause. AS A GROUP YOU ARE CHARACTERIZED BY THE WORRY OF "XXXX" GIVEN BY "XXXX"		WORRIES ON	
130	LAST PERSON LIGHT OFF + ALL LIGHTS 30%	AND THESE ARE YOUR STATISTICS AS A GROUP. YOU ARE ALSO CHARACTERIZED BY THE SYMBOL OF "XXXX"		STATISTICS ON	

Pleas[e]nter

	<p>LIGHT FLASH</p>	<p>IF ALL IS OK: <i>And Y - you have the most votes of the group.</i></p> <p>IF A CRASH HAPPENS: <i>And Y - you have been chosen by the system!</i></p> <p><i>X could you please stand on the white part, and Y on the black one.</i></p> <p><i>I must now ask both of you to take turns in choosing your teams.</i></p> <p><i>So 'X', please make your pick.</i></p> <p><i>'Y', your turn.</i></p> <p><i>At some point ask: "Are you sure?"</i></p>		<p>ICONS ON</p> <p>TEAMS PROJECTION ON</p>	
		<p>AFTER EVERYONE IS STANDING</p>		<p>TEAMS PROJECTION 2 ON</p>	
		<p>MUSIC ON, LIGHTS ON, ETC.</p>			

9

TRANSLATIONS

9

TRANSLATIONS

9.0 > Preamble.	547
9.1 > Introduction.	551
9.1.5. Research hypothesis.	551
9.1.6. Research goals.	553
9.1.7. Research methodology.	555
9.1.9. Thesis structure.	561
9.5 > Conclusions.	568

9.0. PREAMBLE.

On November 14th 2008, my colleague Petter Alexander Goldstein, suggested I see a performance. The project was called *Call Cutta in a Box*. The makers were complete strangers to me, the project was rumoured to belong to a leading European contemporary theatre company: Rimini Protokoll. Frankly speaking, at that time, how I understood «contemporary theatre», «European scene» or even «performance», was far from my current understanding. However, Petter thought I might be interested, and I accepted the invitation. I asked him if we should get the tickets together. To my surprise, he replied no, he already had his own as the ticket was allocated to a time slot. While making my reservation, they offered me an appointment at 3.30 p.m., which struck me as a strange time to go to the theatre. The meeting place was not one of the many theatres in the city but instead the fourth floor of the Lloyd Hotel, ten minutes cycle from Amsterdam centre. I showed up at my indicated time at the designated place. A person behind a small desk welcomes me, checks my ticket and requests personal information, they invite me to sit in the hall while they prepare my room. I observe the hotels regular rhythm, with its flow of guests walking with their suitcases in search of rooms along the corridors of the majestic twentieth century building. I wait a few minutes until finally, I head to room number 406. Entering a standard hotel room, with a bed, a nightstand, a phone, etc.; I take a seat on the bed and contemplate what this performance might be about. I envisage at a certain moment someone will enter. Wrong vision. I consider that perhaps the performance is a conceptual proposal and what belies the idea is temporary privacy. I attempt to mentally assemble all the political implications of being in a hotel room for 50 minutes at 3.30 p.m. on a 17th November, 2008 in Amsterdam. Suddenly the phone rings in the room; I let it ring. The phone

rings once more, so I answer to inform the caller they have called the wrong room, and to regain silence in order to concentrate on the concept I am trying to internalise. The person at the other end of the line tells me there is no mistake with the room. He is calling me, Miguel in room number 406. We start a conversation not without problems, given my poor English and the strong accent of my interlocutor, who has just introduced himself as Surjodoy. I can not visualise his name, so he invites me to take the business card with his personal information placed next to the phone. He wonders how the weather is in Amsterdam; I tell him grey and rainy, which is to be expected at this time of year, he responds by telling me in his city there is sultry heat and rain also. I ask him, where is he, he replies, Calcutta. He elaborates by saying Calcutta is in India and that we are approximately 7,500 kilometres apart.

I need a few seconds to comprehend the situation. Surjodoy offers me a cup of tea and encourages me to feel comfortable by suggesting I sit on the sofa. Both the necessities for the tea infusion and an electric kettle are available on an auxiliary table. The kettle mechanism is activated remotely at the orders of Surjodoy. He wonders which tea I chose, reminding me to make myself comfortable and suggesting I take my shoes off. If I feel like doing so. He tries to guess my age and offers, 47, and I laugh because I'm only 28. We start a conversation about our families, brothers, home, health, happiness, ... and reincarnation.

- If you reincarnate as an animal, which animal would you like to be?

- A giraffe without a doubt.

He offers to sing me a traditional Indian song, and the physical distance that separates us disappears due to the

sensitivity with which he whispers verses that I cannot understand. We return our focus to the hotel room, Surjodoy asks me to scan one of the walls for a picture of a blue building. He explains that on the top floor of the nondescript building behind the mirrored windows, is where he is working at that precise moment. The building turns out to be the office of the company, Descon Limited, one of thousands of international call centres throughout India. For Surjodoy it is 7.30 p.m., which makes it the middle of his working day, which lasts beyond midnight. To metaphorically eradicate the time difference of three and a half hours between Europe and Calcutta, he changes the clock remotely until we synchronise temporarily. Surjodoy proposes we play a game where we imagine each other, creating a drawing of how we think the other person looks like. There is paper and a pencil on the desk in the room, and as I get ready to draw, Surjodoy remotely turns on the table light for better visibility. The printer next to the table starts up, printing the image of a group of friends having lunch, among them is supposedly Surjodoy; but still, he does not reveal his identity to me. He invites me to enter the password of the desktop computer. Surjodoy's image eventually appears on the monitor, and we establish a video call. Moving his camera around the office, he shows me that he is indeed in a call centre where hundreds of people are working at the moment, connecting different points of the world to each other by phone. He tells me that his colleague at the next table is trying to sell portable internet packages in Australia, she greets me cordially while still connected to her client. When he shows the imaginary portrait he made me, we have to laugh together. He invites me to open the second drawer of the table I am seated at, once I open it I find a miniature Hindu altar. Shiva, flowers, music, sandalwood. We dance to contagious music, and before saying goodbye, he makes me promise that I will send an email to the address that appears on his business card.

The communication is cut off, and I stay for a few minutes in room 406 of the Lloyd Hotel, trying to calibrate what just occurred.

