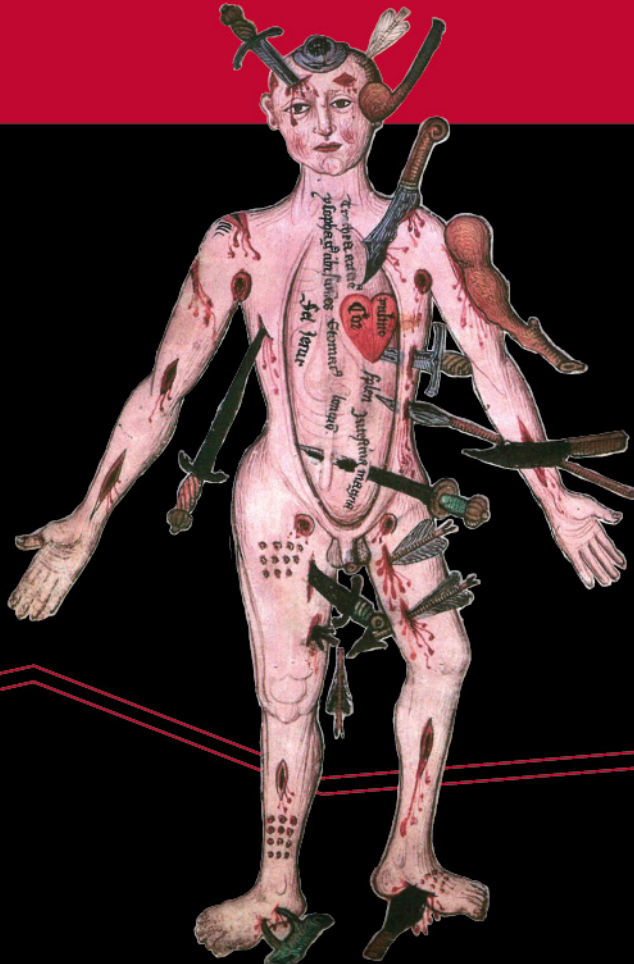


Miroslava Salcido

Performance. Hacia una
filosofía de la corporalidad
y el pensamiento subversivos



**Performance. Hacia una filosofía
de la corporalidad y el pensamiento
subversivos**

CIENTÍFICA

Miroslava Salcido

**Performance. Hacia una filosofía
de la corporalidad y el pensamiento
subversivos**

Edición electrónica: 2018

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes

© Mónica Miroslava Salcido

Alejandra Chávez Arroyo / Subdirectora de Promoción y Editorial
Abigail López Palacios / Coordinación editorial
Rodolfo Obregón / Cuidado editorial (CITRU)
Enrique Hernández Nava / Diseño y formación

D. R. © *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*
**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU)**
Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco,
delegación Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de
esta edición son propiedad del Instituto Nacional
de Bellas Artes de la Secretaría de Cultura

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial
de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la
reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación,
sin la previa autorización por escrito de la
Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes

ISBN de la versión electrónica: 978-607-605-598-2

Hecho en México

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Índice

Introducción	9
Parte I	
Filosofía del performance: una filosofía de entresijo	15
Pensar el performance, un fenómeno intercalar	17
Filosofía performativa: la teoría desde el laboratorio y el experimento	39
El filósofo accionista, un pensador en escena	53
El arte acción, un acontecimiento filosofante	65
Parte II	
Performance: hacia una filosofía de la corporalidad subversiva	79
Qué es ser contemporáneo. Pensar y crear desde la herida	81
Muerte de Dios/muerte del arte. El antiplatonismo a escena	93
Arte acción, cuerpo y physis. Una filosofía de la pérdida	107
Epílogo	
Pensar un arte vivo. Extirpar a Dios de la investigación escénica	131
Bibliografía	145

Introducción

[...]¿No se escriben precisamente libros para ocultar lo que escondemos dentro de nosotros? –más aún, pondrá en duda que un filósofo pueda tener en absoluto opiniones ‘últimas y auténticas’, que en él no haya, no tenga que haber, detrás de cada caverna, una caverna más profunda todavía –un mundo más amplio, más extraño, más rico, situado más allá de la superficie, un abismo detrás de cada fondo, detrás de cada ‘fundamentación’. (Nietzsche, 2005: 249)

El presente libro se ubica en la zona intersticial que une al arte acción con la filosofía. Nunca he podido portar el uniforme gremial de la especialización filosófica, mi formación experiencial en el arte acción y el teatro me ha servido para huir de toda cerrazón interpretativa ante las razones del arte y los afectos de la filosofía. Este libro es el resultado de un esfuerzo de años por encontrar un sitio, un momento preciso, un salón de clases y buenos amigos, para acometer un desplazamiento de las perspectivas, una hibridación entre la acción y las ideas, la potencialización del pensamiento conmocionado, la rehabilitación del arte acción como un acto filosófico que conduce a preguntas existenciales e históricas impostergables. Separar al arte del pensamiento y viceversa es un veneno estratificador que amenaza a la creación misma, a la investigación académica, a la pedagogía del arte: el límite discursivo de una tradición que Deleuze llama arborescente, regida por la lógica binaria, institucional y universalista que fija un punto, un orden a seguir. Pensar al arte acción como un lugar donde la crítica y la creación se unen nos obliga a dejar atrás definiciones y fronteras, dualismos hegemónicos, determinismos que resultan a todas luces, desde la práctica del performance como lugar de pensamiento, discutibles. He escrito este libro por necesidad: han sido las fuerzas pensantes del seminario de filosofía del cuerpo y de la experimentación escénica las que han producido, desde la serendipia, cada línea. Yo he sido sólo el medio que el acontecimiento ha tenido para darse nombre a sí mismo, para detenerse en una inscripción que se sostiene en el límite agudo de la pérdida. Propongo una filosofía del performance que se produce a partir de su propia performatividad, que se pone a sí misma en escena a través de un cuerpo pensante cuyas preguntas carecen de toda fijación nominal, pero que exigen una absurda documentación. Este libro, en el que pensar el arte acción me ha llevado a concebir el pensamiento como acontecimiento,

está dirigido a todos y a nadie, pero servirá a aquellos que desde la teatrología, la filosofía del arte y la práctica escénica quieran pensar por sí mismos qué entender por “investigación” desde los habitáculos de su propia práctica artística, experiencia vital y abrevaderos teóricos y epistemológicos. Concibo a la investigación como el trazo de un territorio, un posicionamiento intelectual que fusiona teoría y práctica para inventar, crear y descubrir los conceptos que nos permitan pensar los fenómenos cuya presencia nos resulta insoslayable. Pienso que actualmente, un momento en el que estamos siendo cercados por regímenes logo-tecno-centristas, por el sistema de representación de la eficiencia y la productividad, la investigación académica debe aproximarse a las problemáticas del arte desde el valor creativo y creador de los cruces que entrelazan al artista con el pensador, aquel que se hace preguntas, que analiza su propia circunstancia histórica y cultural desde el mapa abierto de la experimentación: no se trata de ir en busca de universales ni de deleitarnos en la glosa; lo que ha sido construido debe convertirse en el punto de partida de una reflexión y dar lugar a argumentaciones propias, del mismo modo que la creación escénica tiene el compromiso de superar el terreno de la anécdota y el divertimento para lanzar preguntas a su propio momento histórico, el cual exige luchar contra la derrota del pensamiento en nuestras sociedades actuales. La investigación no debe ir tras las causas primeras sino tras las causas eficientes.

Este libro intenta una filosofía del arte que se sabe precaria y evanescente, y que como investigación filosófica es una problematización de la filosofía misma como pensamiento de academia. En un ejercicio de androginia que une la teoría del arte con la práctica misma del arte acción, interroga al performance como un problema que es en sí mismo filosófico y cuyo epicentro es el cuerpo. La tesis fundamental es que la teoría del performance debe surgir del performance mismo, al que considero un ejercicio consciente de crítica y problematización y, por tanto, filosófico. Mi objetivo no ha sido escribir *sobre* performance sino pensar y practicar desde el performance y su vacuidad la propia performatividad del pensamiento, la cual viene a vertirse en este texto para preguntarse a sí misma qué significa pensar filosóficamente y, a partir de ahí, *problematizar* los relatos deterministas que deciden qué y qué no, a quién y a quién no, colocar en el pedestal de las instituciones *arte, filosofía, investigación*.

He dividido el libro en dos partes. La primera parte, “Filosofía del performance: una filosofía de entresijo”, está dedicada a la construcción conceptual de una filosofía del performance, la cual no concibo como una filosofía de X sino como

un pensamiento crítico fundamentado en su propia performatividad. Echando mano de Deleuze y Guattari y su conceptualización de la filosofía como un pensamiento creador, y a partir del trabajo colaborativo con Hydra Transfilosofía Escénica, grupo de investigación y performance que hemos formado a partir de mi seminario de Filosofía del cuerpo, postulo en esta primera parte al investigador como un laboratorio de percepción en el que la experiencia es el crisol de la teoría con la que intenta dar nombre y consistencia nominal al acontecimiento como objeto de estudio. Considero la investigación escénica desde el punto de vista de una filosofía del hecho escénico para la cual el giro performativo de la filosofía puede rescatar a la teoría de una atmósfera académica en la que no hay un contacto directo con la encrucijada cronotópica de la escena. Me centro en el arte acción y su extensión en lo que actualmente conocemos como conferencia performativa, un fenómeno de hibridación entre teoría y práctica que resulta iluminador para los cánones académicos. La figura central de esta primera parte es la del accionista como un pensador en escena —concepto que retomo de Peter Sloterdijk— que, impulsado por el hálito vital de su propio tiempo, hace del performance un acontecimiento filosofante.

Una vez asentado conceptualmente qué es una filosofía del performance, la segunda parte, “Performance: hacia una filosofía del cuerpo subversivo”, es una profundización en problemáticas específicas a las que arroja el arte acción como acontecimiento filosofante. Profundizo en su naturaleza crítica en los términos de su “contemporaneidad”, retomando las reflexiones en torno a qué es ser contemporáneo de Giorgio Agamben y su relación con el concepto de “intempestividad” de Friedrich Nietzsche, un autor central en este libro. El análisis de la problematicidad de lo que implica ser contemporáneo nos conducirá al problema del poder contestatario del arte acción y del artista como un observador de su época. A partir de una breve y acotada historización del performance, conduzco la discusión a la muerte de los paradigmas artísticos en el siglo XX, tomando como concepto principal la muerte de Dios, metáfora fundamental de Nietzsche a partir de la cual pensaremos la reapropiación por parte del arte de la vida como apertura sin límites, lo cual se hace manifiesto en la superación del límite de la mimesis y lo que Arthur Danto llama “el fin del arte”. A partir de aquí, me centro en la precipitación del arte en lo somático, la abyección y lo que Pere Salabert llama “la suculencia”, aspectos fundamentales del performance como filosofía acontecimental del cuerpo.

Para cerrar, profundizo en la concepción de la filosofía del performance como un pensar trágico que hace del cuerpo y su provisionalidad su epicentro, y del cual, en palabras de Antonin Artaud, “hay que extirpar a Dios”. El deicidio como muerte de los cánones y apertura hacia nuevos mares, nos llevará de vuelta a mi primer postulado: el investigador debe echar mano de la corporalidad del pensamiento para posibilitar un giro performativo de la teoría, misma que exige una plasticidad intelectual y sustancia crítica para aventurarse en el intento —siempre fallido pero enriquecedor— de dar nombre a un acontecimiento que, enclavado en el devenir, nos lleva a preguntarnos no sólo por la naturaleza de nuestro quehacer artístico sino también por el puesto que ocupa el arte como manifestación pensante de una vida cuyo eje gravitatorio es el cuerpo.

Como resultado de ontologías procesuales, multiplicidades teóricas y conjuntos de intensidades variables, este libro ha germinado en la tierra del diálogo y el encuentro. Dejo pues mis más profundos agradecimientos a quienes han creído en mi: a Guillermina Fuentes y Arturo Díaz Sandoval, por todo su apoyo; a Ricardo García Arteaga por hacerme parte de un importante equipo de trabajo; a Rodolfo Obregón por la coordinación editorial de este libro y sus valiosos comentarios; a las coordinaciones de investigación, documentación e información que componen al CITRU, así como a todo su equipo administrativo. A Rocío Galicia, por abrirme espacio en su escritorio y su maravillosa persona; a Rubén Ortiz por el diálogo; a Araceli Rebollo por gestionar mis ocurrencias. Va con este libro mi reconocimiento al estupendo grupo de investigadores que componen este centro.

Gracias a mi maestro Herbert Frey, un pensador cuyos textos son fundamentales en mi investigación y de quien he aprendido que la filosofía es una forma de vida y la extensión estética de uno mismo.

Debo agradecer con especial afecto a Guillermo Navarro, Manuel Cruz, Jonathan Caudillo y Homero Guerrero, mis entrañables compañeros en el viaje del arte acción y de la investigación *in situ*, y a quienes han colaborado con nosotros en Hydra Transfilosofía Escénica: Asur Ságada, Pere Nomdedeu, Fernanda Palacios, Dora Bartilotti, María Deschamps y Víctor Ramírez. A Mauricio Zárate por su apoyo bibliográfico. A Sergio Negrete por su apoyo en la traducción. A mis hermanos Iván, por su apoyo editorial en mis textos, y a Daniel. A mis padres, Alma y Jaime, por hacerme quien soy. A mis amigos Martha Laura León Nava y Pancho Pellat, quienes dispusieron

el espacio y la energía para sembrar las ideas que luego crecerían en este libro. A David Prieto, José Ezcurdia, Gabriel Santamarina, Salvador Salomó y Yélica Gómez, por darme ánimos en este proceso y tolerar las mil máscaras que me conforman, durante tantos años de amistad; gracias a todos aquellos amigos a quienes no menciono pero saben que forman parte de la familia que he elegido para mí misma. A Arnoldo Altamirano por ser quien es. A quienes han partido ya, Teresa, Teresita, Joaquín y Lolita. Finalmente, doy las gracias y dedico este libro a mis hijos Emiliano y Cristóbal. Parte de mi carne, ellos son mi más grande filosofía.

Te entrego, lector, lectora, este testimonio de una breve vida dedicada al pensamiento y su extensión vital, para relanzarlo ante ti como diálogo, reflexión y acertijo. Este libro ya no me pertenece, es tuyo.

PARTE I

Filosofía del performance: una filosofía de entresijo

Pensar desde el performance, un fenómeno intercalar

No son juegos de palabras. Los juegos de palabras no me han interesado nunca. Más bien son juegos de palabras: consumir lo signos hasta las cenizas, pero sobre todo, y con mayor violencia, a través de un brío dislocado, dislocar la unidad verbal, la integridad de la voz, quebrar o romper la superficie “tranquila” de las palabras, sometiendo su cuerpo a una ceremonia gimnástica (...) al mismo tiempo alegre, irreligiosa y cruel. (Jacques Derrida, 1997)

Un filósofo está expuesto a intelectualizar el mundo por la vía de los modelos simplificadores. Corre el peligro de que, con el bolsillo cargado de conceptos y teorías ajenos, monedas de uso que pierden su troquelado, sus ideas pierdan toda pasión y se lance al mercado del pensamiento correcto, admitido, académico. Sumergidos en la tradición intelectual del dualismo, del binarismo –bien y mal, orden y caos, superficie y profundidad, espíritu y materia–, muchas veces no identificamos el valor de la indeterminación, del entresijo donde se encuentran los contrarios y el devenir se muestra en sus matices. Pensar desde la oposición y el choque, desde la batalla entre arte y pensamiento, anula el término medio donde acontecen las continuidades imprevistas y provechosas. El binarismo, modelo simplificador con el que se nos ha acostumbrado a pensar, es el territorio conocido de las definiciones, de los dispositivos, de los mecanismos de poder propios de ciertas representaciones que trazan las fronteras entre el arte y la filosofía del arte, entre el acontecimiento de las ideas y el acontecimiento matérico de las obras, aquellos “objetos confeccionados para su apreciación”. Si bien tradición cultural y discurso hegemónico, *caja negra* que decide “esto es teatro y esto no es teatro”, “esto es filosofía y esto no es filosofía”, “esto es teoría teatral y esto no”, el agonismo intelectual es cuestionable: debe incluso ser cuestionado en la medida en que, como tradición intelectual simplificadora, deja fuera el valor creativo y creador de la indeterminación, de los cruces, del devenir y las continuidades. Si como señala Nietzsche “No hay hechos, sólo interpretaciones”, toda definición es susceptible de provisionalidad y puede ser desmantelada. Pensar y crear fuera de la repetición de esquemas, nos permite hacer crecer territorios que se desbordan y permiten la entrada de elementos que están fuera del control de los mecanismos institucionales, pedagógicos, ideológicos cuyos sistemas de representación se asumen como

verdaderos. La transversalidad, el desbordamiento, nos permiten abrir otros campos de investigación y creación, otras preguntas y paradigmas de interpretación que en el cruce entre pensamiento y creación, entre representación y presentación, entre arte, ideas y vida, generan relaciones críticas entre las comunidades artística, académica y social. Si podemos afirmar que se piensa en tanto que se crea, que se actúa en tanto que se es, que se representa en tanto que se intenta presentar, aún debemos buscar los conceptos que designen el *término medio*, según Pere Salabert “aquella extensión intermedia en la que detectar todos los matices gracias a los cuales los opuestos dejan de serlo para mostrar continuidades tan imprevistas como provechosas”, (2013: 11) eso que está situado a medio camino entre extremos y que “goza de una perspectiva satisfactoria sobre los dos”. (*Ibid*) Pese a la rutinaria relación agónica entre práctica artística y academia, actualmente la *expansión* —como “asunto de fronteras, de límites y bordes difusos, liminalidad” (Trabero, 2013: 13)— es inevitable y las artes y los saberes echan mano unos de otros, produciendo cruces disciplinares que van borrando, poco a poco, las formas identitarias y sus implicaciones éticas, políticas, estéticas y filosóficas.¹ Los cruces entre teatro y performance, entre teatralidad poética y parateatralidad, entre teoría del arte y arte, hacen necesario dejar atrás las definiciones totalitarias para construir otros parámetros críticos, otras formas de dirigir la mirada, quizás a contracorriente de costumbres académicas y escénicas que si bien utilizan los conceptos más novedosos producidos por esta llamada expansión, producen copias formales, en la teoría y en la práctica, del constructo de la caja negra, en amplio sentido: como sistema de representación totalitario, como pensamiento dualista y binario que “siembra la tierra de nuestro intelecto con todas las figuras de la disyuntiva: creer o saber, esencia o apariencia, fundamento o superficie...” (Salabert, 2013: 9)

A partir del proyecto estético y ético que viene produciéndose al menos desde que el posestructuralismo puso en crisis la verdad, vivimos una actualidad en la cual tanto la filosofía como las artes se han encargado de criticarse a sí mismas en un ejercicio de problematización que pone a prueba sus propias representaciones, comprendidas esta vez como juego, mecanismo, máscara, engaño. En este contexto es preciso que nos preguntemos qué es pensar:

¹ Véase Obregón, Rodolfo, introducción a *Terra Ignota. Conversaciones sobre la escena expandida*.

¿Es pensar la inmersión como filósofos profesionales en la tradición intelectual dualista? ¿Navegar en la barca protectora de las definiciones, de los dispositivos, de los mecanismos de poder, donde se trazan las fronteras que separan a la filosofía del arte y al arte de la vida? ¿Qué es, más aún, pensar el arte? ¿Deslizarnos en la historiografía icónica y hacer algunas preguntas más o menos contundentes si no es que más bien dulzonas y serviles? Me pregunto si pensar no tiene más que ver con trazar una cartografía conceptual que reconoce el valor de la indeterminación, del entresijo donde se encuentran los contrarios y el devenir se muestra en sus matices. Pensar no se circunscribe ni siquiera al quehacer de la filosofía, a la filosofía como escena del pensamiento. Como señaló Heidegger, “Estudiar la filosofía no nos concede la garantía de que nosotros mismos pensemos o estemos dispuestos a aprender a pensar. Por el contrario: la ocupación con la filosofía puede simularnos muy pertinazmente la apariencia de que pensamos puesto que ‘filosofamos’ sin cesar”. (2005: 17) En todo caso, “Nos adentramos en lo que es pensar cuando pensamos nosotros mismos”. (Heidegger, 2005: 15) Cierta concepción de la filosofía puede servirnos para pensar, para ponernos en el camino de hacernos las preguntas que nos dirijan hacia aquello que es merecedor de pensarse, eso que de ningún modo está fijado pero que nos incita a que nos dirijamos hacia ello, aunque no lo alcancemos. Filosofar a sabiendas de que pensar es pensar lo que se nos escapa, sin demasiado respeto por el hecho y el amor a la verdad, porque como bien señaló Deleuze vía Nietzsche, “el hecho es una interpretación: ¿qué tipo de interpretación? La verdad expresa una voluntad: ¿quién quiere la verdad?” (Deleuze, 1994: 105) Entendamos pensar, en el circuito de este texto, como un poner en crisis los relatos deterministas que deciden qué y qué no, a quién y a quién no, colocar en el pedestal de las instituciones arte, filosofía, investigación, en busca de la superación de un “pensamiento arborescente” que fija un punto, un orden absolutizante que procede por dicotomía. Entendamos por sistema arborescente lo que Deleuze llama en *Mil mesetas*, aquellos “sistemas jerárquicos que implican centros de significación y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas. Corresponden a modelos en los que un elemento sólo recibe informaciones de una unidad superior, y un afectación subjetiva de uniones preestablecidas”. (Deleuze, 2002: 21) El mito racional de occidente procede por ciertas estructuras de poder que siguen la lógica del árbol, es decir, de los sistemas cerrados que funcionan

por medio de teoremas dictatoriales que terminan, a base de repetición, de colocarse en el cuerpo, estratificando todo tipo de relaciones, desde la sexualidad y la reproducción hasta la forma en la que pensamos. Siguiendo la línea de Judith Butler, hago extensiva la heteronormatividad a una forma de concebir el pensar: como camino racional y vertical hacia la verdad y no como un agenciamiento que unido a los afectos, no acepta, al menos sin morir de alguna manera, la estructura arborescente. En un clima deleuziano de interpretación, el pensar supone más bien devenires, un proceso que se extiende, que se interrumpe para comenzar de nuevo y cuyo enemigo necesario es el dualismo por el que necesariamente pasa, el binarismo que venimos heredando desde el racionalismo moderno con Descartes, uno de cuyos mitos fundacionales es la oposición entre los afectos del cuerpo y la razón.

La filosofía ha intuido por siglos que el cuerpo (humano) es de vital importancia para pensar la existencia. Su estudio ha recorrido muchas vías en la tradición filosófica occidental, pero el cuerpo siempre se le ha negado como conocimiento unitario, como un enigma irresoluble, como, señala Jean-Luc Nancy, “una certidumbre confundida, hecha astillas”. Toda una tradición racionalista se ha empeñado en disociar la búsqueda de la verdad del cuerpo del pensador. Así, Descartes estipuló en los albores de la modernidad que venimos heredando, que el quehacer filosófico requiere de alejarse lo más posible de la contingencia del cuerpo: “Pensaré que el cielo, el aire, la tierra, los colores, las figuras, los sonidos y todas las cosas exteriores que vemos no son sino ilusiones y engaños de los que se sirve el genio maligno para sorprender mi credulidad. Me consideraré a mí mismo como carente de manos, de ojos, de carne y de sangre, como falto de todos los sentidos”. (Descartes, 1977:21)

En el sistema del bosque, el del ejército dictatorial de los árboles, se nos enseña a pensar con el sueño de una realidad organizada verticalmente: arriba, la verdad, la certeza, hacia donde tiende la razón; abajo, el cuerpo, el mundo, el devenir, es decir la temporalidad, la corrupción, la imperfección. Este esquema no es sólo epistémico: es moral y político. Sin embargo, sea el cuerpo concebido como cárcel, espejismo, copia, máquina irracional – especialmente si es femenino-, depositario de las pasiones, los instintos, la enfermedad, no es posible eludirlo. La estructura arbórea no puede eludir las deformaciones anárquicas de su estructura. Ni Platón ni Descartes –plataformas del racionalismo occidental- logran alejarse del cuerpo: el cuerpo

exige, desea, se manifiesta. Toda idea y concepto es un flujo que emana del cuerpo: toda teoría es manifestación del acontecer de fuerzas que materialmente nos atraviesan cuando pensamos. Aunque rechazado, el cuerpo no puede ser eludido dado la plataforma giratoria, deveniente, procesual y cambiante de la existencia y se impone una y otra vez al pensamiento por mucho que éste intente dirigirse a lo incorpóreo. Es impostergable que pensemos ya desde otros lugares, pues hace tiempo que la legitimidad del árbol como modelo del pensamiento dejó de enraizar al hombre. En un mundo cercado por la especialización de los saberes pero también inmerso en la problemática de su flexibilización, preguntémonos si una filosofía creadora que se vierte desde y en el cuerpo del pensador, del artista, puede entre nosotros tener un valor. Lo tiene, definitivamente. Más aún, podemos llamar pensador en todo el sentido de la palabra a aquel que existe en sí mismo no sólo como teórico sino como obra de arte, a aquel que llega a su máxima expresión en el quiasmo entre arte, idea y vida. Entre el pensador y el artista, entre las ideas y el acontecimiento matérico de las obras, en el devenir entre éstos, hay un término medio donde se despliegan las continuidades imprevistas y provechosas, donde el pensar acontece cuando suceden las migraciones intelectuales y la verdad se hace nómada. Nietzsche lanza la pregunta sobre cuál es el modo de filosofar en el mundo espléndido del arte, “¿Desaparece el filosofar una vez alcanzada una plenitud de la vida? No —nos dice— el verdadero filosofar comienza justamente ahora”. (2000: 65) Para quien fue no sólo necesaria sino inevitable la transvaloración de los valores, el filósofo debía, ante todo, acentuar el problema de la existencia y como artista tener ante sí la consumación y los velos de la ilusión para expresar los secretos artesanos de la naturaleza desde un cuerpo que danza, que escribe, que sufre, que se entrega en carne y sangre a un crimen máximo. “El artista —escribió Stefan Zweig— se parece más al culpable de un crimen pasional, es decir, a aquel tipo de asesino que comete su acción en un arrebato de ciego apasionamiento y que luego dice la pura verdad cuando ante el juzgado depona: ‘En realidad no sé por qué lo hice, ni puedo describir cómo lo hice. Vino sobre mí repentinamente. No estaba con mis cinco sentidos. No estaba en mis cabales’”. (2007: 5) La danza es para Nietzsche una metáfora del pensamiento en la medida en que el pensamiento es una intensificación sujeta a lo real del cuerpo. Pensar implica un movimiento que no se despega de su propio centro matérico, en continua transformación activa.

Sostengamos hoy una relación entre el arte, la filosofía y la guerra: guerra declarada a aquello que uniforma y desplaza las perspectivas, apartándonos de nuestra fuerza y nuestro carácter en detrimento de la vida. El artista pensador y el pensador artista, fundidos en un tercer fenómeno intercalar cuyo nombre desconozco, se pronuncian contra el modelo binario que los separa, preguntándose por qué fuerzas animan a las obras y cuál es el significado de éstas. Tal filosofía se vierte en la obra como poíesis, como proceso, y, antes que la historia icónica y que la teoría estética, busca acortar la posible brecha que separa al arte de la vida, posibilitando su irrupción en formas de vivir concretas y cercanas, no solamente ideales y normativas, uniendo sí a la estética, la ética. Desde Nietzsche, Bataille, Artaud, Genet, prototipos de existencia en los que la concepción del arte como un fenómeno cercano a la vida se radicaliza, me pregunto dónde empieza y dónde acaba la filosofía; más aún, me pregunto por qué pasos llevan a un giro pragmático en la filosofía del arte que hoy nos ocupa. ¿En qué sentido, pues, el arte acción como pensamiento del cuerpo y desde el cuerpo, es una filosofía matérica, intermitente y fragmentaria, cuyas principales tesis son puestas en marcha por la vida misma del ejecutante hasta hacer coincidir, como señaló Nietzsche, *las ideas del filósofo, las obras del artista y las buenas acciones*. ¿Qué nombre recibe una escritura filosófica que apunta a ser en sí misma un acontecimiento artístico? ¿Cómo nombrar a esa posible filosofía que se extiende en los flujos acontecimentales y sanguíneos de su autor? ¿Cuál es la impronta que el arte deja en el pensamiento? Más aún, ¿cuál es la relación rizomática entre el arte y el pensamiento si, como escribe Alan Badiou, “Decir que el cuerpo, como cuerpo, es capaz de arte, es exhibirlo como un pensamiento-cuerpo”. No como un pensamiento atrapado en un cuerpo sino como un cuerpo que piensa? (2015)

Fundamental es pensar qué es lo que el arte puede dar a la filosofía. Recordemos que Platón colocó en el trono al Filósofo rey y expulsó a los artistas de la ciudad ideal porque, dijo, el arte arroja al hombre a la hoguera de las pasiones, debilita las partes más nobles del alma, fragua cadenas más duras para retenerle en la caverna de la ignorancia. Para el filósofo ateniense, el arte construye apariencias con apariencias, alimentándose del nivel más bajo e irracional de la conciencia, fraguando las cadenas que hacen del hombre un habitante de cavernas, hermano ciego de las sombras. ¿Puede el artista, se preguntó, explicar su obra de la misma manera en que un carpintero

explicaría una mesa? ¿No ha copiado el artista en su pintura la cama que el carpintero ha construido teniendo en mente la idea de la misma? ¿No ha mentido el artista, entonces, ya tres veces? ¿Podría construir aquello que representa? ¿Curar a un enfermo a partir del médico al que encarna en un escenario? El arte puede desecharse de esta ciudad ideal como un juego que aumenta el mal en el mundo: promueve el contacto con lo bajo, con lo complejo, induciendo al alma a aflojar sus defensas y consentir en sentimientos que nos arrojan a las llamas. La verticalidad ontológica que separa a la filosofía del cuerpo, al arte del pensamiento, parece regir aun lo que entendemos por investigación. Contra Platón hagamos pues uso de la punta de lanza de la metafísica de artista –antiplatónica– a la que Nietzsche dio forma en *El nacimiento de la tragedia*, para diluir los límites entre la ciencia, el arte y la vida en pro de un concepto de investigación menos determinado por las estructuras sobrecodificadoras del pensamiento arbóreo. Consideremos a partir de aquí a la filosofía como una empresa procesual, una forma, a veces, de poética que como fruto del esfuerzo humano, es juego y barredura que el azar y la necesidad dispersan. Así como la vida nos arroja al hambre para perseverar en la existencia, la filosofía encarnada que surge de la experimentación que actúa sobre lo real y el arte emergen de un instinto que compele a sobrevivir en una vida caótica que es, en sí misma, un laboratorio ilógico de acontecimientos.

Si como señala Alan Badiou el cuerpo es capaz de arte y como tal es un cuerpo que piensa, *pensar el pensamiento* generado por el arte acción, esa afirmación máxima del arte como proceso, puede trazar un plano donde la teoría del arte como ejercicio escritural y discurso racional puede ser ella misma acontecimiento artístico; hablo de un nuevo campo de estudio en el que un discurso teórico busca su propia realización mediante una estrategia estético-performativa que asume su propia fisicalidad en escena. Hoy tenemos la tarea de reformular lo que entendemos por investigación en el ámbito académico si atendemos a las estrategias procesuales del arte actual. Como filósofa, me pregunto cuál es hoy el papel de la filosofía en general y, más aún, qué debemos entender en este mundo catastrófico y pululante en propuestas que surgen y se hunden en la nada con suma rapidez, por pensar filosóficamente. Asumo la línea de pensamiento que piensa a la filosofía como una vida consciente lanzada a la existencia, misma que atraviesa la historia del pensamiento occidental: Epicuro, Montaigne, Schopenhauer,

Nietzsche, por mencionar sólo a unos pocos, son ejemplos de una filosofía conmocionada que se gesta en el tránsito entre el pensamiento y la vida como acción intencional. Para pensar esto, he elegido –dada mi doble formación, teatral y filosófica– centrarme en el diálogo entre el arte y la investigación filosófica como una práctica creadora de conceptos y, sobre todo, como posicionamiento intelectual: el filósofo es uno con su obra, es una extensión estética de sí mismo y es en ella que el discurso racional deberá incorporarse en la experiencia, hacerse cuerpo, para relanzarse al mundo, al público, como pregunta, diálogo, reflexión, acertijo. Hacer filosofía desde, con y por la experiencia, me lleva a una filosofía del performance desde el performance en su calidad de acontecimiento, lo cual implica pensar desde aquello que se escapa. Una filosofía acontecimental del performance no puede seguir el principio hegeliano de la línea sino el del rizoma, en sus formas diversas comparables a los animales cuando van en manada, y “cuando las ratas corren unas sobre otras”. (Deleuze, 2002b: 13) Se trata de una filosofía abierta que no cesa de configurarse, que necesita de un modo de existencia y que no se constituye contra el cuerpo, sino *con el cuerpo*. Que el cuerpo sea *la gran razón* y que sean la autobiografía y la confesión del cuerpo del filósofo, como afirma Nietzsche en *La gaya ciencia*. Esta forma de pensar al performance no es, pues, lejana al performance dado que él mismo pertenece al género de la biografía existencial y a la reivindicación del perspectivismo.