That afternoon destabilised all the ideas I had about a scene, a performance and the meaning of theatre. Taking into consideration the scarcity of my knowledge at the time, regarding contemporary theatre or what a performance scene could be, I expected to see the representation of a play; by means: a collective experience, whose space of representation would be a black box, where a series of actors from the distance of a stage would strive to tell me a story through the interpretation of a dramatic text with which I could probably not develop any kind of relation, since it would belong to a different time and space than the one we were sharing. The differences in the times, spaces, bodies, texts, and means that built my relationship with Surjodoy, made me go home with the certainty that my interlocutor, instead of being an actor who played his role in a theater piece, had just whispered directly into my ear the basic principles of globalization. In doing so, forcing me to rethink both my political relationship to the production models of neoliberal capitalism, and my artistic relationship with the world of performance; since instead of having spent a night in the theatre, I spent an afternoon talking on the phone from a hotel room in Amsterdam with India.

9.1. INTRODUCTION.

9.1.5. RESEARCH HYPOTHESIS.

Over the last two decades, a large number of artistic institutions have struggled to translate temporal sensitivities into new aesthetic experiences. The growing interest in designing exhibition programs, including the curation of both, historical and new performance works, as well as the determination to adapt performing artworks into the museum context, it consolidates a paradigm shift in the contemporary creative processes. Immateriality, eventuality and direct interaction with the audience define new mechanisms of cultural production. Flexibility, permeability and aesthetic diversity is positioning *performance* as a hybrid and post-disciplinary creative territory. This research defends a vision of performance inhabited by a myriad of live art practices, which connect, pollute and dissolve the disciplinary boundaries between the fields of performing and visual arts. The dissolution between disciplinary boundaries invites the reformulation of genealogies built around the aesthetics of performance.

Trying to generate pertinent meanings to the undercurrent uses of the concept «performance», this research analyzes and questions the formal classification model proposed by modernist aesthetics. The postulates that constructed the differences between visual and performing arts, have been organized from the formulation of binary systems that manifest their distance, such as those of “space-based versus time-based art”, “black box versus white cube”, “object versus subject” or “collective versus individual experience” among many others. With the emergence of postmodern aesthetics, these ontological dichotomies became a discursive playground that many artists use to define ethical

and aesthetic positions. Given the interdisciplinary nature one finds in contemporary artistic practices, modernist binary antagonism becomes exhausted, resulting in questioning the limits that segregated visual and performing arts in the first place. Here, performance practice presents as an aesthetic alternative in which both disciplinary fields can encounter a common epistemological space. In this sense, defending certain aesthetic positions, proposed from the fields of postmodern art, postdramatic theatre, or conceptual choreography have followed parallel paths, based on the dissolution of the spaces of representation that segregated these disciplines. The constant interpellation of these spaces of representation has generated a new space of aesthetic emancipation where it is possible to explore post-disciplinary hybrid territories.

The analysis of specific case studies developed in the context of this research becomes reference points to be put in relation to the contemporary performance scene. Analyzing how, once the discursive rhetoric of performance is overcome, the expansion of the creative fields and the different performative turns, the possibility of building a post-disciplinary communion space appears. In this space the practice of performance ceases to focus on defining its ontological essence but to being a tool to tackle critical aesthetic experiences and societal issues. Through its flexibility and permeability performance transgresses a final dichotomy; the dichotomy that has tried to separate the aesthetic from the politics.

9.1.6. RESEARCH GOALS.

Summarising the ideas outlined in the hypothesis, it could be said that this research project arises, on the one hand, from the need to document, relate and organize a series of contemporary performance practices; and on the other hand, as a direct consequence of this organization, through the analysis of our research field this work tries to question the discursive rhetorics built around the concept «performance». It is the synthesis of these concerns that generate the goals of this research.

The first aim of this thesis is to locate a cultural environment within which to position case studies. With that intention, a conceptual framework has been established to place the cultural discourses that accommodate the performance's hybrid nature, as well as the issues associated with this type of post-disciplinary proposals. In the construction of this discursive framework —a constant task throughout the investigation— a series of philosophical and aesthetic connections have been drawn, their purpose is none other than helping to understand the historical, cultural and social context in which these performance practices are developed.

The next research goal pursues a deconstruction of the performance's genealogies. Tracing a set of guidelines that compose the historiography of live arts in both, the fields of visual and performing arts and analyzing cultural models that throughout the twentieth century questioned the formal essences in modernist aesthetics. With this intention, the possibilities are explored of what expanding the artistic field opens, trying to relate the aesthetic shifts in sculpture and theatre throughout the last century.

Taking as reference, two crucial moments in the development of performance aesthetics, which coincide with the *first* and the *second performative turn*, this research focuses on analyzing the concept of performance through the new cultural production models generated by it. The purpose is to compose the first cartography that would allow the placement and ability to understand in a more complex way the nature of post-disciplinary performance practices. If in the second half of the twentieth-century Performance Art emerged as a subversive tool, which attempted to question the market and artistic institutions, the transformation of performances into a new cultural consumption product generates a series of problems that affect its essence. This investigation analyzes specific changes in the ontological values from which the performance rhetorics are constructed. The delicate relationship between ephemeral art manifestations and their documentation is fuelling a debate about the capacity of performance artists to defend an anti-capitalist discourse. These approaches integrate a cultural strategy that we could define as the *capitalization of the ephemeral*.

Intrinsic to the research development, is to establish the mechanisms that have led to a post-disciplinary hybridization between visual and performing arts, fostered by the fact of sharing a common epistemological space, the performance. Following this line of thought, this dissertation defends that performance's hybrid nature is not exclusively justified in the exchange of stylistic or formal aspects. What holds the connection between the performing and the visual arts are the cultural, social and political values where critical artistic thinking joins.

9.1.7.2. Methods from field work.

Since the eighties, contemporary artists' interests in using working-methods coming from other fields of knowledge, such as social science, has been more than notorious. In the essay *The Artist as Ethnographer?*⁵⁷⁴ Hal Foster poses a new paradigm within contemporary creation, where the artist positions himself as an interlocutor agent, willing to connect theory and practice through an interdisciplinary sociological investigation, and whose positioning is part of the postmodern thinking that focuses on «Other's» attention. While defending this methodological transfer, Foster warns of the complications and contradictions that may imply the translation processes of these methodological strategies.

Although there are noticeable differences that could create distance from Foster's analysis —both the motivations and objects of study are radically different from those in this research— the parallels connecting his essay with the methodological principles defended in this thesis are equally numerous. Connection between theory and practice, field-work, interlocution, interdisciplinarity, observation, participation, «Other's» attention, etcetera, are concepts, ways of doing and mechanisms that conform a glossary I have developed in my professional trajectory as dramaturge within the European performance scene in the last decade, and therefore, a structural part of the methodological development of the artistic research of this dissertation.