Jorge Dubatti ha hablado ya de un tipo de investigador que “acompaña los acontecimientos, [que] está ‘metido’ en ellos o conectado directamente con ellos”, (2011: 49) un investigador que es en sí mismo un *laboratorio de percepción* y cuya teoría es una suerte de *filosofía de la experiencia* que asume epistemológicamente su propia pérdida. La figura del investigador artista, de lo que llamaremos aquí retomando a Peter Sloterdijk, (2000) *el pensador en escena*, del despliegue performativo de las producciones teóricas, es un fenómeno ya presente. Hablo de un campo de estudios que hoy se expande en festivales internacionales en los que se busca encontrar y desarrollar expresiones y formas contemporáneas de hacer filosofía, como es el Internationale Gesellschaft für Performative Philosophie que va en 2016 por su segunda edición. Las preguntas sobre por qué hay una intención de expandir, confundir e incluso interrumpir las formas tradicionales de comunicación académicas, por qué tipo de práctica sería aquella en la que el filósofo se pone a sí mismo en escena, por cuáles son las situaciones concretas de esta expresión y si es ésta

una experiencia apenas reciente, comienzan a ser formuladas. Dificilmente podemos postularnos en tanto que investigadores o artistas como innovadores: somos siempre herederos de conceptos, prácticas, ideas, teorías, sin que esto que nos es dado signifique la cancelación de nuestra originalidad, es decir, la producción teórica o práctica de una visión y un ejercicio propios que configuran otras formas y complexiones con las piezas de ese especie de lego histórico que nos determina. Debo enfatizar que como pensadora de academia que soy, no es sin embargo mi objetivo hacer una “filosofía de”, sino establecer una relación filosófica con la filosofía misma desde la práctica del performance como el terreno propicio para una crítica que la academia misma no ha querido abordar. Mi postura no es nueva: podríamos rastrear los orígenes de este cruce entre pensamiento y acción, entre discurso intelectual y ethos performativo —esto es, autoconfigurador y procesual—, desde Sócrates bebiendo la cicuta, Diógenes de Sínope viviendo en un barril, Empédocles arrojándose al cráter de un volcán, Nietzsche embarcado en las tempestades de una vida errante que hacia el final se derrumba en la locura mientras abraza a un caballo en la vía pública. Estas figuras que Michel Onfray (2007) llama de “estilo subversivo”, nos funcionan para pensar el potencial existencial no sólo de la filosofía como forma de vida sino del performance mismo como un arte que da a la acción un lugar predominante, colocando al individuo en el centro de una ética inmanente que se despliega ante nuestros ojos, más allá de una razón razonante y razonable, deductiva y dialéctica. Lo que llamaré de aquí en adelante una “filosofía del performance” sigue la vía escénica para conmocionar públicamente lo que podemos entender por filosofía y deberá ser entendida con base en un *cruce de fronteras*, más que una “filosofía de x”, una forma de pensar las propias prácticas, sean filosóficas o artísticas, desde una performatividad que pueda revelarnos aspectos del mundo que la epistemología, el discurso y la disciplina conceptuales no pueden expresar. Hemos visto la creciente necesidad de ampliar lo que hasta ahora habían sido los paradigmas de investigación. Hoy, esta última no atañe sólo a las humanidades —o a la teatrología específicamente, en el caso de los estudios escénicos— sino a las propias prácticas artísticas que otrora permanecían como objeto de estudio. Nuevos puntos de vista que carecen aún de plataforma teórica emergen con una fuerza interna propia, un *conatus* que no puede reducirse a elecciones de carácter individual. Estamos ante el surgimiento de un nuevo campo de ignorancia y búsqueda cuya naturaleza es innegablemente

filosófica y que necesita, a todas luces, producir sus propios conceptos. Asimismo, la filosofía necesita de esta apertura para reorientarse no sólo como pensamiento discursivo sino como práctica, como área de cuestionamiento y de crítica desde la propia existencia. Este cruce es, sin duda, un cruce crítico entre el arte y la filosofía que pone en vilo un orden de cosas institucional que se quiere a sí mismo representación última.

Si bien es cierto que actualmente la disciplina conceptual y sus escenarios abstractos en defensa del rigor pueden ya no servirnos para pensar las prácticas artísticas contemporáneas y hasta lo que podemos entender por investigación, es probable que aún hoy, cuando se habla en ciertas expresiones del arte contemporáneo de la tierra desdibujada y liberadora de la liminalidad, a decir de Ileana Diéguez, esa “situación de margen, de existencia en el límite, portadora de cambio, propositora de umbrales transformadores”, (2007: 43) el ejercicio que intente unir la filosofía con el arte y viceversa sea un ejercicio de androginia denostado por los artistas como pura teoría y por los teóricos como resultado de un entusiasmo juvenil, amateur, que nada tiene que ver con la búsqueda de sentido y verdad. Para unos y otros este intento de estar y ser en dos sitios a la vez no puede producir más que monstruos. Hemos, sin embargo, quienes queremos asumirnos como seres híbridos porque para nosotros, como señaló Heráclito, *el camino hacia arriba y hacia abajo es uno y el mismo*. La filosofía del performance —la cual entiendo y practico como una *filosofía performativa* en la que el pensador expande sus ideas en la acción—, más allá de formular preguntas conceptuales en busca, valga la redundancia, de conceptos y que como “filosofía de x” quiera establecer qué es esta x en sí misma, traza lo que Deleuze llama un *campo de inmanencia*: es un trabajo de territorialización en el que convergen pensamiento y creación, teoría y práctica, ideas e irrupción de y en lo real. Hablo de un ejercicio de problematización y lanzamiento de preguntas que quiere poner en crisis las asunciones dominantes respecto, por un lado, a lo que debe ser la filosofía y, por el otro, a lo que aún en su indefinición es un performance (¿es, por ejemplo, irrenunciable la definición del performance como una práctica que pertenece a las artes visuales? Superemos ese sesgo ya, por favor). Poner en crisis como efecto, a su vez, de un ejercicio de desterritorialización que abre fronteras, implica para la filosofía del performance explorar otras tareas para la filosofía y, desde la práctica, pensar, y no simplemente definir, el significado y el sentido del arte acción como inseparable de su manifestación en

el epicentro de un cuerpo humano intencionalmente vivo. Me pregunto por la significación filosófica de este eje gravitatorio en el que circulan acción y pensamiento y por las consecuencias para la filosofía cuando esta se vierte en el performance como vía de investigación, problematizándose a sí misma en la práctica de lo que ella misma postula, no para dar una caracterización final sino para exponerse a sus puntos ciegos. Si pensar al performance en su ontología disgregante nos lleva a pensar lo que se nos escapa, la filosofía del performance es muy cercana a lo que Heidegger llamó un *estar en camino hacia*, mientras lo que nos elude nos arrastra consigo: “cuando estamos bajo la corriente del sustraerse, nos hallamos –en forma muy distinta de la manera como las aves de paso se comportan con las corrientes– en camino hacia lo que nos atrae, y nos atrae escapándonos”. (Heidegger, 2005: 20)

Es en su transmigración performativa que la filosofía puede abrir nuevas formas de vida y práctica no cognitivas que permiten reconocer que la razón transita por un horizonte no siempre verbalizable, un horizonte que se nos hace manifiesto en aquellas acciones donde uno mismo participa en la *construcción de sentido*. Arte, ciencia y filosofía emergen como construcción de sentido por contraste con un ruido de fondo, como una especie de siluetas esbozadas sobre un fondo caótico. ¿Qué es producir sentido? Retomando a Deleuze, es trazar perímetros, marcar puntos de referencia, organizar secuencias. Una teoría del performance trata, justamente, de ganar una victoria sobre ese caos en el que la acción se precipita una vez que ha transcurrido. Su intento de organización, de composición narrativa de sensaciones y afectos, su instauración de sentido no explica ni el principio ni el origen del acontecimiento, que en sí mismo no es otra cosa que su propia desaparición, pero puede, a través de una nueva maquinaria, acercarse en otro nivel acontecimental: la escritura, ese acto de inscripción que según Badiou, “puede detener el acontecimiento como si estuviera en el filo dorado de la pérdida”. (2014)

Escribo este texto tratando de tejer una teoría del performance que, desde un punto de vista filosófico —que interroga, que pone en crisis, que destruye conceptos que se saben evanescentes—, discurre sobre el performance como *el manifiesto pensante de una corporalidad subversiva que se ejerce en el ámbito del hecho escénico como máxima visibilidad*. Entre el performance como acontecimiento, como ensamblaje sobre una realidad caótica que le sirve de materia, y mi escritura teórica, hay un puente y no un salto acrobático

forzado y artificial. Lo que aquí escribo ha sido concebido no sólo desde el ejercicio intelectual sino desde el trabajo de laboratorio con Hydra Transfilosofía Escénica, grupo de investigación y performance. Es en el experimento corporal que mi teoría se destaza en acontecimientos escénicos que luego son el material de mi escritura, lo cual me permite salir de la caja negra del pensamiento filosófico y del teatro como formas colonizadoras, potencializando en la acción al pensamiento, y en la investigación y la postura filosófica, la acción. Nietzsche consideró que el sabio –dígase también el filisteo, el filósofo de academia– interpreta el fenómeno desde fuerzas reactivas, de la utilidad, de la adaptación, de la regulación, encadenando a ello al pensamiento. En nombre de la ciencia, y en contra del pensamiento como instinto, el teórico construye discursos teológicos sometidos al orden establecido del gremio.

¿Me pregunta usted qué cosas son idiosincrasia en los filósofos?... Por ejemplo, su falta de sentido histórico, su odio a la noción de devenir, su egipcismo. Los filósofos creen otorgar un *honor* a una cosa cuando la deshistorizan, *sub specie aeterni* [desde la perspectiva de lo eterno], -cuando hacen de ella una momia. Todo lo que los filósofos han venido manejando desde hace milenios fueron momias conceptuales; de sus manos no salió nada vivo, nada real. Matan, rellenan de paja, esos señores idólatras de los conceptos, cuando adoran, -se vuelven mortalmente peligrosos para todo cuando adoran. La muerte, el cambio, la vejez, así como la procreación y el crecimiento son para ellos objeciones, -incluso refutaciones. Lo que es no *deviene*, lo que deviene no *es*... (Nietzsche, 2000: 51)

¿Seguiremos los investigadores adorando el *monótono-teísmo*? ¿Nos comportaremos aún como los sepultureros del presente? ¿Expulsaremos todavía al cuerpo, ese cúmulo de todos los errores de la lógica? ¿Seguirá siendo nuestro cuerpo-carne la refutación máxima? ¿Debemos aún perseverar en escribir desde los conceptos supremos, a los que Nietzsche llamó *el último humo de la realidad que se evapora*, antes que hacernos partícipes de la acción, de la relación entre las fuerzas en el acontecimiento? De ser así, las relaciones abstractas acabarán siempre por sustituir las actividades reales y asumiremos el punto de vista de un tercero en beneficio de aquello que tiene derecho a recoger los efectos. “Dios, el espíritu objetivo, la humanidad, la cultura, o incluso el proletariado...”. (Deleuze, 1994: 107) ¿Qué debemos, pues, entender como cura de esta enfermedad teórica? Una forma activa de

crear teoría donde, a decir de Deleuze, “El secreto de la palabra no está del lado del que escucha, como tampoco el secreto de la voluntad está del lado del que obedece o el secreto de la fuerza del lado del que reacciona”. Hablamos de una teoría activa en la que hay un solo principio: “una palabra únicamente quiere decir algo en la medida en que quien la dice *quiere algo* al decirla. Y una regla tan sólo: tratar la palabra como una actividad real, situarse en el punto de vista del que habla”. (*Ibíd*)

Si hay una muerte de la metafísica para la filosofía, del *monótono-teísmo* para la teoría del arte, creo que es esta: la participación corporal en la creación de sentido, la filosofía performativa como *happening corporal de la verdad*, con todo lo que el *cuerpo* como terreno errante implica. Me refiero a una filosofía que hace en tanto que dice, que extiende el sentido escritural al acontecimiento corpóreo, constituyéndose como un acto que instaaura, expande, potencializa e intensifica ideas que transfiguran la comunicación estética e intelectual en un acto político, donde los enunciados son expresiones performativas y no sólo constatativas.

Si, como señala Óscar Cornago, podemos entender lo performativo como un concepto “en torno al cual gira una constelación de nudos teóricos y escénicos: presencia, comunidad, contacto, *liveness*, corporalidad, atmósferas, sonoridad, materialidad, autopoiesis o liminalidad [...]”, (en Fischer-Lichte, 2011: 15) debo aclarar que la filosofía concebida como ejercicio teórico puede no ser performativa en sí misma: su performatividad radica más en una tarea que el filósofo se auto impone. Por otra parte, no todo performance es un ejercicio filosofante: es, a su vez, una tarea que el accionista se impone a sí mismo para cuestionar, poner en crisis, por ejemplo, imágenes y jerarquías del poder propias de la sociedad capitalista. Las vías posibles para hacer filosofía así como arte acción son múltiples y en el perímetro de una filosofía del performance que quiere trazar puentes entre ambos, las preguntas son muchas: ¿Cuáles son los puntos en común? ¿De qué hablamos cuando intentamos articular el lenguaje corporal con el discurso filosóficamente articulado? ¿Por qué vías es posible hacer al pensamiento excitar nuestros sentidos? ¿Por qué y para qué escenificar una postura filosófica teóricamente apuntalada? ¿Para qué una práctica intelectual como ésta? Más aún, ¿para qué acercar el pensamiento al arte y el arte a la vida?

Esta última pregunta es fundamental para pensar el arte contemporáneo como crítica del arte sobre sí mismo, como una metarreflexión que practica la

crítica como *potencia del pensamiento que va hasta el final de lo que puede la vida*. Retomo la interpretación que hace Deleuze de Nietzsche para aclararme:

En lugar de un conocimiento que se opone a la vida, establecer un pensamiento que *afirmaría* la vida. La vida sería la fuerza activa del pensamiento, pero el pensamiento el poder afirmativo de la vida. Ambos irían en el mismo sentido, arrastrándose uno a otro y barriendo los límites, paso a paso, en el esfuerzo de una creación inaudita. Pensar significaría: *descubrir, inventar nuevas posibilidades de vida*. [...] En otras palabras: la vida supera los límites que le fija el conocimiento, pero el pensamiento supera los límites que le fija la vida. El pensamiento deja de ser *ratio*, la vida deja de ser *reacción*. El pensador afirma así la hermosa afinidad entre el pensamiento y la vida: la vida haciendo del pensamiento algo activo, el pensamiento haciendo de la vida algo afirmativo. (Deleuze, 1994: 143)

Sin ir más lejos, postulemos que esta potencialización entre pensamiento y vida, esta afinidad entre vida y pensamiento, es la *potencia* del arte. El arte es potencialización y como tal, es el lugar desde el que podemos pensar si queremos cuestionar y ampliar los modelos simplificadores para buscar sentidos y trazar otras cartografías teóricas para pensar al performance y aun la propia filosofía del arte como problema. Desde el mapa de la tan en boga urgencia de los cruces disciplinares —que no por estar de moda es un fenómeno exclusivamente actual—, la filosofía performativa no se reduce a una “filosofía de x” sino que como *teoría expandida* es una práctica en la que el texto teórico surge de y da lugar a un hecho escénico. Es en este ejercicio, al que llamo *filosofía del performance como filosofía performativa*, donde localizo una de las posibilidades de lo que Erika Fischer Lichte llama la *estética de lo performativo*, una teoría que a sus ojos se encuentra en urgente proceso de construcción, dadas las manifestaciones del arte acción, terreno fructífero y casi inexplorado por la filosofía como problematización de sí misma en tanto que discurso teórico. La filosofía performativa como un *programa* que busca unir el pensamiento a la vida, ofrece mucho material para desarrollar un ejercicio de la teoría que supere los lindes del estudio académico de la filosofía vitalista, donde se habla de, se parafrasea y se cita, quizás con un tono emocional un poquito más elevado, a tal o cual filósofo desde la trinchera de la mesa de coloquios y congresos, sin vivir lo que se dice ni lo que se piensa. Teorizar en los términos de una filosofía del arte es favorecido por la práctica de aquello que se piensa,

lo cual puede implicar que la materialización haga volar en pedazos aquello que hemos pensado. Quizás no hay un único nombre para ese término medio entre el pensar y el hacer, lo que es cierto es que, como sucede en la obra de arte, este ejercicio deberá reunir lo somático y lo mental, el afecto y la razón, la fuerza impulsora y la fuerza reguladora. (Véase Salabert, 2013: 20) Así, en lo que considero una teoría expandida, el artista y el pensador se reúnen formando un tercer elemento intercalar que se configura como un extremo más de la obra. La creación no es privativa del campo del arte. El objeto de la filosofía, como bien señalan Deleuze y Guattari en *¿Qué es filosofía?*, es *crear, inventar, fabricar conceptos*. Así como el arte contribuye a configurar entidades mentales, pensamientos, los conceptos filosóficos —que nunca nos esperan como algo acabado y celeste sino que siempre se están configurando— también son *sensibilia* y llevan en sí mismos la firma existencial de quien los crea. Hay que sospechar de los conceptos que no hayamos creado nosotros mismos como pensadores, precisamente porque es ahí donde radica el valor de la filosofía en general y de ésta en el contexto de una teoría del performance centrada en el valor de la experiencia. Retomando las palabras de Nadia Vadori-Gauthier, performer del grupo “Corps collectif”² y candidata al doctorado en artes, durante el encuentro “Theatre, Performance, Philosophie” que tuvo lugar en París en 2014, la experiencia somática y el pensamiento están entrelazados en un espacio liminal donde la filosofía y el performance se encuentran:

To me, they meet in some indefinite space we may never fully grasp, a space that may forever remain out of reach of articulated speech, a “blind space”, with no preconceived Word to describe it, something deeply mysterious which to me, has to do with life itself. Somatic experience and thought are woven together and cannot be conceived as separate. I believe that body thinks and that a moving body generates thought, just as thought somatizes and shows through the body. (en Boyer, 2014)³

² Véase www.lecorpscollectif.com

³ “Para mí, se encuentran en un espacio indefinido que tal vez nunca podamos asir del todo, un espacio que podría permanecer por siempre fuera del alcance del discurso articulado, un ‘espacio ciego’, sin palabra preconcebida para describirlo, algo profundo, ente misterioso que para mí tiene que ver con la vida misma. La experiencia somática y el pensamiento están entrelazados y no pueden ser concebidos como separados. Creo que el cuerpo piensa y que un cuerpo en movimiento genera pensamiento, de la misma manera en que el pensamiento somatiza y se muestra a través del cuerpo.” Todas las traducciones son mías.

La liminalidad entre el performance y la filosofía ha sido bautizada en una vertiente, como es la del Labs Research Group, como *philo-performance*, una vía por la cual experimentar formas de intercambio entre ambos campos. Por otro lado, el grupo de investigación Kom.Post también está buscando desplazar el pensamiento crítico al terreno de los eventos interactivos donde el performance transita como ejercicio filosofante por su capacidad para cuestionar ideologías, ideas establecidas, jerarquías de poder. Creo que es aquí donde se encuentra el nudo gordiano entre ambas disciplinas, y que esto nos permite decir y asumir para la propia práctica que el filo-performance o filosofía del performance o la filosofía performativa, no son una “filosofía de x” sino un ejercicio, una experiencia que provee al concepto de un cuerpo afectivo, no para hacer de él un entidad formal sino un pensamiento encarnado susceptible de configurarse como un medio de transformación. Esta filosofía performativa no es un hecho aislado. Es más bien un síntoma de aquello que ha venido desarrollándose en lo que Erika Fischer-Lichte llama “el giro performativo de las artes” y que no puede, o no debería, no afectar a la filosofía del arte, precisamente porque su posible performatividad es una vía de apertura de nuevos problemas en un sentido profundo: no en búsqueda de respuestas –usualmente ya anidadas y esperadas– ni de disertaciones, sino de la creación de *otros* sentidos. Como señaló Deleuze, el *problema* es extraproposicional y perder esto de vista implica perder, según podemos leer en *Diferencia y repetición*, “la génesis del acto de pensar, el uso de las facultades”. (*Apud* Zourabichvili, 2007: 85) La filosofía del performance como puesta en escena es ella misma *problematización* y nos arroja a pensar cómo se nos enseña a pensar los problemas. Según Deleuze:

Nos hacen creer a la vez que los problemas ya vienen preparados, y que desaparecen con las respuestas o la solución: en ese doble aspecto no pueden ser ya sino fantasmas. Nos hacen creer que la actividad de pensar, y también lo verdadero y lo falso respecto de esta actividad, sólo comienzan con la búsqueda de las soluciones, no conciernen más que a las soluciones. (*Ibíd.*)

El arte ha adquirido el carácter de lo que Fischer-Lichte llama *hecho escénico*:⁴ aquello que se está haciendo en un escenario, frente a un público, en un momento preciso, que ocurre como resultado de determinadas acciones en una

⁴ La traducción española de la edición aquí citada, habla de “realización escénica”, pero aquí, a sugerencia de la investigadora Martha Toriz, quien es traductora de Fisher-Lichte, utilizaré

organización del tiempo y del espacio y, sobre todo, la relación entre estos elementos en el advenimiento de un “bucle de retroalimentación autopoiético”, cuyo sentido no se puede entender sino como algo que *está pasando*, [...que] está sujeto a lo que puede ocurrir entre estos elementos y al modo como unos afectan a otros, algo que en cada ocasión va a ser distinto. Ahí pasa algo de lo que no se puede disponer, que no se puede trasladar a otro lugar, ni traducir a otro lenguaje; ahí pasa algo que se está escapando tan pronto como está sucediendo y que pertenece al orden de la experiencia. (2011: 18)

Si es posible afirmar que el filo-performance es una puesta en escena del pensamiento, hay que aclarar que lo hace no mediante la ilustración de una teoría –para eso, mejor regresemos a las aulas– sino provocando y transmitiendo una idea a través de un acontecimiento que afecta y que es intraducible más allá de la experiencia y que, por lo mismo, no es algo que la filosofía pueda dar a entender en proposiciones. Afirmar que el filo-performance no ilustra una teoría sino que transmite un problema que la filosofía como tal no transmite en tanto que acontecimiento, es ya un problema mismo de la filosofía si atendemos, por ejemplo, a lo que Deleuze puede decirnos sobre la misma: la filosofía no es un discurso proposicional. Es a partir de aquí que podemos empezar a trazar puentes entre los problemas de la filosofía y la problematización en el acontecimiento performativo para pensar las consecuencias teóricas y prácticas a las que estos cruces conducen.

Los problemas son actos que abren un horizonte de sentido, y que sustentan la creación de los conceptos: un nuevo aspecto del cuestionamiento, que abre una perspectiva inhabitual sobre el más familiar o que confiere interés a datos hasta entonces considerados insignificantes. Por cierto, cada uno se muestra más o menos dispuesto a reconocer ese hecho; pero una cosa es admitirlo, y otra extraer sus consecuencias teóricas. (Zourabichvili, 2007: 86)

La filosofía es una práctica creadora de conceptos y estos nunca son simples. A decir de Deleuze, estos tienen componentes, son hereterogéneos, tienen una historia, son creados y en ellos está presente la rúbrica de su creador. Más aún, no hay conceptos universales sino que en su totalidad son fragmentarios,

“hecho escénico”, término que expresa y abarca mucho mejor lo que Fisher-Lichte plantea en su texto *Estética de lo performativo*.

resultado de una articulación, una repartición, una intersección con los perímetros de otros conceptos localizados en ese plano al que hemos de llamar *problema* y sin el cual todo concepto carecería de sentido. En todo concepto hay componentes o trozos de otros conceptos que responden a otros problemas y suponen otros planos; lo que hay es reconfiguración constante, *devenir* en todo el sentido heraclíteo de la palabra: no entramos dos veces en el mismo río, pero no porque el río sea otro sino porque es río en tanto que fluye. Si atendemos a su *cuasi* definición deleuziana, la filosofía—creadora de conceptos no proposicionales sino autorreferenciales, resonantes antes que sucedáneos en otros conceptos— está en constante digresión o digresividad; su fuerza radica en su devenir. Pensar que la filosofía y el performance no pueden trazar puentes es efecto de una concepción lineal de la misma como formación discursiva, misma que hay que superar si queremos construir una filosofía del arte, específicamente del arte acción. Pensar la filosofía como disciplina creadora y procesual de conceptos, concebidos como *actos de pensamiento* que aunque incorpóreos se encarnan o se efectúan en los cuerpos, nos permite acercarla al performance como *práctica configuradora de acontecimientos*. Para aclarar esta cercanía entre el concepto y el acontecimiento, retomemos a Deleuze:

El concepto de pájaro no reside en su género o en su especie, sino en la composición de sus poses, de su colorido y de sus trinos: algo indiscernible, más sineidesia que sinestesia. Un concepto es una heterogénesis, es decir, una ordenación de sus componentes por zonas de proximidad. Es un ordinal, una intención común a todos los rasgos que lo componen. [...] El concepto expresa el acontecimiento, no la esencia o la cosa. Es un acontecimiento puro, una hecceidad, una entidad: el acontecimiento de Oteo, o el acontecimiento del rostro (cuando a su vez se toma el rostro como concepto). O el pájaro como acontecimiento. (1997: 27)

Si queremos “dar cuenta” del acontecimiento, del hecho escénico, habrá que hacerlo fuera de los caminos tradicionales de la especulación filosófica: si podemos hablar de un revolución estética en la historia del arte, hablemos también de la necesidad actual de una revolución de la estética y la filosofía del arte, las cuales han de aventurarse por aquellas callejuelas donde el pensamiento no está dissociado de la experiencia y la retórica somática se reconcilia con el rigor conceptual. El giro performativo del arte—fenómeno en el cual el

arte transita del objeto artístico a la producción poética de acontecimientos, donde la creación y la recepción tienen lugar en la misma encrucijada cronotópica— exige un giro performativo de la filosofía del arte desde el momento en que la efervescencia de la acción, la urgencia de lo real y su entrada en la escena contemporánea como necesidad de regresar a la problematización del cuerpo, han generado otras preguntas, otros diálogos, otras teorías, a partir de la amplia gama de actividades, artistas, estilos, métodos y preocupaciones en que ésta se despliega. La amplificación artística del uso posible de la materia exige la expansión de lo que podemos entender por teoría en el terreno del arte y, más aún, por investigación en el terreno de la filosofía, así que el replanteamiento debe darse tanto para el concepto de *investigación filosófica* como para la tarea de la filosofía en general, lo cual nos conducirá inevitablemente a la crítica de sus expresiones dominantes. Ampliando lo que he señalado antes sobre el concepto, éste no navega en un *topos uranus* sino que tiene la verdad que le corresponde en función de las condiciones de su creación. Necesita ser creado al igual que el problema necesita ser planteado, y, en este sentido, estar relacionado con problemas nuestros, con nuestra propia historia y sobre todo con nuestros devenires, permitiendo escuchar en esta novedad “variaciones nuevas”, “resonancias desconocidas”, “reparticiones insólitas”, precisamente porque los problemas cambian. En este sentido, la filosofía del performance es una tarea crítica: *crítica* es la evaluación de la fuerza del devenir de los conceptos con los que hemos intentado pensar, no sólo para dejarlos atrás sino para reactivarlos en problemas que tocan a nuestra puerta, para encontrar en ellos, si es el caso, nueva inspiración para crear otros conceptos para nuevos problemas. Así, “Criticar no significa sino constatar que un concepto se desvanece, pierde sus componentes o adquiere otros nuevos que lo transforman cuando se lo sumerge en un ambiente nuevo”. (Deleuze, 1997: 34)

No se trata, sin embargo, de denostar ni mucho menos de abandonar la racionalidad discursiva que caracteriza a la filosofía sino, a sabiendas de que no es posible llegar a teorías definitivas, de dislocar sus límites y abrir otras posibilidades para aquello que pensamos como *investigación filosófica*. La filosofía no puede reducirse a un panóptico —como si fuera “el modo más legítimo de pensamiento” — desde el cual se vigila, se juzga y se decide que sí es pensar y que no, primeramente porque esta caracterización olvida que la duda filosófica crece en los entresijos de la experiencia y se

coloca en el cuerpo. Como apunta Nietzsche, en el segundo prólogo de su obra *La gaya ciencia*,

Nosotros, los filósofos, no somos libres de separar el cuerpo del alma, como lo hace el pueblo; aún menos libres para separar el alma del espíritu. No somos ranas pensantes ni aparatos de objetivación o de registro, con las entrañas heladas –nosotros continuamente tenemos que parir nuestros pensamientos desde nuestro dolor y proveerles maternalmente de todo cuanto hay en nosotros de sangre, corazón, fuego, placer, pasión, tormento, conciencia, destino, fatalidad. Vivir –ello significa para nosotros transformar continuamente todo lo que somos en luz y en llama, también todo lo que nos hiere. Simplemente no *podemos* hacer otra cosa. (2001:66)

En busca de una *estética de lo performativo*, el giro performativo de la filosofía implica *pensar en y por la práctica* para hacer manifiestos, quizás corporalmente, aquellos puntos ciegos que la razón discursiva como discurso hegemónico no alcanza a profundizar. Este giro donde, como hemos de ver más adelante, el concepto se hace gesto y se pone en escena en y por el cuerpo del filósofo, cuestiona la división tajante y arbitraria entre arte y pensamiento, trazando puentes de potencialización mutua que conducen a momentos intercalares donde la teoría del arte se transforma en un archivo vivo en el que según Judith Butler, “essences should be replaced by performance”.⁵ Si la práctica teórica, como sostiene Ileana Diéguez, no debe disociarse de una mirada metafórica que defiende destellos intuitivos y la desautomatización de formas de ver, el programa de la filosofía del performance, de la filosofía performativa, del filo-performance, no es aún claro: en qué consiste no es algo que sea evidente por sí mismo, estamos aún en un momento incipiente como para poder catalogar los diversos estilos que pueden adquirir, lo que es innegable es que generan preguntas sobre la relación entre el pensamiento y el arte y por los cruces entre la filosofía y el arte acción. Por ahora, lo que hay, tal como nos muestran los contados pero ya importantes festivales europeos de filosofía performativa, son impulsos conversacionales, proyectos, y es preciso tratar de entender por qué se está

⁵ “las esencias deberían ser reemplazadas por *performance*”. No traduzco el término por su complejidad semántica.

dando este giro, por qué puede considerarse legítimamente filosófico, por qué hay una inevitable necesidad de expandir, confundir e incluso sabotear las formas tradicionales de comunicación académica, cuáles son las prácticas y situaciones concretas en los que estas expresiones se desarrollan, en qué sentido las tesis filosóficas se están expandiendo. No dudo que el desarrollo performativo de la filosofía podría tener un gran impacto en la pedagogía porque entonces la filosofía dejará de ser un discurso lejano para dejarse ver como una práctica que puede transformarnos. La filosofía del performance como filosofía performativa es, desde mi punto de vista, una práctica de la filosofía atravesada por el giro performativo de las artes, lo cual trae consigo una extensión y transformación de la filosofía misma.

Señores y señoras: el situacionismo oral y vivencial propio del filosofar, como lo practicaron los antiguos cínicos, está convirtiéndose en una forma contemporánea de hacer filosofía. Éste es ya un fenómeno presente y hay que pensarlo, más aún, practicarlo para de algún modo paliar los efectos de la crítica sin creación, de la defensa a ultranza de lo que se está desvaneciendo, buscando en aquello que se desvanece las fuerzas, de ser necesario, de su repetición en la diferencia.

Filosofía performativa: la teoría desde el laboratorio y el experimento

El performance es una expresión viva que abre preguntas sobre la naturaleza del arte. Es un arte vivo porque en él, antes que la producción de un objeto artístico que luego habrá de prestarse a la contemplación, el artista se construye a sí mismo como obra en una confrontación pública que pone a prueba los límites de la percepción. Esto, por supuesto, no significa que el arte objetual sea un arte muerto, sino que en el performance lo que hay es una confrontación con el proceso mismo de creación: la obra de arte es ese mismo proceso, en él inicia y con él muere sin dejar más que su *detritus*, huellas que, con el tiempo, desaparecen. Es arte vivo en tanto que es arte en devenir, como la vida misma. El arte acción crece en los intersticios entre la literatura, la poesía, el cine, el teatro, la pintura. Dada su naturaleza procesual, activa, migratoria, se defiende contra definiciones simplistas por lo que cada artista tiene su definición de performance y su propio estilo de ejecución. A su vez, cada performance es una combinación de eventos que se antojan irrepetibles, si no es que son franca y abiertamente estrambóticos y difícilmente reproducibles. Lo que RoseLee Goldberg llama un “arte de la impaciencia ante los límites” (en Battcock, 2010: 22) tiene una historia larga, problemática y, por su naturaleza efímera, difícil de rastrear. No se puede hacer historia del mismo si no es recurriendo a textos, fotografías, descripciones de espectadores, videos; lo que hay son documentos, restos, huellas, pero el performance, como tal, como evento, como acción, es inatrapable. Siendo desde sus inicios un *collage* de medios, rastrear su historia implica investigar en los anales de la pintura, del teatro, del cine, de la literatura, de la danza y la mímica, dado que crece en todos estos terrenos y es, muchas veces, un arte colaborativo. Si bien su elusividad es un reto para la historiografía, quizás lo más interesante del mismo sea que su historia va a contrapelo de la historia tradicional del arte, la cual se ha enfocado en el objeto artístico, incluso cuando se habla

de las vanguardias del siglo XX. Una historia del performance se antoja una contrahistoria del arte, una historia crítica que pondría, o pone, en vilo un sinnúmero de cuestiones fundamentales sobre qué es el arte y que no podría evitar ser ella misma filosófica. Si como he asentado en el capítulo anterior, la filosofía del performance como filosofía performativa pone a prueba ciertas certezas totalizadoras de la filosofía como un saber blindado contra la opacidad de la vida, un historia filosófica del arte acción supondría abrir el rango de interpretación de lo que entendemos por historia hacia un análisis existencial del arte acción que expone la imposibilidad de describirlo como tal, haciendo énfasis en que el estilo de su narración histórica depende de los propios motivos del autor, configurándose como una crítica en la que, como señala Foucault, la verdad “es inseparable de la verdad del discurso que inmediatamente la oscurece y la pierde”. (1997: 21) Dicha tarea historiográfica rebasa los límites de este texto. Me limitaré a afirmar que el arte acción, un arte surgido del encuentro entre artistas visuales, poetas, cineastas y pensadores, comparte en sus diversas vertientes una cuestión de estilo: la clara voluntad de aplicación de elementos innovadores y la transformación objetiva de la trama histórica del arte. Que se pueda contar una historia filosófica del performance es posible porque donde quiera que ha surgido, lo ha hecho en una situación potencialmente crítica. Richard Martell, artista multidisciplinario, teórico e investigador de las artes consideradas no objetuales, sitúa tres periodos de estas colaboraciones entre artistas de distintas disciplinas y las llama “las reagrupaciones”. El periodo emergente, en el que sitúa por sus trayectorias semejantes, al futurismo, el dadaísmo, el cubismo, etc., en los que “Hay una clara voluntad de situarse dialécticamente respecto a la institución que determina la norma artística”. (2008: 37) El periodo de consolidación, que va de los cincuenta a los sesenta, donde el *fluxus*, el nuevo realismo y el arte cinético, van a afirmar las divergencias estilísticas del periodo anterior, en una atomización contra institucional, en franca dialéctica con el campo del arte normativo. Y el tercer periodo, llamado “de afirmación”, en el que a partir de los años ochenta, los artistas harán un esfuerzo de comprensión y de justificación de las prácticas de provocación y transgresión de los periodos anteriores. Ahora bien, para RoseLee Goldberg la historia del performance como un arte vivo que desafía los modos de las bellas artes de su tiempo —y por lo cual me parece un ejercicio de transvaloración— no es continua, sino que se da en una serie *de olas*: “successive periods when

performance provided release from the stagnation and complacency of set styles and attitudes”⁶. (2010: 23) Imaginemos ese ir y venir del *avant-garde* como un movimiento de ruptura que reaparece constantemente en el *continuum* de lo que se construye como una historia lineal del arte, misma que se antojaría mucho más rizomática: con líneas de fuga, con rupturas, con conjugación de flujos, precisamente porque el performance es una marejada que avanza en momentos políticos y sociales muy particulares y cuyas olas vienen a romper las convenciones de la playa del *mundo del arte*, removiendo sus arenas, arrastrando sus guijarros, configurando nuevos montículos y planicies. Si bien podemos considerar el fenómeno del arte acción como un agenciamiento, en palabras de Deleuze, como “un aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumentan sus conexiones”, (2002b: 14) lo que el performance vino a hacer fue, al menos, dos cosas: una, colocar al artista mismo en escena, convertirlo en su propia obra, liberándolo de formatos establecidos por los críticos, por el mercado, por el museo, por la misma institución del concepto arte. La otra, deconstruir los marcos del “objeto artístico”, del soporte, legitimando, frente a la institucionalización abstracta del objeto que privilegia lo rentable, la acción como una producción que atestigua el obrar del artista, muchas veces investido por una preocupación social. En el arte acción se realiza la mutación de la relación del arte con su objeto a través de la reactivación de comportamientos desviados o en ruptura que “no hacen más que testimoniar el malestar de vivir en la función de ser artista frente a la tradición del arte”. (Martell, 2008: 37) En su historia marítima, el arte acción ha sido un medio para sacar de tierra las ideas conceptuales sobre las que el arte puede estar institucionalmente fundamentado, haciendo del mismo un espacio más acuífero en el que navegar sobre el navío de la transvaloración y la crítica. Si pensamos esta licuefacción desde los artistas *avant-garde*, cuya obra se vierte también en actos y manifiestos –como son *El manifiesto surrealista*, *El manifiesto futurista*, *El teatro de la crueldad*– que defienden el arte en tanto que acontecimiento contra la mentalidad museística de exposición y mercadeo de la obra de artistas muertos, es innegable que el performance es y ha sido siempre un medio de expresión de ideas, una vía crítica y de-

⁶ “...periodos sucesivos en los que el *performance* proporcionó un liberación del estancamiento y la complacencia de estilos y actitudes establecidos.”

constructiva de las nociones públicas no solo del arte sino de la vida misma. Las declamaciones futuristas, la experiencia dadaísta del *Cabaret Voltaire*, el *Bauhaus* como catedral del socialismo, son catalejos para visualizar que el performance, como cuestión de ideas y acciones, es un florecimiento del arte como evento político. Por lo mismo, el performance como acontecimiento de barricada nos permite pensar las nuevas categorías del artista criminal y la experiencia estética del arresto, como bien ejemplificaron los accionistas vieneses y que recientemente pudimos ver con la vandalización de las incursiones de las *Pussy Riot*.