9.1.7.3. Methods from case study.

This research is built upon a collaborative artistic practice developed with a series of post-disciplinary artists participating in the contemporary performance scene. A methodological strategy has been proposed to use artworks

574. FOSTER, Hal. *The Artist as Ethnographer?* In: MARCUS, George E. and MYERS, Fred R. (eds.). *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1995.

as case studies in which I have been professionally involved. The German Julian Hetzel, the Finnish Sonja Jokiniemi and the Greek Tzeni Argyriou, are three of the artists with whom I have developed creative processes built from knowledge exchange and artistic singularities, through dialogue and discussion, negotiation and articulation. During these artistic research processes I enjoy a privileged position: further than assuming a role as an external expert that tries to systematize knowledge, my work generally consists of becoming an internal agent involved in collaborative processes, functioning as a conceptual mediator. Here, the methodological approach began by using fieldwork generated during the research and production processes of these projects, to transforming firsthand material into case studies, helping to articulate the fourth chapter of this investigation. The hope is to implement scientific resources in the field of performance research using the particular contributions of these works and their reading within the contemporary post-disciplinary context, as resources. Six projects are analyzed, developed between 2011 and 2018. These projects are:

The strategy undertaken while selecting artists and projects follows the intention to	<i>Pleas[e]nter</i>	2011	<i>Pleas[e]nter</i> team ⁵⁷⁵
	<i>Still. The Economy of Waiting</i>	2014	Julian Hetzel
	<i>Hmm</i>	2015	Sonja Jokiniemi
	<i>Schuldfabrik</i>	2016	Julian Hetzel
	<i>The Automated Sniper</i>	2016 - 2017	Julian Hetzel

generate a study where cases can converse with works of other artists. In each case study, focus is on the analysis of each of the five performance aspects proposed by Professor Hans-Thies Lehmann in the *postdramatic theatre*: text, space, time, body and media. The sum of the projects, as well as their relation with projects developed by other artists, make up a rich and complementary range of performing arts practices,

575. *Pleas[e]nter* is a project initiated by Amorph.org, lead by Tzeni Argyriou and Ash Bulayev. For this production they count with the collaboration of Nancy Stamatopoulou and myself, Miguel Ángel Melgares, as co-authors of the project.

which consolidate a heterogeneous and solid catalogue of works that will help to create a polyhedral image of the current performance scene. Working with three different artists is hopefully an adequate methodological strategy to avoid binary logic. Each project differs significantly in their range of public showings, but not the quality of the proposals. That is, some of these projects have had a significant impact within the field of performance, while others have been presented to more specific audiences. In any case, the six case studies have been developed in a professional artistic context, with an extensive network of international collaborations, participating and nurturing the discourses of contemporary performance in recent years.

Since different roles have been played in each of the projects, there should be a couple of clarifications made. In *Pleas[e]nter* (2011) case, the performance was initiated by the American director Ash Bulayev. The strategy was to create a working team to build the project. For this, Ash Bulayev invited Tzeni Argyriou —with whom he shared the company Amorpho.org—, Nancy Stamatopoulou and myself. This project was developed as a collaborative process, managed horizontally and presented publicly as such. For *Still, The Economy of Waiting* (2014), Hetzel asked me for artistic advice, thus developing a close dramaturgical collaboration that endures today. While in these collaborations, the role of dramaturge is not uniformly defined, the decision to include these projects is due to their formal and conceptual suitability for this research. Although this fact could be seen as a methodological inconsistency, this circumstance does not affect the justification of the hypothesis or the fulfilment of the goals. It could be asserted that the decision to use these projects as case studies lies in their hybrid nature and conceptual commitment, not my professional role within

these projects. The function of the dramaturge became part of the methodological strategy in the construction of this dissertation and that strategy has been evolving with time. In any case, the artistic involvement in the research and production phase of these projects has been constant, regardless of the nominal bond agreed to in naming the collaborations. This collaborative practice can be expressed in several ways, but the most natural approach to naming them is as *dramaturgical collaborations*. This function, the dramaturge, is complex, diverse and changing, so it is interesting to deepen its analysis to understand its capacity as a methodological tool.

9.1.7.4. Collaborative method from the dramaturgy.

If there is a common position around «dramaturgy», shared by academics and artists participating in contemporary performing arts, it is precisely the difficulty of its definition. Traditionally, this term is associated with either the literary genre, whose dramatic works usually applied to theatrical writing, or with the dramatic elements of representation composed on stage. These dramatic representation mechanisms are responsible for generating a coherent narrative structure, coordinating a temporal and spatial logic, and basically, they are responsible for structurally protecting the *production of meaning* in a play. Here lays the subject complexity: the overcoming of the dramatic text and the break with the representation mechanisms makes dramaturgy an inviting arena for performing experimentation. This definition of dramaturgy as a *meaning generator*, cannot be applied to the performance mechanisms defended here, basically because dramaturgy cannot and should not be understood as a compendium of stylistic rules put in order to give coherence to a project, as that would imply the existence of

a success formula. Adrian Heathfield
comprehensive in stating:

“Dramaturgy, no longer belongs to the theatre, nor to dance-theatre, it is a practice spanning diverse disciplines and cultural sites. [...] The dramaturgical practice has become a dispersed field of activities whose relation to theatrical structures of representation is ever more inherent and yet ever more ghostly⁵⁷⁶.”

The broad spectrum of artistic practices that composes dramaturgical realities nowadays is turning this concept into a kind of semantic trap; as Mariane van Kerkhoven points out, dramaturgy can be everything and nothing⁵⁷⁷ since its essence has been seriously transformed alongside the evolution of the performing arts. Today we talk about «visual dramaturgy», «dramatic dance», «spectator dramaturgy» or even the significant oxymoron that forms the «postdramatic dramaturgy».

To answer ‘*what is dramaturgy?*’ it is not our task at this point. However, in order to establish a methodological structure, it can be helpful to understand who the dramaturgical responsibilities belong to, or, in other words, ‘*who is in charge of the dramaturgy?*’ ‘*what function they have within a performance?*’ or ‘*how to carry out and execute that function?*’ With all logic, the answer that will come to mind is that the person in charge of the dramaturgy is the dramaturge. This is a half-truth, for two simple reasons. The first is that dramaturgy should not be understood as an autonomous and isolated part of the performance project’s creative process, since dramaturgy participates in every aspect, during the research and of the production phases

576. HEATHFIELD, Adrian. *Dramaturgy without a dramaturge*. In: VV.AA. *Rethinking dramaturgy. Errancy y transformation*. Murcia: Centro Párraga y CENDEAC, 2011. pp.115-116.