El oro líquido del performance como experiencia de *navegación*, no sólo por la experiencia de disolución del objeto artístico sino por la fluidez de su definición, hará de la galería una cavidad dramática de interacción de flujos entre el público y el artista; del proceso, la materia del arte; del artista, su propia obra; de la obra en proceso un vehículo de ideas y de la acción una extensión de la escritura. Lo que vemos aquí es lo que Deleuze y Guattari llaman *hacer mapa y no el calco*:

Si el mapa se opone al calco es precisamente porque no está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. (2002a: 18)

Si “el mapa es un asunto de performance”, (*Ibíd.*) en este ejercicio de territorialización por desterritorialización no han sido sólo artistas quienes han recurrido a la acción como vía de expresión, sino también escritores y pensadores, precisamente porque nos lleva a preguntarnos por los flujos de racionalidad que se hacen presentes en las prácticas artísticas, dejando atrás esa mitología para la cual el arte es engaño, ilusión, irracionalidad, y que ha sembrado la desconfianza mutua entre el arte y la filosofía. Como señala Gerard Vilar en *Las razones del arte*, el viejo concepto de razón,

“un concepto metafísico y criptoteológico del que hay que prescindir por su vocación totalitaria, reductora y homogeinizadora”, arroja al arte a una “libertad radical, la innovación, la diferencia, lo heterogéneo, lo inconmensurable, la alteridad, lo irreductible e inclasificable”. (2005:15) Por lo mismo, la filosofía contemporánea no debe seguir blandiendo esa razón totalitaria en contra del arte y ni siquiera a favor de la ciencia. Hay, señala el autor, formas de racionalidad que se hacen presentes en las prácticas artísticas y la recepción de las obras: estas formas pueden resumirse en “una *razón sin fondo*, una forma de razón que flota en el flujo de los acontecimientos y los fenómenos pero que no conoce ni es fundamento último. Porque el mundo del arte contemporáneo, aun en su pluralismo caótico, no es un mundo de pura irracionalidad”. (2015: 25) Más aún,

Cada obra de arte, como bien dijera Hegel, “es esencialmente una pregunta, una interpelación a un pecho que resuena, una llamada a los ánimos y los espíritus”. El preguntar del arte es una de sus razones, una de las manifestaciones de la compleja racionalidad manifiesta en un mundo que se articula y transforma continuamente en torno al fenómeno del arte. Atender el preguntar del arte, el reconocer las preguntas que nos plantea es otro elemento esencial de sus razones, aunque ese reconocimiento sea a veces difícil e, incluso, no se produzca. (Vilar, 2005: 16)

Si como señala Vilar el arte es un mundo de razones, podemos ver que en la evolución del arte contemporáneo surgen viejos interrogantes filosóficos a la luz de experiencias estéticas completamente nuevas. La reflexión sobre la naturaleza del arte ha sido extraordinariamente fecunda. Nietzsche, Lukacs, Heidegger, Benjamin, Gadamer, Adorno, Danto, nos han dado obras fundamentales que intentan responder a la pregunta ¿Qué es una obra de arte? Sin invalidar a Platón, quien esgrimió la mitología del arte como algo irracional, la pregunta es hoy aún más importante por un hecho de gran alcance filosófico: “Una pintura, una *performance*, una instalación, un silencio, un discurso, un *detritus*, un órgano u organismo vivo, muerto, digital, real o virtual puede ser una obra de arte”. (Vilar, 2005:18) En estas condiciones —en las que el objeto ha perdido su prioridad y el “objeto” artístico puede ser un objeto, un escenario, una apropiación, una imagen, un concepto y, por supuesto, una acción— la pregunta sobre qué es el arte se extiende a

cuándo hay arte y a qué sucede cuando cualquier cosa puede ser obra de arte. Indudablemente, éste es un hecho de gran alcance filosófico porque ya no es posible perseverar en una indagación de la naturaleza del arte por vías tradicionales. Hoy podemos constatar que el arte carece de esencia y que no es intemporal, lo cual hace de la filosofía del arte un pensamiento más actual que nunca, mismo que también debe aceptar a toda costa que no puede ser definitivo y que la filosofía del arte como tal está ella misma en proceso, dado que sus esquemas se ven permanentemente sometidos a un rebasamiento por parte del nuevo arte. Me parece que la presencia del artista abre brecha para la presencia del filósofo como escritor. Así como Roland Barthes habló de un “*writing aloud*”, no sobra mencionar para quienes nos dedicamos a escribir sobre arte que con la licuefacción de la obra de arte, la escritura también ha ido tomando otros caminos, extendiendo sus tentáculos fuera del texto. Si a partir de lo que he desarrollado anteriormente podemos decir que la filosofía del performance es una filosofía performativa, la escritura como acontecimiento es susceptible de extenderse en la acción, lo cual podemos ejemplificar con la relación que la literatura *avant-garde* de la posguerra mantuvo con la propuesta artaudiana, sobre todo en el panfleto *Para terminar con el juicio de Dios* que Artaud transmitiría por radio haciendo gala de una corporalidad impúdica y blasfema, y que fue muy bien recibido por Allen Ginsberg y Michael McClure, del movimiento *Beat*. El texto de Artaud, un texto proyectado en y desde la corporalidad, fue un precedente invaluable que impactó en el inconformismo y la crítica que los escritores desarrollaron ya no sólo en la escritura sino en su propia vida. Me atrevo a decir que con el arte acción, que como arte interdisciplinar le debe mucho teóricamente al *Teatro y su doble*, la escritura va a transmigrar hacia el *texto somático* y que este evento no debería de carecer de impacto en la filosofía del arte.

En los años sesenta, el poeta Vito Acconci describió su trabajo con el lenguaje de la página en blanco como “campo de acción”, transitando de la escritura como movimiento en la hoja a su propio movimiento en el espacio, extendiendo las posibilidades de la misma: “*the page [...] doesn't compete with elements outside but is used, instead, alongside them. Use the page as the start of an event that keeps going off the age; use the page to fix the boundaries of an event, or a series*

of events, that take place in outside space".⁷ (En Battcock, 2010: 6) El arte ha desbordado sus cauces tradicionales o modernos presentándose en lugares insospechados: podemos ver claramente que las cualidades artísticas rebasan el mundo del arte y se desenvuelven en otros ámbitos de la cultura. Me parece que con la mira puesta en la filosofía performativa, el mismo arte acción se ha ido convirtiendo en un método de investigación que nos permite descubrir lo que está vivo en el proceso de pensar, sin reducirse a la ilustración o caracterización del pensamiento con gestos sino como un ejercicio de expansión del mismo a través de la acción: en la articulación del lenguaje corporal con el discurso académicamente fundamentado y con el acto de escribir. Como práctica artística expandida, la conferencia performativa, que hoy se considera un subgénero del performance, tiene sus primeras referencias en John Cage: "*Lecture on nothing*", "*45' for a Speaker*" y "*Compositions as Process*" sentaron el precedente de la exposición teórica como trabajo experimental, desde la hibridez y la superación de formatos codificados, aun para el *happening*, el performance y la instalación. En las demostraciones de Cage, realizadas entre 1949 y 1958, la exposición teórica se combinó con el azar, con los sonidos producidos corporalmente, con la partitura musical, rompiendo desde esta promiscuidad con las convenciones pedagógicas y académicas para acercarse al acontecimiento artístico. La lectura de manifiestos desde la actitud y el gesto del conferencista se continúa con Gustav Metzger y su texto *Auto-destructive Art*, un tipo de arte que hará del proceso de desintegración de la obra su bandera. Durante los años sesenta veremos aparecer en escena, en cavidad dramática, a La Monte Young, Walter de Maria, Henry Flint y Robert Morris, quienes utilizarán los formatos académico y reflexivo de la conferencia como una forma de arte que no sólo hace una crítica institucional sino que también va a cuestionar las concepciones establecidas de lo que es una obra de arte. Durante los años setenta y ochenta, Dan Graham, Andrea Fraser y, por supuesto, Joseph Beuys, van a dibujar las grandes direcciones o líneas de investigación en las que transcurre la conferencia dramatizada, en un intento, como es

⁷ "...la página [...] no compite con elementos externos sino que, antes bien, forma parte de estos. Usar la página como el punto de partida de un evento que continúa más allá de la época, usar la página para fijar las fronteras de un evento, o de una serie de eventos, que acontecen en un espacio externo".

en general el del arte acción, de construir sentidos desde la heterogeneidad, de borrar las fronteras que separan al arte de la vida y a la teoría de la práctica. La multiplicación de eventos, proyectos, simposios, jornadas y festivales que actualmente tienen lugar, nos deja ver que el lazo entre arte y academia está dado. Un buen ejemplo de ello es el Hemispheric Institute of Performance and Politics,⁸ el cual defiende el siguiente modelo de investigación:

Proponemos un grupo de trabajo con los siguientes dos objetivos: 1. Avanzar la conversación teórica de performance como epistemología; la idea de performance como conocimiento corporal que constituye un sistema específico de lenguaje y razón; y 2. Crear un espacio para la experimentación artística que sirva como método de investigación teórica. Creemos que el cuerpo aprende y explora el mundo a través del performance; es decir, creemos que el movimiento corporal y la experiencia sensorial organiza procesos de significados que no pueden ser disminuidos a sistemas lingüísticos, descripciones narrativas o nociones de metodología científica tradicionales. El entendimiento de performance como epistemología —como forma de conocimiento— nos hace cuestionar la propia naturaleza del conocimiento y de la investigación. Además, nos sugiere la práctica artística y la creatividad como operadores centrales en la llamada actividad teórica. (En <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/encuentro-2009>)

⁸ Que en su página se describe como: “The Hemispheric Institute of Performance and Politics is a collaborative, multilingual, and interdisciplinary consortium of institutions, artists, scholars, and activists throughout the Americas. Working at the intersection of scholarship, artistic expression, and politics, the organization explores embodied practice—performance—as a vehicle for the creation of new meaning and the transmission of cultural values, memory, and identity. Anchored in its geographical focus on the Americas (thus “hemispheric”) and in its three working languages (English, Spanish and Portuguese), the Institute seeks to create spaces and opportunities for cross-cultural collaboration and interdisciplinary innovation among researchers and practitioners interested in the relationship between performance, politics and social life in the hemisphere.” /El Instituto Hemisférico de Performance y Política es un consorcio colaborativo multilingüe e interdisciplinario de instituciones, artistas, académicos y activistas a lo largo del continente americano. Trabajando en la intersección de la academia, la expresión artística y la política, esta organización explora la práctica corporeizada—performance— como vehículo para la creación de nuevos significados y la transmisión de valores culturales, memoria e identidad. Con base en su enfoque geográfico sobre el continente americano (de ahí ‘hemisférico’) y en los tres idiomas con los que trabaja (inglés, español y portugués), el Instituto busca abrir espacios y oportunidades para la colaboración intracultural y la innovación interdisciplinaria entre investigadores y practicantes interesados en la relación entre performance, política y vida social en el hemisferio. En <https://hemi.nyu.edu/eng/about/index.shtml>

El giro performativo de las artes y, como vemos, de la investigación, no significa que el performance haya sustituido al poema, a la pintura, a la escultura ni mucho menos a la discursividad racional del quehacer académico: es más bien la expansión de sus posibilidades. En este sentido la filosofía performativa es un proyecto que busca expresiones y formas contemporáneas de hacer filosofía; el problema no es baladí porque implica pensar en y por el surgimiento de otras formas de conocimiento. Si bien excede al cometido de este texto entrar en este debate, lo que podemos afirmar de momento es que en el giro performativo no hay un juego de sustitución sino de restitución del origen corporal del arte, y yo diría que del pensamiento, dado que, como sostiene Gina Pane, “*Our entire culture is based on the representation of the body. Performance doesn’t so much annul painting as help out the birth of a new painting based on different explanations and functions of the body in art*”⁹. (En Battcock, 2010: 6) El énfasis en la presencia del artista, su autoexposición así como el carácter procesual de la idea en su corporeidad, de la cual habrá de servirse también la filosofía performativa para poner al pensador en escena, nos lanza de lleno a pensar la acción como intensificación de una declaración, como puesta en movimiento de las ideas. El performance, cuya historia, aunque en oleajes, no es corta y puede rastrearse en los futuristas, los dadaístas y los surrealistas, al menos, es fundamental para la filosofía del arte en tanto que escenifica aquellos problemas del arte que habrán de traer consigo otras interrogantes y una nueva necesidad: “a need to act out art”, como bien puntualizó el crítico de arte Gregory Battcock. El performance como expansión —y no abolición— de la presencia de la obra de arte como objeto ha sido desde su nacimiento una *intensificación de la declaración*, a través de *actuar lo que se está tratando de decir*, con lo cual el artista no sólo establecerá una comunicación estética con el público sino que, confrontado con la sociedad en la plenitud de la carne y el hueso, la acción adquirirá ese carácter fronterizo que Diéguez identifica con la liminalidad, donde lo artístico se encuentra con lo político: a través de estrategias poéticas que interfieren en la esfera pública, la acción trae consigo una desautomatización de las formas de ver y crea una

⁹ “Toda nuestra cultura está basada en la representación del cuerpo. El performance, antes que anular la pintura, contribuye al alumbramiento de una nueva pintura basada en distintas explicaciones y funciones del cuerpo en el arte.”

communitas donde la interacción social transcurre por vía opuesta a la de la estructura dominante y sus legislaciones, desviando a la obra de arte de su autorreferencialidad para conectarla con una *praxis* vital. Es en esta liminalidad que se hace evidente que los sentidos que más profundamente sostienen nuestra vida están presentes en prácticas cuyo sentido último, el discurso, no puede alcanzar. Hay mucho que preguntarnos en este horizonte y quizás la tarea actual de la filosofía del performance sea hacer estallar en la acción los límites mismos de la filosofía, en el discurso teórico puesto en escena como espacio de exploración. La experimentación con la performatividad de la filosofía es un ejercicio cercano a la *deconstrucción*, término que según Derrida hemos de entender “no en el sentido de disolver o de destruir, sino el de analizar las estructuras sedimentadas que forman el elemento discursivo, la discursividad filosófica en la que pensamos”. (2004) No veo un mejor lugar para llevar a cabo esta deconstrucción como toma de posición respecto de la filosofía logocéntrica que la filosofía performativa como puesta en escena del pensamiento, y esto, justamente, porque lo performativo “es lo que pone en marcha una dinámica “que conduce a la desestabilización de la idea misma de esquema conceptual dicotómico”. (Fischer-Lichte, 2011: 50) Es en lo performativo que las parejas conceptuales objeto-sujeto, significado-significante, y en mi aproximación, pensamiento-arte, “pierden su polaridad y la nitidez de sus límites al ser puestas en movimiento y al empezar a oscilar”. (*Ibidem*) Este bascular que une a la filosofía con el arte acción, haciendo del pensamiento un acto performativo, plantea un problema a la escritura como una actividad que para la producción de significado se basa en la reproducción. Como señala Peggy Phelan, “El reto que el performance plantea a la escritura es descubrir una manera en que las palabras repetidas se conviertan en expresiones performativas, y no, como advierte Benveniste, en constataivas”, (2011: 101) la cual retoma la propuesta de Austin en su texto *Cómo hacer cosas con palabras* (1955): la distinción entre expresiones performativas (en las que decir algo es hacer o crear algo) y constataivas, (aquellas que describen cosas) como dos elementos del discurso. En la filosofía del performance, el acento está en aquellas expresiones que constituyen en sí mismas una acción, haciendo de la teoría un *acto performativo*, es decir, un acto que instaura, expande, potencializa e intensifica *ideas* que transfiguran la comunicación estética o intelectual en acto político, en acontecimiento de barricada, en revaloración de la vacuidad que el mismo performance defiende,

en el orden, señala Phelan, de “una escritura performativa orientada a la desaparición”. (2011: 100) Así, en pro de una filosofía del performance que teoriza en, por y desde el acontecimiento, es fundamental que el pensador construya desde el laboratorio mismo del evento como lugar en donde se ponen en práctica las ideas.

En este estado de cosas, en este orden de ideas y en busca de nuevos horizontes de sentido, ¿qué nos impide que la filosofía no busque su propia realización situacionista, a través de acciones constitutivas de realidad, es decir, performativas? En marzo de 2015, fui invitada por Dulce María de Alvarado a presentar su libro *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000*, en el Museo Jumex. Durante la presentación, expuse mi postura filosófica respecto del performance. Hablé, fundamentándome en Foucault y Agamben, de la desaparición del autor de su propio texto para, acto seguido, declarar la muerte de la autora del libro —del individuo Dulce María— y dar inicio a la celebración de sus exequias. Expuse mi postura respecto de la reducción institucional de la filosofía y extendí la reflexión hacia lo que entiendo por contemporaneidad y el proceso de *filosofización del arte*. Al llegar al epicentro de mi pensamiento —la vinculación del arte con la vida y la ecceidad¹⁰ del artista, inalienables en el arte acción—, un médico —Katia Tirado en traje de cirujano— se acercó a la mesa y extrajo sangre de mi brazo derecho mientras continué con mi lectura. Una vez adquirida la necesaria, apenas una simple jeringa de 5mm, suficiente para el signo, hablé de la filosofía del arte como ejercicio trágico y como exposición de un pensamiento enclavado en la desgarradura existencial, mientras pinté un pliego de papel de algodón con mi propia sangre.

Nada de lo que dije en este ejercicio —que llamo *teoría performativa*— significaría lo mismo sin la extracción de la sangre, ni ésta significaría lo mismo sin el texto que le sirve de plataforma discursiva. Nada de lo que sucedió esa tarde, el juego de expectación entre mi yo ejecutor y quienes presenciaron dicho evento, está disponible como un texto propiamente filosófico; si acaso, la

¹⁰ *Ecce Homo*: “Aquí está el hombre”. En el evangelio de Juan, se trata de las palabras pronunciadas por Poncio Pilato, el gobernador romano de Judea, cuando presentó a Jesús de Nazaret ante la muchedumbre hostil a la que sometía el destino final del reo (puesto que él se lavaba las manos, o sea, eludía su responsabilidad -Mateo 27:24-). Me refiero pues con ecceidad a la total presencia del artista en el hecho escénico como hecho biográfico.

escritura hemática y el texto teórico que la sustenta, sobreviven al acontecimiento sólo como un resto de aquello que escapó tan pronto como sucedió, inscrito estrictamente, en el terreno de la experiencia, en el sentido en el que lo describe Cornago en su introducción a *estética de lo performamativo*, de Fischer-Lichte:

Ligar el sentido de un acontecimiento, de una obra o una acción, de una historia o una persona, a ese momento de pérdida, de inestabilidad y de quiebra, de aquello que más allá del lenguaje, de sus signos y significados, sólo pertenece a la experiencia, es entenderlo como algo vivo, algo que siempre va a ser otra cosa distinta de un significado, de una historia, de una imagen, de un texto. (2011: 18)

Entiendo este ejercicio como una intensificación de aquello que se quiere decir y me parece que el giro performativo de la filosofía es una de las vías por la que es posible rescatar al pensamiento de toda atmósfera académica que quiera venerar y conservar las ideas y su historia en vez de actualizarlas y hacerlas servir, como señaló Nietzsche, a *los fines de la vida*; es decir: como confirmación de la propia individualidad, como posibilidad de entamar la propia vida con la historia y como lectura crítica del presente. Si como señala Víctor Turner, “toda expresión performativa está en relación o exprime una experiencia”, (*Apud* Diéguez, 2007: 49) en la performatividad de la filosofía se gesta una experiencia pensante que en la intimidad de la auto narración conduce al pensador artista hacia su propia existencia, produciendo una escritura singular que excede al texto y donde la teorización responde a la necesidad de expresión de una vida pensante, en y desde el propio cuerpo. El acontecimiento en el que la filosofía va en busca de su propio gesto es el terreno intermedio entre esta y el performance: en esta contaminación somático-pensante, el pensador busca aquello que está vivo en su pensamiento: las ideas, los conceptos ya no son teóricamente autorreferenciales sino *praxis* vital. El objetivo, entonces, ya es otro: no sólo darse a entender teóricamente sino experimentar y enfrentarse a experiencias que, *in situ*, pueden escapar a la capacidad de reflexión centrada en el discurso teórico para ampliarse en la encrucijada cronotópica de la escena. Otro ejemplo: en octubre del 2003, en el xv Coloquio Nacional sobre la Enseñanza de la Filosofía, fui invitada a participar en una mesa redonda intitulada “El arte de vivir”, con el ensayo “Nietzsche, antigüedad y *amor fati*”. Como

pensaba que nada que leyera podía expresar a cabalidad el objetivo real de mi discurso teórico, me vestí de torera y con un paso doble de Pérez Prado, toreé al público con el texto impreso en gran formato; acto seguido descorché una botella de vino que fui bebiendo mientras leía el mismo y finalicé la lectura prendiéndole fuego en una urna funeraria. Una de mis colegas, “la más nietzscheana de todas”, sorprendida por lo que acababa de suceder, se paró enfurecida de la mesa, con lo cual puso la “cereza del pastel”. Este gesto mío, considerado tan “antiacadémico”, me lleva hoy a preguntarme: ¿Qué hay aquí que la filosofía discursiva no puede decir? ¿No es la acción otra forma de escritura? ¿A qué tipo de verdad nos conduce el pensamiento encarnado en la acción? ¿Es viable filosóficamente una dramaturgia que integre acciones y gestos, dado que para aquello que quiero pensar y decir no puedo ya confiar sólo en palabras y conceptos? Si es así, ¿qué podemos entender en este sentido ya por *filosofía*? ¿Puedo seguir considerándome filósofa en un sentido académico? ¿Es la filosofía en sí misma performativa, si la pensamos desde el punto de vista de que la misma se desarrolla en el diálogo? ¿Por qué sustraerla de su performatividad para asegurar su seriedad? ¿Qué de esta performatividad posible es susceptible de abrir nuevos campos para los estudios del performance, específicamente como forma viva de arte? Si la filosofía performativa es un hecho escénico, es decir, un acontecimiento cuya materialidad específica se produce únicamente en el proceso de ejecución por las acciones de quienes toman parte en él, ¿cuáles son las consecuencias teóricas de la práctica de la filosofía performativa para la filosofía del arte, sobre todo cuando trata de pensar al performance y éste se le escapa en su fugacidad? Retomando a Ileana Diéguez y a Bajtin para decir que “La presencia es un *ethos* que asume no sólo su fisicalidad sino también la eticidad del acto y las derivaciones de su intervención”, (Diéguez, 2014) me pregunto, antes y después que nada: ¿Qué servicio habrá de prestarnos la teoría a los filósofos que pensamos desde la performatividad? Más aún, ¿qué es, como concepto filosófico de naturaleza acontecimental, un pensador en escena?

El filósofo-accionista, un pensador en escena

La filosofía es pocas veces ubicada como un fenómeno existencial en el que el pensador hace de sí mismo un problema. En su entorno académico, no suele poner a prueba las certezas de su secta ni someter su propia historia al fuego cruzado de un trabajo crítico. (Onfray, 2007) Parecería que el deber del pensador es dissociarse de su propio pensamiento y el fundamento experiencial y corporal en el que éste se sostiene. Cuando la filosofía se ejerce, sin embargo, como producción existencial y avanza hacia el género de la autobiografía y la confesión del cuerpo de un filósofo, necesita para su expresión cabal de la imbricación de lenguajes y fuerzas. La filosofía, caracterizada por Nietzsche como “Una vida voluntaria en el hielo y en las altas montañas —búsqueda de todo lo problemático y extraño que hay en el existir, de todo lo proscrito que hay hasta ahora por lo moral”, (Nietzsche, 2000: 18) necesita hoy de un ejercicio transdisciplinario para romper con los tópicos usuales de la especialización, de tal modo que transite en un estado nómada por los vasos comunicantes entre el amor a la sabiduría —la *philo-sophia*—, el arte, la poesía, la literatura. En este ejercicio, la hibridación con la propia vida resulta irrenunciable para hacer de la escritura el espejo de uno mismo como ente en proceso. La filosofía como un llamado del individuo al individuo que va de la razón al cuerpo y del cuerpo a la razón, hace de la escritura —ya sea en el papel o en la encrucijada cronotópica— la autodramatización del propio devenir como problema filosófico. Tanto en la escritura, “un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida”, (Deleuze, 1996: 5) como en el arte acción, los pensadores somos creadores de conceptos, cuya verdad les corresponde sólo en función de su creación; aquí los conceptos transitan en la fluidez de su propio plano y su novedad depende de que sean nuestros, “con nuestra historia y nuestros devenires”. (Deleuze, 1997: 33) En

el taller conceptual de la filosofía un concepto es mejor que otro en la medida en que permita *variaciones nuevas* y *resonancias desconocidas*, aportando un acontecimiento que, a decir de Deleuze, *nos sobrevuela*, nos incita y extrae algo de nosotros: el concepto no queda en el concepto, estalla. Nietzsche caracterizó a los filósofos del futuro como “hombres de experimentos” para los que el pensamiento debe ser un testimonio determinante de quién se es, de en qué orden jerárquico se disponen nuestros instintos —la razón, entre ellos— y de cómo el conocimiento se dispone como el experimento que hace uno consigo mismo. La filosofía del performance como filosofía performativa es una vía posible para dar materia a este ideal nietzscheano en el que el sistema filosófico se configura con los hechos personales de su creador y que, como filosofía encarnada, es un ejercicio autobiográfico en el que resuena la personalidad, ese constructo evanescente, de aquel que se nombra a sí mismo. Esta autointerpretación es puesta en escena —en ese cruce espacio-tiempo en el que el acontecimiento transcurre para luego desaparecer— como investigación de la propia existencia y las pasiones de su propio presente, lo cual obliga al pensador creador a proyectar una nueva imagen de su objeto de estudio. Vemos aparecer en el drama verbal de la historia del pensamiento personajes conceptuales que ejecutan los movimientos del plano de inmanencia de su autor, como es por ejemplo, *el idiota*, en el caso de Descartes o de Dostoievsky; Sócrates en el caso de Platón; Heráclito-Dionisos-Zaratustra en el caso de Nietzsche. El personaje conceptual en la filosofía no es un personaje que exponga conceptos sino una figura que interviene en la creación de aquellos que el autor hace circular en el plano de su propio pensamiento. Como en *Niebla*, de Unamuno, ese personaje puede rebelársele precisamente porque no representa al filósofo, le es heterónimo y su nombre puede ser su propio envoltorio: “Yo ya no soy yo, sino una aptitud del pensamiento para contemplarse y desarrollarse a través de un plano que me atraviesa por varios sitios”. (Deleuze, 1997: 65-66) Es decir, el personaje no es una personificación abstracta sino que vive e insiste, y toca a las puertas del pensamiento del filósofo para inmiscuirse en su escenario mental y convertirse en su máscara. ¿Desaparece la filosofía una vez que esta se ha hecho el escenario de un juego dramático en el que el pensador deviene su personaje? “No —diría Nietzsche—, el verdadero filosofar comienza justamente ahora. Su juicio sobre la existencia afirma más porque tiene ante sí la consumación relativa, todos los velos del arte y todas las ilusiones”. (Nietzsche 2000: 8)

Para explicarme es necesario que retomemos brevemente al pensador alemán para hablar del cruce entre el pensamiento filosófico y el arte como una vía para expandir las posibilidades de la investigación como búsqueda de preguntas y problemas.

En 1871, cuando el joven filólogo Friedrich Nietzsche dedicaba sus estudios de Grecia a la tarea de reconciliar la frialdad y objetividad científica con el sentido irracional y poético de la vida —mismo que va a metaforizar con la figura del Dios Dionisos—, escribió en una carta a Erwin Rohde: "... ciencia, arte y filosofía crecen tan juntos ahora en mí que algún día voy a parir centauros". (En Guervós, 1994: 10) Nietzsche es importante en este estudio porque no se contentó con hacer algo correctamente según los criterios de una única especialidad, y eso resulta tremendamente actual cuando hablamos de la liminalidad y lo interdisciplinario y su potencia crítica hoy en día. El investigador creador posee no sólo doble sino triples, cuádruples dotes que no están yuxtapuestas sino que actúan unas a través de las otras y es ahí donde radica su carácter explosivo. Según Sloterdijk,

Cabe decir más bien que en este autor una fuerza actúa siempre a través de la otra, de forma que él no fue, a diferencia de tantos artistas, a la vez escritor y músico, creador y filósofo, productor y teórico, etc., sino músico en tanto que escritor, creador en tanto que filósofo, productor en tanto que teórico. Él no realiza una actividad al lado de la otra, sino que realiza una actividad *mientras* hace la otra. (Sloterdijk, 2000: 30)

El Nietzsche-centauro, personaje conceptual de la liberación de una doble naturaleza artística y filosófica que produce un texto sobre el origen de la tragedia, es en el contexto de este estudio un modelo de filosofía del arte en la que la proyección contemporánea de las preocupaciones humanas es más importante que la adecuación histórica. Nietzsche buscó más que la verdad sobre el mundo griego, una verdad existencial que encontró fuerza y sostén en el encuentro con Schopenhauer y Richard Wagner. En la antigüedad griega, y quizás esto es lo que no logran entender quienes aún ven en *El nacimiento de la tragedia* una filología fallida, nuestro pensador descubrió una manera fundamental de ver, una concepción de la cultura y del hombre, esto es, la concepción trágica de la existencia contrapuesta a la concepción teórica del mundo en la que "el hombre de ciencia mata su

vida”. La filosofía del performance es cercana a esta perspectiva centaúrica en la que los conceptos son constantemente problematizados en una teoría que deviene con la experiencia un fenómeno doble: la recuperación de la unidad entre el arte y la vida, la estrecha ligadura entre conocimiento y expresión. Su naturaleza excéntrica es resultado de su tranquila aversión a los límites de la profesionalización, los togados científicos y la división del trabajo. La conexión con el arte acción me es inevitable si pienso esta práctica como el deslizamiento del arte como concepto operativo e institucional a la obra como manifestación de un comportamiento esencial. Para el arte acción, para la filosofía del performance como ejercicio, como práctica, “Lo principal -diría Nietzsche- es que exista una necesidad de aprender y experimentar algo. Lo que se descubre y se recopila de forma artificial permanece muerto, o sea, no se combina con un corazón productivo ni se convierte en carne y sangre, sino que pesa sobre el individuo y le perjudica; son como balas de plomo en el cuerpo”. (1999: 285) Esa necesidad de experimentar algo nos convierte a los filósofos en nómadas, en entidades transitorias en busca de una identidad deviniente. Es en *El nacimiento de la tragedia* que podemos tomar un ejemplo del servicio que la teoría puede dar a la autoconfiguración del filósofo, más allá de la tesis sobre el origen de la tragedia y su papel en la configuración de la alta cultura, a la que Nietzsche llama *trágica*.¹¹ A decir de Peter Sloterdijk,

¹¹ Una visión muy rápida sobre el problema, nos la da Luis de Santiago Guervos: “Cuando a finales de diciembre de 1871 comenzaron a salir a la luz pública los primeros ejemplares de la obra prima de F. Nietzsche, *El nacimiento de la Tragedia desde el espíritu de la música*, se hizo verdad aquella máxima que, invirtiendo un dicho de Séneca, proclamaba al final de su *Homero y la filología clásica*: “philosophia facta est quae philologia fuit”, es decir, la constricción científica de sus energías pasionales e intuitivas se quebraba para dejar vía libre al arte, a la poesía y a la filosofía. Su libro, esa “polifonía contrapuntística” que pretendía seducir a los oídos más duros, venía a consagrar, como en una profesión de fe, la meta de sus esfuerzos; con él quería expresar que toda actividad filológica tiene que estar siempre impregnada de una concepción filosófica del mundo, en la que los menudos problemas de la interpretación y la crítica son subsumidos por una visión artística cuya finalidad no es otra que la de “iluminar la propia existencia”, pues, en última instancia, “la existencia del mundo sólo se puede justificar como fenómeno estético”. Para que la filología clásica sea creativa, Nietzsche piensa que debe convertirse en una “filología filosófica”, entendiendo por filosofía una actitud espiritual, una vivencia, y no un mero asunto del saber” (Guervos, 1994: 10). Véase también mi artículo “Filosofía, metáfora y simulacro: claves para una nueva interpretación de *El nacimiento de la tragedia* de F. Nietzsche”, en *Estudios*, Revista del ITAM, no. 40, enero de 2000, pp. 9-20 (En línea: <http://biblioteca.itam.mx/estudios/90-99/90/monicasalcidounanuevainterpretacion.pdf>), donde puede leerse: “[...]”

este libro inaugura su filosofía como el lugar donde el pensador "se pone a sí mismo en escena", convirtiendo las preocupaciones especializadas de los filólogos en problemas filosóficos de la humanidad. El primer libro de Nietzsche es fundamental en la medida en que, según este autor,

El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música no representa simplemente un manifiesto sobre la duplicidad de las fuerzas artísticas dionisiacas y apolíneas, sino también el resultado de un juego de energías a la vez arrebatadas y resistentes, susceptibles de embriagar y de obrar con suma precisión. El libro no trata sólo de la aparición de la religión artística en la antigüedad, sino también pone en escena, con un exaltado gesto nuevamente religioso, un sagrado drama verbal dedicado a antiguos y nuevos héroes. (Sloterdijk, 2000: 45)

Para pensar el arte acción en el plano de consistencia de una filosofía del performance que extiende sus líneas de fuga, es fundamental aplicar lo que señala Sloterdijk respecto de este primer libro de Nietzsche: "Un rasgo que caracteriza a cierto tipo de teorías artísticas importantes es no discutir nunca de un fenómeno sin antes incorporar de algún modo lo que se discute en su propia discusión". (Ibídem) En el ejercicio independiente de la filosofía —como han señalado Deleuze y Guattari, (1997) aquel donde el pensador forma conceptos propios a partir de esas fuerzas innatas que todo mundo posee por derecho propio—, el pensador crea personajes conceptuales para trazar su plano de inmanencia y hacerlo intervenir en la creación de sus conceptos. Me cito a mí misma con respecto a *El nacimiento de la tragedia* para labrar el terreno sobre el que habremos de pensar el vínculo entre arte y filosofía:

la Grecia de Nietzsche, una reelaboración que definitivamente rebasa los límites de la investigación filológica, resultó amenazante para la colmena de la academia clasicista: al poner en jaque sus convicciones objetivistas y plantear que, ya que los hombres contemplan la historia conforme a sus motivos, no hay una Grecia única y verdadera, echó por la borda los usuales cánones interpretativos para transformar el pasado clásico de un objeto diseccionable, observado "desinteresadamente", en una metáfora que se transfigura en los distintos proyectos de quien a ella se acerca y que, en vez de ser un fin en sí misma, es un medio de autoafirmación y de autoconstrucción. Así comprendida, la reconstrucción nietzscheana de la Antigüedad clásica se nos muestra como expresión de una filosofía propia que promueve una nueva narrativa que posterga la objetividad del discurso histórico como tarea de la actividad filológica. Siendo así, la pregunta sobre si su interpretación del helenismo es correcta o no se convierte en una cuestión secundaria" (2000: 10).