577. Cf. KERKHOVEN, Mariane van. *On Dramaturgy*. *Theaterschrift*. Vol. 5-6, 1994. p. 8. Digital resource available at: <<http://sarma.be/docs/3108>> [visited on 24-04-2019]

of a project; the second reason —and as a consequence of the first—, is that the dramaturgy becomes a “shared responsibility for all the collaborators involved in the production of a performance”.⁵⁷⁸ So, here is one of the methodological tools to establish: collaboration.

In *Thinking No-One's Thought*⁵⁷⁹ essay, Professor Maaïke Bleeker proposes collaboration as a method intrinsic to dramaturgical practice. In her argumentation, Bleeker focuses on the idea of «thought» proposed by Deleuze and Guattari. They propose their writing practice as a mechanism of collaborative thinking, as a process that occurs between individuals, rather than as the sum of individual actions. This plot-line makes Bleeker defend the creative process as an act of collaborative thinking among the people artistically responsible in a performance work. In this sense, if the product of a dramaturgical practice —be it theatre, performance or dance— materializes from that collaborative thinking, the ideas that make up this project do not belong to the individuals participating in the creation process since these ideas have emerged from the process of collaboration itself. That is to say; the ideas belong to the project. It is this collaborative process that Bleeker describes as *no-one's thoughts*.⁵⁸⁰

The dramaturge's role is not isolated, either applied to certain creative process aspects, but it participates —as the choreographer or the director— throughout the entire creative process. However, the dramaturge does not assume this role from an authorship or authority position but assumes it as a creative process related to another person. Adrian Heathfield comes to defend that “the dramaturge knows that there is no ownership of a work of art, just as there is no possession of ideas; the dramaturge is then content to act as the invigilator and the attendant of the show, the

578. GEORGELOU, Konstantina, PROTOPAPA, Efrosini and THEODORIDOU, Danae. *The Practice of Dramaturgy. Working on actions in performance*. Amsterdam: Valiz, 2017. p. 17.

579. BLEEKER, Maaïke. *Thinking No-One's Thought*. pp. 67-83. In: HANSEN, Pål and CALLISON, Darcey (eds.). *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement*. London: Palgrave Macmillan UK. 2015.

580. BLEKKER, Maaïke. *Thinking No-One's Thought*. *Op. cit.* p. 71

steward on the journey of a thought”.⁵⁸¹ This intellectual and contractual relationship is generally built on trust, where, as André Lepecki suggests, dramaturgy can be understood as a *co-imagination* process. Lepecki —probably one of the academics who most profusely wrote about contemporary dramaturgical practice— collaborated in the 80’s and 90’s with Vera Mantero, João Fiadeiro, Francisco Camacho and Meg Stuart/Damaged Goods, raising this idea of *co-imagination* after discarding many other ways of collaboration with those who could have described his intense activity as a dramaturge. As he describes in this interview:

“Because, as a dramaturge, I didn’t co-author, I didn’t co-dance, I didn’t co-produce, I didn’t co-manage. So I thought that perhaps what I was doing then was co-imagining. I was imagining alongside the production of other people’s imaginations. But I kept that word for myself. This happened a few years ago, my stumbling upon this expression that really helped me a lot. It is not really a concept, by the way. Just the name of a procedure that also rescues the potentiality contained in the word «imagination»”.⁵⁸²

9.1.9. THESIS STRUCTURE.

Taking as a starting point the approaches drafted in the hypothesis, the goals, as well as the mechanisms that articulate the methodology in this research, here is proposed a thesis structure organized in six chapters, trying to facilitate the correct understanding of our field of study. Attempting to be systematic, applying a causal logic in the composition of the topics, trying to deepen in the successive chapters, going from the construction of the conceptual framework to

581. HEATHFIELD, Adrian. *Dramaturgy without a dramaturge*. *Op. cit.* pp. 110-111.

582. LEPECKI, André. *The Power of ‘Co’ in Contemporary Dance*. Revista-ARTA online Magazine 16, 2016. Digital resource available at: <<http://revistaarta.ro/en/the-power-of-co-in-contemporary-dance/>> [visited on 24-04-2019].

the detailed explanation of the case studies that support this dissertation. Synthesizing the information contained in each chapter, they could be summarized as follows:

The **first chapter** corresponds to the introduction, generating a summary of the dissertation argument. Offering an initial overview that can help to establish the field of study, outlining specific historical and cultural parameters framing the research. Here, the interest is to establish the thesis core through the formulation of both, the research hypothesis and goals. In the methodological design, the research strategies and mechanisms are exposed, paying particular attention to the dramaturgical practise in performance. Next, temporarily and formally the construction of this research are organised, to end up making a synthesis of the contents through the thesis structure.

After the introduction, the following chapters — second, third and fourth— make up the bulk of the thesis. Organising the different aspects addressed in this research clearly, dividing the chapters into sections and subdivided the sections into epigraphs when necessary, intending to facilitate the compression of the contents.

The **second chapter** is dedicated to the construction of what has been named here as the *counter-genealogies* of the live arts. Taking as a reference the fluidity and permeability of the concept «performance», this chapter tries to articulate and share discursive arguments for overcoming the modernist model that segregated the visual and the performing arts, finding in the *performative model* a tool for disciplinary hybridization. Since the late 50's, the *performativity of language* has influenced transversally different fields of

knowledge, notably affecting artistic production, and having as a consequence a *performative turn* in the arts. Here, artistic values such as dematerialization, procedural or ephemeral, generate a shift in the production models, replacing material objects in favour of the event. What is discovered is how performance becomes a key tool in the processes of direct interaction with audiences. The considerations and analysis around the ontologies of performance, help to break with the halo of rhetorical mystification on which the performative discourses were built, opening the possibility of questioning performance as an eminently *anti-theatrical* practice. Intending to draw parallels that reinforce the present hypothesis, through the *field expansion* in the performing and visual arts, a space of *re-presentation* is built that allows the framing of performance as an eminently hybrid genre. While presenting this post-disciplinary artistic field, in order to try expose the cultural, social and political commitments that moved artists towards a process of transformation and questioning of intrinsic values to their performative artistic practices.

The **third chapter** intends to analyze the evolution of the performance and live arts participatory aesthetics. With the change of millennia, it can be observed how the unfolding of performance has turned it into a perfectly integrated genre within the cultural agendas, generating a shift in the artistic production models. If in the 60s the performance emerged as a subversive movement with which artists tried to question the capitalization of art, the second wave of performativity —considered as a *new performative turn*— is captained precisely by museum structures. The exhibition containers have become meeting points between artists and an audience eager for direct experiences, where creators from other disciplines —with particular emphasis on contemporary choreographers— nurture and expand the

boundaries of the galleries, replacing the art object with living bodies. The reiteration of the classic performances and their commodification into a good for cultural consumption, is somehow atrophying the anti-capitalist discourses on which the ontological principles of the performance was built. These facts are leading to the proposition of an end to *performance rhetorics*.