La sustancia filosófica del texto radica, como señala Sloterdijk, en una postura trágica y perspectivista que reconoce su discurso como efímero, como puesta en escena de una idealización que en el juego de relatos que conforma las diversas vertientes del neohelenismo alemán, se inicia como obra de un filósofo, y no sólo un filólogo, que, desconfiado del relato clasicista, intenta rescatar a los griegos de la atmósfera conservadora de la academia alemana y las formas del poder en que aquél se sostiene. Así, como filólogo, filósofo y, diría yo, artista, Nietzsche concibió una dramaturgia que busca reescenificar la Antigüedad griega a partir de otros puntos de vista y de una activa meditación sobre el presente y sus problemas, desplegando con ello un discurso refractario a la visión anticuaria del canon académico, y transformando el pasado clásico de un objeto diseccionable en un escalpelo de crítica cultural y, por qué no, también en un producto artístico. (Salcido, 2009: 10-11)

El parto de centauros sólo es posible en la atmósfera artística del “todo está permitido”, donde las imágenes se forjan en una apasionada fusión entre arte y teoría. El centauro singular, una figura que destruye los viejos templos del canon académico, es, en su hibridez, no la negación de la academia ni de la ciencia sino el desmantelamiento de la imagen estancada de su objeto, de la pretensión de administrar, distribuir y repartir la verdad originaria respecto de un tema, un fenómeno, sea el teatro, el performance, el arte todo. El centauro, frente a la defensa académica, cultural, del racionalismo inflexible, es metáfora del arduo trabajo por recuperar la unidad entre pensamiento y pasión, y que el cuerpo sea la “gran razón” para la autobiografía de un filósofo, desde una disposición trágica que apunta a la iluminación de la existencia, una teoría dotada de alas que posee la potencia necesaria para producir la obra desde la más rica actividad. Quien ha comprendido lo que Nietzsche quiso hacer con Grecia —tomando en cuenta todos los escritos en torno a la antigüedad y que van a ser el punto de partida y de llegada de toda su filosofía— y ha leído su obra, involucrándose con la misma pasión con la que fue escrita, no puede ya prescindir del martillo y concebirá a la filosofía como una actividad destructiva que lleva en sí misma un vital elemento de creación que le permite tanto la crítica a su entorno como el encuentro con la propia singularidad. La figura del centauro nietzscheano, donde se unen arte, ciencia y vida, permite pensar el ejercicio de lo que llamo *teoría expandida*, para nombrar la *performatividad de la filosofía del performance*, si es que esta última quiere

asumirse como un ejercicio práctico de las ideas, permitiéndonos abrir el rango de las interpretaciones posibles más allá de la sobriedad positivista. *El nacimiento de la tragedia* es un libro ejemplar para una *otra teoría estética del performance* al colocar un signo de interrogación al discurso histórico y descriptivo que aplica el sueño de la definición al espasmo de la variabilidad que reina en el arte acción, donde en el estado de inmersión sujeto y objeto se funden, y el arte y el artista son uno y el mismo. No es sólo una historia del performance lo que necesitamos sino una filosofía histórica del mismo, una *otra* teoría estética en los términos de una reflexión que es impulsada por el hálito vital del pensador porque

El problema que aquí empieza a delimitarse es de una magnitud tal que parece justificado el intento de volver a formularlo utilizando otras palabras. ¿No podría ser que dentro del marco de una existencia íntegra (sea esta lo que sea), el conocimiento del mundo y la autoexpresión estén estrechamente ligados, más estrechamente ligados incluso, de lo que es habitual bajo las condiciones modernas? ¿No ha conducido la división laboral del talento, que caracteriza a nuestros tiempos, a que las actitudes psíquicas que sirven al conocimiento científico tiendan a ser virulentas enemigas de la autoexpresión, mientras que las actitudes acordes con la autoexpresión revelen una tendencia hostil al conocimiento? ¿No son, por tanto, el cientificismo y el esteticismo las típicas idioteces complementarias de la modernidad? (Sloterdijk, 2000: 39-40)

Si antes he señalado que el performance es una expresión artística que expande las posibilidades del arte como vehículo de ideas, es también el terreno del que debe surgir su propia teoría. Una teoría del arte que diera un giro performativo supone, en este sentido, colocar al pensador en escena y así como el performance expande el concepto de arte, de pintura, de poesía, la performatividad del pensamiento habrá de deslimitar la posibilidad de la filosofía misma. Este vitalismo filosófico requiere de las fuerzas artísticas para hacer una crítica de la historiografía icónica, detectar otro abanico de ideas y, desde el punto de vista de una filosofía trágica, como hemos de ver más adelante, comprometerse con el problema de la existencia más que con el de la verdad, sin que esto signifique anular la ciencia y se trate más bien de dominarla. El proyecto puede resumirse con Nietzsche de la siguiente manera:

El hecho de que una filosofía indemostrable tenga aún valor, en general más que una proposición científica, se funda en el valor estético de dicho filosofar, es decir, en su belleza y en su sublimidad. Existe todavía como obra de arte, aun cuando no haya podido demostrarse como construcción científica. Ahora bien, ¿no sucede justamente lo mismo en materia científica? Con otras palabras: la decisión no corresponde al puro instinto de conocimiento sino al instinto estético. (Nietzsche:2000: 32)

La filosofía del performance tiene la tarea de inventar aquellos conceptos que nos ayuden a pensarlo en todas las ramificaciones acontecimentales e intelectuales a las que da lugar como terreno de emergencia: como “reflejo de las subjetividades contemporáneas” y “teatro de la operación”, dirá Alan Badiou; como disposición material de una idea, como grado cero del guión, como perteneciente a las artes plásticas, como deslocalización nómada del teatro y no como efecto residual del mismo; como ejercicio escénico de una tendencia vitalista; como acontecimiento de barricada; como “práctica artística contemporánea”. Las problemáticas son muchas, por lo que es necesario rebasar la descripción e ir hacia la savia filosófica de su irrepetibilidad en la que tanto la acción como el pensamiento nacen y mueren como un ser vivo, y para eso es de vital importancia involucrarse físicamente en la teoría y hacer *laboratorio* desde la curiosidad inclasificable del artista-investigador y del investigador-artista, en un cruce de fronteras donde la teoría puede ser más que la búsqueda de una verdad gregaria, un instrumento para la vida. El giro performativo de la investigación es un *hacerse carne y sangre* de la teoría: el pensador deberá entrar en escena —irrumper en una encrucijada cronotópica que organiza la mirada— impulsado por una imperiosa necesidad de expresarse y de poner a prueba lo que se tiene que decir, proveyendo al pensamiento de una aparición escénica que, idealmente, dotará a las ideas de una fuerza plástica que dice lo que antes el discurso no alcanzaba a decir. Lo que se dice se consume en su propio acto, las representaciones se reducen a cenizas en el acto de expresión: “no hay ya semántica sino gestos; no hay ya más ideas, sino sólo figuras retóricas de energía; no hay ya un sentido superior, sino sólo excitación terrenal; no hay ya *logos*, sino sólo oralidad; no existe ya nada sagrado, sino sólo latidos del corazón; y no hay más espíritu, sólo inspiraciones. Ya no hay ningún Dios, sólo movimientos bucales”. (Sloterdijk, 2000: 131)

La filosofía del performance se traducirá, entonces, más que como teoría como *evento* o *acontecimiento* en el que la irremediable finitud del presente cobra sentido y las referencias históricas tienen la función de un *atrezzo* para su actualidad, no en términos de vanguardia o moda sino de *presencia*, esto es, de la aparición del cuerpo fenoménico del pensador. Cuando el 13 de enero de 1947, Antonin Artaud ejemplificó sus ideas en el escenario parisino del Vieux Colombier, sentó un precedente que bien ejemplifica lo que quiero decir. Artaud leyó sus poemas-ideas después de haber pasado nueve años en instituciones psiquiátricas, sometido a choques eléctricos; el texto devino un fenómeno transparente cuando durante las siguientes dos horas hizo un desesperado recuento de su drama personal, anteponiendo la corporalidad a la razón, la espontaneidad a la lógica. Artaud expuso sus ideas más profundas sobre la decadencia de la sociedad mediante su cuerpo quebrado y al borde de la ruina, haciendo del pensamiento, vertido en una lógica dramática, lo que J. L. Austin llama un *acto de habla*: aquel en el que a través de un enunciado se produce una acción y que, por su parte, Judith Butler (2011) llama *acto performativo*, constitutivo de realidad desde la centralidad del cuerpo y la acción reiterada en el proceso de materialización.

La cuestión de la relación entre performance y filosofía/pensamiento, abordada ampliamente en el 2014 en París, en el coloquio “Theatre, Performance, Philosophie”, es absolutamente actual, si bien, como hemos visto con el ejemplo de Artaud, no nueva. Charlotte Hess, bailarina de tango y doctora en filosofía, ha acuñado para la práctica a la que me he referido el concepto de “philo-performance”, aludiendo al performance como *gesto crítico*, como *puesta en escena del pensamiento*, como *pensamiento en acto*, dando qué pensar sobre la relación entre teoría y práctica, la congruencia entre ambas, la actual deslimitación de la filosofía, la performatividad de la filosofía y el problema de por qué una práctica intelectual se ha ido desarrollando en esta dirección. Creo que todo esto tiene que ver con esa liminalidad de la que nos habla Ileana Diéguez, que va mermando las fronteras establecidas institucionalmente y que hace del performance un acto político, y que, como señala Richard Martell, “es una actividad artística intrínsecamente vinculada a las condiciones históricas, ideológicas y políticas del artista”. (2008: 56)

La nada obvia relación entre la filosofía y el performance necesita ser investigada desde el experimento, como bien supo ver Hess al conformar un grupo de artistas llamado “philo-performance”, a principios del presente

siglo, cuyo objetivo es situar la filosofía, más allá de su carácter académico y elevado, en el pensamiento de todos los días, en las experiencias prácticas, en las escenas sociales que nos permiten pensar a través de experiencias colectivas. Los conceptos posibles para nombrar la puesta en escena del pensamiento dependen de la propia experiencia y, por lo tanto, el nombre del entresijo, del término medio, no puede ser uno solo. La conferencia performativa, como hemos visto, puede ser uno de ellos, si tendemos a la definición que da el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León:

En los últimos años está proliferando una forma artística que tiene como base la conferencia. En inglés se la suele conocer como *performance-lecture* y en castellano como conferencia dramatizada o conferencia performativa y se refiere a un tipo específico de presentación que va más allá de las formas académicas y que están empleando los y las artistas (aunque no sólo ellos, sino todo tipo de agentes culturales) para hacer de la conferencia un espacio de performatividad que trata de llegar, afectar e involucrar a la audiencia de forma satírica, emotiva, seductora y hasta irreverente. Es por un lado una forma educativa y mediadora, pero por otro se acerca a las artes escénicas e incluso al mundo del espectáculo. Por ello, usualmente suele ser una práctica experimental e híbrida que quiere ir más allá de formatos ya codificados como la instalación, la performance o el happening y por ello asume un carácter promiscuo, heterogéneo y hasta bastardo. (MUSAC, 2016)

En este intento de expandir conceptos que transitan en el plano de inmanencia de una filosofía, surge Hydra Transfilosofía Escénica –antes *Colectivo Hydra*–,¹² grupo de investigación y performance que es resultado de mi seminario de filosofía del cuerpo aplicada a las artes escénicas. El surgimiento de este grupo deriva del intento de acercar la teoría al acontecimiento escénico en el trabajo conjunto entre hacedores de teatro interesados en la vertiente intelectual del hecho escénico. Buscamos construir una *zona de transvaloración disciplinar* en busca de la superación del binarismo que separa la práctica artística de la investigación teóricamente sustentada y la escritura,

¹² Hydra Transfilosofía Escénica. Grupo de investigación y performance conformado por mí, Guillermo Navarro, actor y director de teatro; Manuel Cruz, director e investigador escénico; Jonathan Caudillo, filósofo, actor y ejecutante de danza butoh. Actualmente se ha unido al grupo Homero Guerrero, músico experimental.

y desde la concepción de que toda obra de arte es un manifiesto de ideas que exigen ponerse en escena. Nos hemos conformado como un laboratorio que desde la investigación en seminario produce piezas de performance donde la acción es resultado de un recorrido conceptual, por lo que trabajamos con el pensamiento vertido en arte acción, asumiendo a éste como experimento filosofante. Desarrollamos la teoría y la práctica básicamente desde una filosofía vitalista, para la cual el hecho escénico es una experiencia trágica –vivencia plena de la finitud y las encrucijadas de la existencia, dada su fugacidad y transitoriedad– y una zona de *transvaloración*. En este sentido, Hydra Transfilosofía Escénica pretende problematizar los dispositivos de representación que determinan no sólo la experiencia que los sujetos tienen del cuerpo y de las relaciones con los otros, sino de lo que se entiende por investigación, por teatro, por arte acción, y las diferencias tajantes entre estos, asumiendo que dichos dispositivos de representación no sólo se reducen al ámbito de las artes sino que atraviesan toda relación con la realidad en sus múltiples dimensiones. Nuestra tarea es pensar el pensamiento generado por el arte acción como terreno de expansión para abrir una brecha en la que la teoría del arte como ejercicio escritural y discurso racional, ya no tiene por qué no ser ella misma acontecimiento artístico. Por todo esto, el trabajo del grupo es un ejercicio de filosofía del performance en lo que esta tiene de filosofía performativa, que responde a la tarea de reformular lo que entendemos por investigación en el ámbito académico. Las preguntas más inmediatas a las que esta práctica nos ha lanzado, colocándonos en escena, son muchas: ¿Cuáles son los puntos en común entre filosofía y hecho escénico? ¿De qué hablamos cuando intentamos articular el lenguaje corporal con el discurso filosóficamente articulado? ¿Por qué vías es posible hacer al pensamiento excitar nuestros sentidos? ¿Por qué y para qué escenificar una postura filosófica teóricamente apuntalada? ¿Para qué una práctica intelectual como esta? ¿Para qué acercar el pensamiento a la vida?

La investigación dirigida hacia la producción de textos teóricos que surgen del laboratorio escénico es uno de los aspectos de lo que podemos entender por la filosofía del performance como una filosofía performativa, que se hace preguntas fundamentales en un espacio de expectación en el que el conocimiento es zona de experiencia. El pensador en escena es una de las formas de ese investigador participativo (véase Dubatti, 2011) que hace filosofía en la *praxis*, en, desde y por el pensamiento como acontecimiento viviente.

Performance, un acontecimiento filosofante

¿Cuál es la necesidad de vincular filosofía y performance? Expandir el campo de lo posible, dirigir el pensamiento hacia los modos estéticos de hacer sentido, desarticular la división entre la comprensión afectiva y corporal y el discurso conceptual. Es en el terreno de la vinculación carnal entre pensamiento y situación donde surge esa filosofía de entresijo que concibe al arte acción como un productor de experiencias intelectuales peculiares en tanto que encarnadas, vivenciadas. Pensar al arte acción como acontecimiento filosofante y a la filosofía del arte desde la vivencia de la acción es lo que entiendo por *teoría expandida*, como ejercicio crítico. La filosofía del performance en su vertiente performativa y también teórica, en la cual se dirige a la escritura, es de alguna manera una autoexposición que se sabe a sí misma evanescente, una narrativa que se reconoce como posible entre muchas, poniendo a prueba en la acción sus puntos de vista antes de que estos se conviertan en conceptos restrictivos de la vida. El carácter de esta filosofía es laberíntico en la medida en que las perspectivas posibles son muchas, al igual que las obras-manifiesto con las que el artista nos lanza a un terreno en el que la reflexión nos atraviesa: en el arte somos, justamente, atravesados corporalmente por una idea materializada que, a través de un salto ontológico, reorganiza nuestra forma de ver y de hacernos preguntas. Pensar y crear fuera de la repetición de esquemas permite migraciones intelectuales y verdades nómadas que hacen crecer territorios que desbordan los límites y permiten los quiasmos posibles del teatro y el performance, la teatralidad poética y la parateatralidad, la teoría del arte y el arte. El ejercicio del pensamiento no es sólo racional y discursivo: implica una somática, una conmoción, un flujo sanguíneo que deja su huella existencial en los conceptos que el pensador crea, en las preguntas que lanza. El arte tiene sus razones, mismas que son muchas veces desatendidas o negadas, y plantea, de muy diversas maneras y

con base en distintos soportes, importantes preguntas filosóficas que vale la pena desarrollar en la propia práctica si queremos decir algo que sea susceptible de provocar la transformación del espectador y del artista mismo. Un hacedor de teatro, un artista escénico, un performer, un accionista, un actor —superemos los sesgos entre éstos—, comprometido con el arte como laboratorio de su propia existencia, necesita hacerse preguntas profundas: sin ellas lo que queda en escena es el lugar común, las respuestas preparadas, los trenes de pensamiento superficiales, las emociones repertoriadas. Si como artista uno quiere deshacerse de contar historias y hacer descripciones, necesita pensar a martillazos, plantear problemas, generar cuestionamientos, poner en crisis.