The **fourth chapter** aims to illustrate, contrast and strengthen the post-disciplinary performance discourses throughout the presentation of a series of case studies. Along with this chapter, the analysis of case studies has been combined with the contributions of other artists whose projects exemplify the hybrid territory taking place in performance, taking as a starting point the study of postdramatic theatre introduced by Hans-Thies Lehmann. Following his vision, the rupture of theatre with the tradition of drama representation, allows a turn from the dramatic to the performative, generating a permeable and post-disciplinary aesthetic within the ecosystems of the performing arts. The organization of the examples analyzed in this chapter follows the formula proposed by Lehmann while determining five of the performative aspects that form his postdramatic theatre: text, space, time, body and media. The analysis of these aspects tries to build an epistemological framework in which performative practices are taking place, a space that despite its hybrid and changing capacity, is positioned in close dialogue with social, political and cultural concerns of his time. Each of the five aspects will be used as a space to insert and put into context each of the case studies. The relationship between performative aspects and case studies would be:

Time > *Still. The Economy of Waiting* consists of a performance installation where the main theme is the use of time in a postfordist era. Presented in public space and structured by ten shipping containers, the installation works as an individual experience developed within a durational performance. Six rooms with six performance situations —or *tableaux vivants*— are experienced by the viewer, at their own pace. The time presented here is a response to the acceleration in production models. The project is the antithesis to capitalized reality, time optimization, and productive efficiency. STILL is an invitation to waste time in a meaningful way.

Text > *Hmm* is a choreographic proposal by the singular artist Sonja Jokiniemi, where throughout the performance practice, she analyzes the processes of language formation, using her body as a tool to manipulate and orchestrate a sculptural installation. Her research focuses on sounds, physicality, tact, repetition and accumulation as linguistic actions, generating a universe of subjective disobedience. In a historical period dominated by categorization, segregation and normative thinking, she focuses on understanding through differences and singularities, a fragmentation of meaning through which countercultural narratives emerge.

Body > *Schuldfabrik* is a performative installation where the concept of «guilt» becomes the raw material that is treated, objectified and transformed into a consumer good. In a factory the waste of Western society is recovered in the form of fat from liposuctions, to be transformed into a product of desire named SELF, a solidarity soap whose sales benefits are directed to provide drinking water

in communities in need of Horn of Africa. In *Schuldfabrik*, the collective obligation to remember enters in dialogue with the individual right to forget. The installation has multiple entrances but there is no way out.

Space > *The Automated Sniper* reflects on the paradoxes of war and distance. The continuous increase in combat distances reveals the fundamental objective of weapon development, which is none other than killing without being killed. In drone technologies, remote destruction becomes the paradigm of the so-called asymmetrical war. Drone operators participate in the virtual and the real at once. The browsed image is not immediate or real, but abstract and digital. However, it develops in real-time. Seeing becomes doing. Observing becomes murdering. In this performance German artist Julian Hetzel proposes a ludification of the violence transforming the performance into a conflict zone, the stage into a battlefield.

Media > In the fifth aspect, two projects developed with the Greek choreographer Tzeni Argyriou, are in dialogue. *Pleas[e]nter* (2011) is a performance tailored for 20 participants, designed as an audio-visual and interactive experience, with an open game structure. Viewers are invited to share their knowledge, opinions and wishes with other participants, and thereby discover decision-making processes and selection strategies, both individual and collective, triggering an active democracy exercise. *ANONYMO* (2018) raises questions about the lack of physical contact in a period of constant digital presence. If the industrial revolution forever transformed our understanding of time and labour, the digital revolution is shaping

our physical and social interaction. Social-media generates nuanced possibilities in communication; however, anonymity and privacy as essential rights are colliding with the society of control. In *ANΩNYMO*, a performance space is created that helps us to reconnect culturally through physical presence, co-existence and social exchange happening in dance.

The **fifth chapter** aims to make an exposition of the conclusions, gathering the results of this research. Here, the connections and interrelations are organised that were generated throughout the development of the case studies, as well as the subsequent exposition in the written exercise of the thesis. The task here seems somehow paradoxical. Given the nature of the field of study, as well as the used methodology, the research aims to systematize and articulate a knowledge space where the nature is hybrid and fluid. The paradox arrives when defining and delimiting this artistic practice, the position that is defended —from the perspective as creative agents— is precisely that of an artistic approach based on constant experimentation, the questioning of cultural frameworks, as well as the rupture with the formal canons that try to delimit it.

To conclude, in the **sixth chapter**, this research trajectory is closed with the list of bibliographic works that have been consulted throughout this investigation. The structure of this bibliography is organized exclusively by authors relationship, and this has been the criterion used in the approximation to the different readings and sources used.

In the section devoted to the **Annexes**, a substantial part of the material relates to the investigation, production and documentation of the case studies that have been collected.

In order not to obstruct the correct understanding and development of this research, it's pertinent to collect this unpublished material in the section reserved for the annexes. Despite being aware of the difficulties involved in cataloguing and organizing the contents of these projects, which by their nature have a temporary, face-to-face and participatory nature, the space offered by such research can help to reconstruct the complex paradigms that the performance practice entails. With this objective, the video documentation of these projects will also be available in this section.

9.5.CONCLUSIONS.

On September 3, 2018, during the opening ceremony of the 2018-2019 academic year at DAS Graduate School in Amsterdam, Professor Marijke Hoogenboom made a speech entitled *Putting Art in our way, any time, anywhere*.⁵⁸³ In her speech, Hoogenboom recovered one of the many stories that make up the epic beginnings of DasArts in 1994. The first of the educational programs proposed by Ritsaert ten Cate and his team took place in a US military base in Germany, based on an old Nazi complex. While the military barracks served to accommodate the participants during the two months that the program lasted, the old cinema functioned as an improvised theatre where they could experiment not only with artistic forms but also with the ability of art to establish scales of values and ethical positions. Ten Cate asked to bring from the Kröller Müller Museum a sculpture of the Dutch artist Wessel Couzijn. This sculpture was a response to the suffering and humiliation that Couzijn suffered during the fascist persecution in WWII. The enormous mass of bronze—more than five hundred kilos in weight— was installed in

583. HOOGENBOOM, Marijke. *Putting Art in our way, any time, anywhere* (Unpublished speech). Amsterdam: DAS Graduate School, 2018.

the centre of the theatre stage during the whole period of the program, making any activity impracticable without facing its painful omnipresence. As Hoogenboom pointed out:

“There are many more examples of monumental artworks and objects that Ritsaert had brought into the space throughout our years at DasArts. I can assure you, his primary interest was not to make the place dysfunctional; what he really wanted was to create a condition that allows art to get into our way. Not just at moments that we programme an art to happen, or at places that we carefully select an art to be seen. He wanted the work of artists to be present everywhere, to be physically tangible, to allow them to disturb our paths, or to become an obstacle for our habits, in thinking and in doing”.⁵⁸⁴

Hoogenboom reminded everyone that for Ten Cate “art was not an exception”,⁵⁸⁵ but an integral part of his way of participating and imagining the worlds civic transformation. A way of radically positioning and transgressing artistic practices, not only within the disciplinary domains of art but a transgression of public and private spheres with which to build a collective identity through art. The image of a massive bronze sculpture that appropriates and dominates the stage, the space of representation, and whose mere presence forces us to remember the artistic capacity to transform realities, is a compelling vision the conclusion section of this research dissertation will build on.

While this research will be concluded in the following pages, it's intuited that the process that has led to defending performance as an artistic practice transiting between the visual and performing arts, is a path that has just begun, as it

584. *Ibidem.*

585. *Ibidem.*

is a living territory that remains in constant transformation. Solid proof of this research actuality, lie manifested in the aesthetic convulsion taking place in the live arts, assuming a pleasant challenge to participate and try to contribute in one of the discursive currents dominating artistic research. The emergence of performance over the last decade into different exhibition programs and cultural agendas has forced us to continually update and review the research resources being worked with. The goals and hypothesis have adjusted over time to differ from how they originally began.

Throughout this research process, there are intertwined and tense research resources, following a double dynamic. On the one hand, a series of artistic proposals have been developed professionally that allowed the exploration of performance as a permeable, flexible and mutable artistic practice, helping to consolidate this research through the exercise of such aesthetic practice. On the other hand, and parallel to these projects development, the accumulated experiences in the creative processes along with the case studies, have served to discursively articulate and consolidate the conceptual framework that allows for the positioning and analysis of performance as a post-disciplinary hybrid territory. Precisely, the definition of performance as a *post-disciplinary artistic practice* is the result of the research process. Throughout these months, in the exercise of organization, systematization and documentation of these artistic practices, there have been different terms used to approach an aesthetic space, that of contemporary performance, which given its hybrid nature has resisted any disciplinary framing. In this trajectory, at the beginning of researching the concept of «interdisciplinary» practice was used to later adjust to a «transdisciplinary» formula, and finally opt for the use of the «post-disciplinary» concept as the most accurate and precise performance vision. This terminological shift has been the

result of the analysis and understanding of a series of factors that have helped to discursively position the performance on the threshold between postmodern art, conceptual dance and postdramatic theatre, and whose motivations are outlined in the following lines.

The first reason that induces reflection on the need for this nominal turn relates to the exhaustion of the structuralist philosophical model. The post-structuralist's advocated for overcoming systematization of tools, such as the «opposite binaries», where the reality of complex situations are reduced, simplified and universalized. While constructing a vision of performance as a plural, diverse and mutable artistic practice, this research proposes a cultural discourse that relativizes the artistic narratives of modernity, helping to settle the foundations of postmodern aesthetics. In defending the performance as an aesthetic reflection space, participating in the current discourses of visual and performing arts, it is desired to overcome the distances generated by this binary system. In other words, by defining it as «post-disciplinary practice», performance ceases to manifest itself as an artistic practice belonging to the visual or performing arts, since, according to the hypothesis, the simple idea of belonging to a disciplinary domain lacks ontological consistency. In this sense, while the concepts of «interdisciplinary» or «transdisciplinary» have been useful formulas to question modernist organization models, this research supports the concept that «post-disciplinary» roots with the performativity of language, and therefore helps us to subvert specific ontological and metalinguistic values established around hegemonic aesthetic discourses.

The second reason that leads to the proposition of performance as a «post-disciplinary practice» relates to the models of how these artistic disciplines are consolidated. The

disciplinary division has been primarily subject to a formal vision of the arts. The modernist cultural discourses were established based on the idea of formal purity, allowing easy categorization and organization of artistic practices. In this context, many artists could hardly identify their work within that formal orthodoxy, entering into conflict with the cultural discourses that were imposed upon them. This formal rebellion claimed the possibility of building cultural discourses outside historicism, formalism, and modernist discursive dominance, making a challenge for aesthetic thinking of the discursive organization of artists who practised an immeasurable formal plurality. The interest in formal aspects has become a secondary concern in the type of performance work being investigated here. Defining, searching or challenging the disciplinary borders of performance is no longer an artistic priority. However, in the elaboration of the different case studies compiled in this research, it's appreciated that a determined artistic interest in the articulation, analysis and construction of discursive resources help to identify socio-political discussion spaces. That is, the interest of these artists lie in generating performative proposals that invite the public to reflect and make critical decisions, relegating the importance of the formal means used to achieve that end.

This research exposition is oriented to aesthetically position a series of hybrid performative proposals, — exemplified in the case studies— that art purists would define as too theatrical to be considered visual arts, and the theatre orthodox would not recognize as theatre or dance. The goal here is not to convince the heterogeneous benefits of performance, nor to coin its definition as a new aesthetic discipline, but quite the opposite: the interest is oriented to provide discursive tools that help to defend the disciplinary

emancipation of performance, allowing for the understanding the capacity of these artistic hybrid formulas to generate a fruitful space for critical aesthetic reflection. In this trajectory, the results of the research are organized in three large blocks, following the plot structure used to construct this investigation. These blocks correspond to the contents elaborated in the second, third and fourth chapters of this thesis.

Performance counter-genealogies.

After establishing the motivations and methodology of this research, we have developed performance counter-genealogies. Once more, this nominal choice is a direct consequence of research proceeding. As the development of the work deepened, it was understood that the challenge in this research was not to generate a performance genealogy that allows for discursively positioning the case studies, rather the challenge is to put into question the genealogies and ontological rhetoric built around the performance.

While searching for the sources that give an aesthetic use to the concept «performance», one has to go back to the sixties, when Richard Schechner⁵⁸⁶ appropriates an eminently inclusive term with which to expand the limits of the performing arts, defending as performance certain anti-naturalist tendencies in contemporary theatre. Such origin's force the reconsideration of the aesthetic use of «performance» in Spanish. As anglicism and neologism, the term has been used almost exclusively associated with the ephemeral, bodily and immaterial forms of conceptual art imposed from visual narratives. It is Claire Bishop,⁵⁸⁷ who argues the need to review these dominant visual narratives, defending a historiographical alternative that poses an

586. SCHECHNER, Richard.
Performance Theory. Op. cit.

587. BISHOP, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. Op. cit.*

analysis of the development of contemporary art from a performance perspective. Bishop decides to organize the development of social and participatory art throughout performance and theatre perspectives, thus achieving to make permeable the hegemonic discourses in contemporary aesthetics.

The analysis around the *performativity of language* developed by John L. Austin⁵⁸⁸ inaugurates his theory of linguistic acts, and in general, the notion of illocutionary force of language; in other words: the ability of language to produce and transform reality. Through the *performative utterances*, Austin generates the philosophical foundations that use words as a post-structuralist tool with which to question, relativize and subvert dominant discursive structures. In Western culture, the «performativity» significantly affects the mechanisms of artistic production. While enhancement concepts such as *dematerialization*, *process* or *ephemeral*, there was an attempt to question a cultural industry dominated by the production of material objects, what lead to privileging eventual artistic proposals over those of a formal sign. This aesthetic transformation process helped to establish a *performative turn* while discovering how performance could become an ideal tool to develop strategies for public interaction. At this point it seems important to remember that the *performative turn* was not exclusive to the visual arts, nor does it refer to the appearance of *performance* as an artistic practice, but instead helps with understanding how the change of aesthetic paradigms that triggered performativity transversely contaminated different fields of knowledge.

The analysis of the ontological values in performance, arising from the discursive organization of productive artistic models since the mid-twentieth century, has been articulated

588.AUSTIN, John L. *How to Do Things with Words*. *Op. cit.*

based on the construction of progressive rhetorics. Since the end of the fifties, a generation of conceptual artists found in the use of their bodies, in the —destructive— force of their actions and in cultural provocation, a vehicle to question the commercialization of artworks, thus curtailing the artefacts circulation. Turning Performance Art into an artistic vehicle moulded into immateriality and temporality. The ephemeral aesthetics became a paradigm of capitalism resistance. Here, it's possible to observe how subversive performance power was based on its unproductive double will. As an artistic practice, the performance stands for an economical and temporary denial of the art object. While the permanent and tangible object ideologically was related to capitalism, the ephemeral and immaterial approached a position of progressive ideological resistance, somehow trying to subvert the neoliberal thrust. This vision conditioned performance as an artistic manifestation that could only live in the present, and whose practice would be essentially irreproducible, which in practice lead to a series of contradictions. On the one hand, by defending a unique temporality for performance, the principles of *singularity* and *originality* would be upheld from which the most heterodox vision of visual arts is constructed, falling in a discursive incongruence. On the other hand, this ontological vision of performance would get in conflict with Austin's *performative utterances*, which was constructed precisely from the discursive importance of reiteration and repetition of performative acts as reality generating elements. In this sense, it is concluded that while denying the reiteration of performance, the performative capacity of performance would be denied.

Exploring the interest in articulating the rhetorics composing performance genealogies, it was decided to analyze the idea that defined performance as an art practice opposed to the theatre. The so-called «anti-theatrical prejudice» has

linked theatre with the mimetic-naturalistic representation, the dramatic artifice, a dependence relationship with the public, and especially with the formal impurity that, from a modernist perspective, converted the theater into a culturally obsolete and contemptible artistic expression, discursively privileging the visual arts over the performing arts as a superior artistic form. In order to generate a comparative analysis in the distances between the development suffered in the visual and the performing arts, Rosalind Krauss⁵⁸⁹ model to analyze the expansion of the sculptural field is borrowed, applying it to the events that have transformed theatre idiosyncrasy since the mid-twentieth century. According to Krauss's hypothesis, sculpture experienced a double process of formal and conceptual emancipation, enabling a phenomenological experimentation process. Instead of defending formal and temporary flexibility in artistic genealogies, Krauss legitimizes the expansion of the sculptural field through the analysis of its function and internal logic. According to Krauss, the mutability of sculptural space conventions, exemplified in the dissolution of the pedestal as an element of spatial significance, direct the sculptural towards a process of self-referentiality and artistic autonomy. Following this line of thoughts, if the loss of the pedestal served to Krauss to define the space of sculptural emancipation, the stage convention of the fourth wall can be identified as its theatrical parallel. That is to say, the rupture of the imaginary fourth-wall separating the audience from the stage would entail the dissolution of the theatre representation space, being this the first step to establish the parameters of a theatre in the expanded field. In the expansionist drift of twentieth-century theatre, Brecht and Artaud's contributions echo the ability to generate spaces where realities are not represented but help to recover the social values that theatre had lost. These gestures made it possible to position a theatre in the expanded field foundations, leading towards clearly performative approaches

589. KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. October, Vol. 8, 1979. pp. 30-44.

integrated into postmodern thinking. The investigation process initiated around the expansion of the theatre field, makes up a substantial aspect in the articulation and defence of this thesis; however, it is understood that the research process initiated here is not finished in these conclusions, but could be expanded further in future inquiries.

The end of performance rhetorics.

The adaptation of exhibition programs for presenting works reviewing the historical development of performance, as well as the interest in exhibiting new works of living arts demarcates a performance fever since the change of millennia. Immateriality, temporality and direct interaction with the public articulates new mechanisms of cultural production. However, if in the second half of the 20th century, performance emerged as a subversive tool through which to question the market and cultural institutions, the absorption and transformation of performances into a new product of cultural consumption generates a series of contradictions affecting its essence, especially since this second performance wave —also considered as a *new performative turn*— is driven by the same museums and cultural institutions that performance artist once tried to question. The exhibition containers have become meeting points between artists and an audience eager for direct experiences, where creators from other disciplines —with an emphasis on contemporary choreographers— nurture and expand the galleries boundaries, replacing artefacts for living bodies. The fragile relation between ephemeral art and their documentation is fuelling a debate about the capacity of performance artists to sustain a progressive discourse. The performance artists' resistance to the pressures received from both the market economy and the entertainment society has not matured as expected. The organization of large retrospective exhibitions and re-interpretations of

the sixties and seventies performances enclose the paradox that transforms their political, temporal and environmental context. Within these parameter changes, most of the performances end up losing their discursive sense. Somehow, the museum's cultural mechanisms of *re-presentation*, detracts from the principles of «authenticity» and «presence» that are supposed to take place in a live encounter with the public.

In the development of this *new performative turn*, the artistic production models in which performance unfolds, is transforming it into a perfectly integrated genre within the cultural institutions. Intrinsic to the live nature of performance, one of the changes in the cultural production model is based on the *economy of presence*. If as previously established, dematerialization and temporalization transformed the artistic object, we acknowledge how physical presence as a new cultural consumption good is transforming the production and presentation mechanisms on contemporary performance practice. These artistic practices are designed for a limited number of people, ensuring that physical presence generates a *co-presence*. So to say, if the artist is present, the audience will be present as well. In this sense, it could be defended that the *economy of presence* gears around the exclusivity and uniqueness not of the artistic object anymore, but on the physical *co-presence* of other bodies. The second cultural model that was identified —closely related to the first— is the production of intersubjectivity. This model comes from the increase in the weight of art as an experience, replacing material objects by interpersonal subjectivities, leading to defining this as a model based on aesthetic proposals that actively feed the public, generating new forms of active participation.

The force with which choreography proposals are breaking into the museum contexts, only confirms the presence of living bodies in art galleries as the distinct means for immaterial production models. Dance, a discipline based on the transience of the process, physical experience and oral transmission, is becoming the new tenant of the museum, an institution designed to preserve, organize and exhibit material objects. The participation in museum exhibition programs is transforming choreography into the new live sculpture, imposing itself as a vehicle to explore and exploit the economy of experience. It's observed how the abstract and formal aesthetics of certain choreographic pieces are suitable to be adapted to the spatial and temporal rigours imposed by the museum institution. However, since both cultural systems obey different aesthetic regimes based on different modes of interaction with the public, this pairing is not without contradictions. If the performance has been defined as an ephemeral space-time encounter between the performer and the public, the intrinsic quality is giving way to other mechanisms that better adapt to the museum needs. Take as an example the time flexibility offered by durational proposals. Thanks to their temporary malleability —easily adapted to the museum opening hours—the performance is always available to the visitor, becoming a paradigmatic model of choreographic presentation in the museum. Despite its effectiveness, this adaptability is organized from an asymmetric co-presence. Here it is observed how the professionalization, outsourcing and delegation of the performance practice is generalized as a new mechanism of cultural production within the contemporary art exhibition contexts. This fact may imply a commodification process of the performance as the latest cultural consumption product, turning the performers into the new labour force. Indeed, the performers' bodies have to withstand the rigours of adaptation to the museum context. Inherent is the need to understand that labour exhibition is becoming a new cultural capital.

In this context, it may be the moment to reconsider the rhetorics built around performance as an eminently progressive phenomenon. The ontological distortion of anticapitalist performance discourses lies in a presumption: the one that assumed that the immaterial and ephemeral character of performance could function as a subversive tool, assuming that the concept of time and capital are antagonistic forces. However, as Lyotard wisely points out “what is called capital is based on the principle that currency is nothing other than time put in reserve”,⁵⁹⁰ so to say; «time» could be understood as an immaterial product that capitalism modifies, accelerates, and exploits in order to achieve maximum productivity. In this context, the revisionism and historical reiteration of the classic performances, the commodification and transformation of the ephemeral art into a cultural consumption good, leads to the proposal of what is defined as the end of performance rhetorics. The effervescence and constant transformation in the cultural production models that generate performance institutionalization, is a subject that is only beginning to be sketched out in this research and that could benefit from further development in future investigations.

Post-disciplinary hybrid territories.

The changes of paradigms and aesthetic canons taking place in the contemporary performing scene since the seventies, as well as the artistic interest in dissolving the dramatic space of representation, allow Professor Hans-Thies Lehmann⁵⁹¹ to coin a concept, that of the *postdramatic*, with which he defines the process of dramatic emancipation in contemporary theatre. Throughout this work Lehmann manages to identify a *performatization* process in contemporary performing arts. In this context, it is appreciated how both the performing and visual arts realms have explored parallel routes, founded on

590. LYOTARD, Jean-François. *Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manatíal. 1998. p. 73.

591. LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. *Op. cit.*

a representation crisis that transversely affected the different artistic disciplines, leading to the development of conceptual, post-disciplinary and hybrids trends within contemporary aesthetics.

The *performative turn* experienced in the postdramatic theatre enables the observation of a process of transformation in the stage representation mechanisms, where an inclination for generating presentation mechanisms produces a substantial change in theatre-making: drama becomes a performance. The claim for the *presentation spaces*, leads the postdramatic artist to build new stage realities based on the temporal restructuring, spatial dissolution and hybridization with other artistic disciplines, as well as the development of a manifest interest in for the integration of the audience in the works, stating what has come to be known as the *dramaturgy of the spectator*.

The growing awareness of the role of the public in these artistic proposals was driven by the determined interest in assuming political responsibility and social commitment within the contemporary performance scene. In this context, the dialogues established between theatre and society respond to an artistic interest in using cultural fields as instruments for socio-political reflection. The search for hybrid territories, far from establishing a genealogical problem, would favour the mechanisms that allow live meetings and direct communication with the public, so it could be understood that the interest in performative formulas —echoing the reflections raised by Fischer-Lichte⁵⁹²— correspond to the power of performance to transgress the boundaries that divided the aesthetic from the political.

592. FISCHER-LICHTE, Erika.
*The transformative power
of performance. Op. cit.*

Willing to contrast and value this research on performance as a post-disciplinary practice, it was decided to elaborate on the display of a series of case studies developed in the context of the research. The presentation of the case studies has been nuanced with the analysis of the work of other artists, whose projects exemplify, diversify and expand this hybrid territory of performance. In the organization of these examples, it was decided to adopt a formula proposed by Lehmann, where the analysis of the text, space, time, body and media, determine five of the performance aspects that formed his postdramatic vision. The goal behind the multiplicity of study cases has not been to develop a comparative analysis. The intention has been to collect and expose the diversity and plurality happening in contemporary performance practices, expecting to force an expansion of the epistemological framework where these practices are taking place. The presentation of the different cases has helped to create a performative kaleidoscope which formal diversity seems to respond to the social, cultural and political concerns that these proposals are tackling. In this context, it was understood that there is no real concern for a formal dissolution of the spaces of representation, either for the deconstruction of aesthetic conventions. On the contrary, these works try to transform the spaces of representation into places of public coexistence, where it is possible to generate a space for debate and reflection —a space where realities are not represented but can be constructed to be questioned.





CORRECCIÓN DE TEXTOS EN INGLÉS
Isobel Dryburgh
DISEÑO Y MAQUETACIÓN
F. Javier Megías Molero
Víctor Rodríguez González

**“IF PARADISE HAS RULES,
PAF**