La vida del performance está en el presente y es en este ahora que dirige sus preguntas más profundas, haciéndose a sí mismo en su propia desaparición. Hablamos pues de un arte en el que el objeto artístico, el artefacto fijable y transmisible, ha dejado su lugar al acontecimiento, ese salto ontológico que, a decir de Slavoj Žižek, es “algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas: algo que surge aparentemente de la nada, sin causas discernibles, una apariencia que no tiene como base nada sólido”. (2014: 16) Cuando el trabajo disciplinado y la entrega a la corriente de la propia vida y experiencia producen el acontecimiento, entonces nace la conmoción que corresponde al arte como fenómeno existencial y es desde ahí desde donde creo que hay que pensar al arte. La teoría del performance necesita de la práctica para conjugar flujos teóricos con flujos acontecimentales. Una filosofía del performance que crece sobre, por y desde el acontecimiento, es fundamental porque me parece que escribir sobre arte hoy en día exige mapas más abiertos, que puedan conectarse, desmontarse, alternarse en múltiples entradas: ya sea como obra de arte, como acción política, como teoría o como ejercicio escritural. Si el arte acción es una forma de pensamiento que flota en el flujo del devenir, sin un fundamento último, transcurriendo en el cuerpo y su razón poiética, podemos decir que la creatividad, la originalidad y el cruce de fronteras entre prácticas otrora disociadas es un asunto de performance, es decir, de ontología procesual, de pragmática de multiplicidades y conjuntos de intensidades variables. La performatividad es, desde este punto de vista, la vía posible de la innovación, de la creación y el descubrimiento, y su potencialidad es fundamental para la deslocalización del arte en un sistema cerrado que nos

exige obedecer a los teoremas de la dictadura capitalista que hoy echa raíces por doquier. Más aún, en un mundo cercado por la especialización de los saberes, preguntémonos si una filosofía creadora que se vierte desde y en el cuerpo del pensador, del artista, puede entre nosotros tener valor, no sólo en el terreno del arte sino de la pedagogía.

Como acontecimiento, el arte acción puede ser una experiencia existencial que exige una posición activa y creativa que nos disocia de la monotonía, de lo ordinario, es decir, de aquello que sucede de igual modo todos los días. El acontecimiento, una “aparición que es indistinguible de su propia desaparición”, según Badiou, (2014) tiene lugar por sí mismo y no obedece al efecto regulador del orden como ámbito social del sentido. El acontecimiento no tiene un sujeto ni una volición detrás, acontece por su parte como desviación y como un “salir de tono”. Con esto quiero decir que el arte acción no es “el arte de la provocación de acontecimientos” sino un disponerse al acontecer de los mismos en el sentido de un *pathos*, dado que es algo que nos sucede sin intencionalidad de por medio: el acontecimiento *se padece*, nos sobrepasa, viene de improviso. Como tal, el arte acción como una práctica que se abre al acontecimiento puede revelarnos aspectos del mundo que ni la epistemología ni el discurso ni las disciplinas conceptuales pueden agotar. Como he señalado antes, el arte acción es, en sus flujos acontecimentales, rizomático, por lo que como laboratorio de investigación le permite a la teoría otros tipos de devenires que hacen del baluarte teórico y cultural otra cosa. Dada su ontología no reproductiva y su presente maniaco, el arte acción perturba la circulación del capital y no puede ser ejercido como una actividad limitada al suministro de decoraciones e ilustraciones. En su sentido más auténtico es un posicionamiento de fuerzas, que puede ubicarse en lo que Fischer-Lichte llama “bucle de retroalimentación poética”, (2011) dando lugar a situaciones que difícilmente tienen cabida o son legítimas en el marco de las tradiciones. Cuando Marina Abramovic talló su propia carne con una navaja de afeitar y Chris Burden se hizo disparar a quemarropa en un brazo, sus acciones rebasaron las teorías estéticas tradicionales: la transfiguración del artista ya no aludía a la inspiración poética del mismo sino a la violencia ejercida sobre su propio cuerpo, poniendo en crisis la estrategias usuales de representación: la estrategia artística dejó de ser una imitación para lanzarse de lleno a una experimentación de la realidad en sus efectos. Esta experimentación de la realidad —inexpresable en su totalidad en cualquier discurso

posterior a la misma— es la característica intramundana y encarnada del performance como un arte atravesado por acontecimientos que trazan una brecha entre lo ordinario y lo extra-ordinario o ex-céntrico. Como método de experimentación con la realidad, el performance problematiza conceptos básicos de la estética desde el momento en que nos hace preguntarnos cuándo una situación se convierte en arte, cómo la sustitución de la obra por el acontecimiento borra la distinción sujeto-objeto, cómo, en fin, el arte acción como creación de acciones constitutivas de realidad, es una puesta en escena de la obsolescencia de las categorías y las relaciones dicotómicas que hasta el giro performativo de las artes habían ocupado el trono de la interpretación del arte. Es por esta razón que me parece que es posible afirmar que es un arte filosofante que en su clara actitud anti-representacional conduce a una reflexión a profundidad sobre la representación como práctica de poder, como una estrategia artística que ya no se piensa como mecanismo de reflejo o imitación, y que desarrolla en otro nivel, en palabras de Cornago, un “plano referencial [que] queda como algo secundario frente al ejercicio de sustracción y negación de ese mecanismo de poder que desencadena toda representación”. (2006: 72) Si el performance crece en los intersticios de las representaciones dominantes, en los huecos de la distribución social del sentido, practica un ejercicio filosófico que es inseparable de su manifestación en el epicentro de un cuerpo humano como centro gravitatorio de la acción y el pensamiento. Es de este modo que Juan José Gurrola reconoce en el performance un fenómeno inidentificable como producto, profundizando lo que puede entenderse por *acontecimiento* y por ejercicio consciente de crítica y problematización.¹³

Quisiera empezar manifestando que el llamado Performance o Arte-acción no tiene nada que ver con el Teatro. Pertenece a una filosofía estética que renuncia a toda relación con el arte que sugiera una reflexión sobre la forma y el contenido del acto. Debe ser inverosímil. A tal punto que no dé la oportunidad de extraer

¹³ Sirvan estas líneas como un breve reconocimiento para ese pensador ex/céntrico que fue Gurrola. Este solo fragmento, en su profundidad, me sirve como pequeño homenaje a su monstruosa genialidad. En parte, yo debo mi vinculación entre lo escénico y la filosofía a las tardes que con él transcurrieron en el aura crepuscular de Klossowsky y Nietzsche. Pocos dragones he conocido de esa magnitud. Mi pensamiento te saluda, Juan José.

ningún significado. Un dique que detenga toda creatividad. Debe hacer imposible la posibilidad de interpretación en el tiempo y en el espacio. Debe estar desierto de cualquier valor estético, debe ser incoherente para el razonamiento y la interpretación. Sus signos están fuera de los libros de arte y de la expresión artística conocida. No debe encontrarse el motivo de su aparición en la tierra. Debe negar la conciencia humana y la memoria. Ni el creador debe saber su origen cuando la Imaginación le dictó que apareciera en el sub-sub-consciente. Es más, el evento es HERMÉTICO, inabarcable, impenetrable; es más, es un candado para la conciencia, una tranca a la óptica del paso del tiempo, de las experiencias. (Gurrola en *Álcazar*, 2005:28)

Si podemos caracterizar introductoriamente el pensamiento trágico como aquel que afirma que lo esencial de lo real es la desaparición, incluyendo la suya, escribir sobre el performance tiene mucho del mismo porque el texto busca remitir a una experiencia que, como he señalado, es resistente a la economía de la reproducción. La cuestión aquí, y eso nos lleva a un problema de estilo, es cómo queremos escribir sobre el performance. Me aclaro: no es mi objetivo escribir *sobre* performance, yo no busco documentar lo que me parece indocumentable; mi objetivo es pensar y practicar *desde el performance y su desaparición* la propia performatividad de la escritura como un ejercicio que nunca alcanza su afuera. Escribo sobre arte acción para afirmar su desaparición, no “para intentar conservarlo”, puesto que como señala Vladimir Jankelevitch:

No se dice del acontecimiento ni que es ni qué no es, sino solamente que arriba o que sobreviene, es decir, aparece desapareciendo, nace y muere en el mismo instante [...]. Este suceso más fulgurante que el relámpago, más centelleante y parpadeante que el destello, viene siempre en suplemento del ser. (*Apud* Romano, 1992: 16)

Retomando el concepto de Fischer-Lichte del *giro performativo de las artes*, que ella ubica en la adquisición por parte del arte a partir de los años sesenta, de un carácter de *hecho escénico*, me refiero también a la redefinición del arte en su carácter procesual, transitorio, relacional, material y corpóreo, y la consecuente modificación de las condiciones de producción y recepción artísticas. Este énfasis en la procesualidad nos habla del arte desde su carácter

acontecimental, es decir, en devenir, lo cual invita a pensar al performance desde una filosofía del acontecimiento que es problemática en sí misma. El performance, en la medida en que lanza preguntas corporal y acontecimentalmente durante el proceso, es un acontecimiento no filosófico sino filosofante: en el camino, en la acción, mientras sucede, mientras acontece en su *duración*. Slavoj Žižek sostiene que la naturaleza acontecimental tiene por definición algo milagroso en el que no se puede dar cuenta a cabalidad del entrecruzamiento de fuerzas que generó aquello que ha sucedido. Es esta naturaleza de acontecimiento lo que no nos permite explicar la razón por la que ciertas formas de arte surgen de maneras un tanto heroicas, diluyendo fronteras cuya constitución había permanecido inalterada. El *acontecimiento filosofante* es también el que va del arte a la filosofía y de la filosofía al arte, ya sea en una problematización del arte como discurso teórico, del discurso teórico como posibilidad de discurso artístico, y de la problematización y ampliación de conceptos como *teatro*, *pintura*, *obra*, por decir algunos.

Si como he sostenido en la filosofía del performance la teoría necesita del laboratorio como lugar en donde se ponen en práctica las ideas, donde se las encarna o se las dinamita, el performance entendido *hinc et nunc* desde una epistemología teórico-encarnada, permite pensar y accionar la interrogación a lo que se había venido considerando estable, absoluto y evidente. Es en este sentido en el que entiendo lo que llamo *teoría expandida* como una circulación entre las aristas de un triángulo que se compone, en mi práctica, por: un *seminario*¹⁴ donde nacen y se siembran ideas a través del estudio de una plataforma teórica elegida; un *laboratorio*¹⁵ donde se lleva a cabo la experimentación material de las ideas en hechos escénicos; y la *escritura*,¹⁶ como el ejercicio en el que se desarrolla la investigación teórica en vinculación con la experimentación. No veo una razón de peso para defender que no haya vinculación entre las aristas de este esquema al que llamo *triángulo subversivo* y que bien puede entenderse desde el acercamiento transdisciplinario y liminal en el que se expande lo que llamo *filosofía del performance*.

¹⁴ El Seminario de Filosofía del Cuerpo aplicada al hecho escénico que impartí y coordiné en el CITRU, desde julio del 2014.

¹⁵ Como es Hydra Transfilosofía Escénica, vinculado al seminario arriba citado.

¹⁶ El libro que el lector ahora mismo tiene en sus manos.

Durante el siglo XX las fronteras entre pintura, poesía, teatro, danza, música, cine, se diluyeron y la tarea de la filosofía del arte será, a partir de entonces, un intento de redefinición no sólo de las distintas formas de arte sino de la misma concepción de lo que el arte es. Esta crisis de fronteras en el arte es a su vez un acontecimiento filosófico en la medida en que aquello que se pensaba como natural dejará de serlo y abrirá nuevas preguntas; la frontera entre arte y filosofía habrá también de desdibujarse en el sentido de que el arte, señala Arthur Danto, recuperará su autoconciencia: “la conciencia del arte de ser arte de un modo reflexivo que puede muy bien compararse con la filosofía, que es conciencia filosófica.” (2004b: 96) Desde mi punto de vista, el arte como *acontecimiento filosofante* —como puesta en práctica de una problematización de la filosofía y el pensamiento sobre el arte como discursos teóricos— hará de la historia del arte del siglo XX, lo que también Danto describe como:

Una historia de transformaciones y revoluciones de la misma noción de arte, cuya forma ha sido la de una guerrilla conceptual tan intensa —y a fecha de hoy todavía sin resolver— que el ámbito de la alta cultura se puede caracterizar como una tierra de nadie en la que el arte se muestra como una experiencia inestable, que debe su continuada existencia a la memoria de todas aquellas fronteras que ya nadie puede respetar. (2004a)

El binarismo que separa al arte de sus razones propias, al arte de la vida, a la teoría del arte del arte mismo, ha sido asumido por la filosofía. Lo importante aquí, y es donde se sostiene todo el edificio de mi escritura, es que la inestabilidad de esta línea fronteriza conduce a un replanteamiento interno de la propia filosofía. Apoyo la postura de Danto cuando señala que “Ciertamente, tan entrelazadas se encuentran las historias de la filosofía y del arte, que cualquier autodefinición de la filosofía estará supeditada a la filosofía del arte”. (*Ibid*) A esto hay que sumar que la filosofía del arte no habrá de desgajarse del arte mismo y que el pensador habrá de sumergirse en sus textos como el artista se sumerge en su obra: como una extensión de sí mismo. La teoría del teórico y la teoría del artista pueden ser incongruentes cuando son producidas desde terrenos experienciales que no congenian entre sí, pero he ahí el reto de una filosofía del arte que parta de la experiencia misma y se asuma a sí misma como un *entrecruzamiento de fronteras*, resultado de

la asunción teórico-práctica de que esas mismas fronteras son porosas pese a la distancia de sus lenguajes, sus usos y sus fines. El arte y el pensamiento responden a un mismo gesto: al de una criatura cuya existencia contingente transcurre tratando de encontrar sentidos a una vida absurda a través de la representación estética y discursiva. Es en este tenor que Nietzsche señaló que el hombre tiene al arte para no perecer en la verdad, misma que, de ser, coexiste con la muerte, la locura, el silencio y el abismo. Creo que todo aquí se reduce a la búsqueda de sentido y a la ansiedad por comunicar una inquietud respecto del mundo, y que tanto artistas como teóricos intentamos contener algo que se desborda constantemente: la vida. Lo que está en juego aquí es propiamente el devenir del hombre.

Concibo al arte acción como un acontecimiento filosofante porque en la acción del artista la vida se reflexiona a sí misma en tanto que devenir y desarraigo. Este proceso de reflexión *in situ* adquirirá estilos muy distintos: la teoría del artista puede ser *sui generis* pero la teoría del teórico, desde el laboratorio y el trabajo *in situ*, también resultará excéntrica para una colmena académica matrimoniada con el binarismo y la objetividad. En este sentido, para Guillermo Gómez Peña, los artistas “Teorizamos sobre el arte, la política y la cultura, pero nuestras metodologías interdisciplinarias son diferentes de las de los teóricos académicos. Ellos utilizan binoculares; nosotros usamos radares.” (En *Alcázar*, 2005: 8)

Desde una interpretación ubicada en los intersticios entre la metáfora y el concepto, entre el acontecimiento y la teoría, la oposición entre filosofía y arte —entre binoculares y radares— puede ser reconocida como arbitraria y de alguna manera desdibujada, para poder formularnos las siguientes preguntas: ¿Es posible que el pensamiento esté mezclado con la obra? ¿Es la obra una construcción del pensamiento? Para Albert Camus, es el mismo tormento el que nos impele a hacer literatura o filosofía... y, agreguemos, pintura, teatro o performance. Pensar es querer crear un mundo y, en esa medida, un filósofo también es un creador de personajes, de símbolos, de acciones secretas. Asimismo, toda obra de arte, en su lenguaje específico, es un trabajo denodado de intelectualización, mismo que tiene su lógica, sus razonamientos, sus postulados y sus exigencias de claridad. El artista *piensa* en imágenes, en volúmenes, en movimientos, y su obra es reveladora de cierto pensamiento. Es, continúa Camus, “resultado de una filosofía con frecuencia inexpresada, su ilustración y coronamiento”. (2001, 132)

Así las cosas, un Joseph Beuys, una Gina Pane, un Paul McCarthy, un Olivier de Sagazan, construyen una filosofía del performance y habrá tantas concepciones del mismo como formas de propiciarlo, determinadas a su vez por estas mismas concepciones. Las respuestas que una filosofía del performance como filosofía del acontecimiento pueda dar a las preguntas que él mismo genera dependerán, como señala Jorge Dubatti, del posicionamiento consciente no sólo del investigador sino del artista que asuma a través de su obra una definición ontológica o concepción determinada, la cual no es generada exclusivamente por una base epistemológica sino por una toma de posición en la que la teoría estética no está desgarrada del acontecer existencial del propio teórico-artista. Como señalé antes con Sloterdijk, se trata de “Incorporar de algún modo lo que se discute en la propia exposición”. La performatividad de la filosofía del performance, en conjugación con el estudio teórico profundo que a ésta caracteriza, deslimita su propia disciplina para colocarla antes y después de los dualismos y las metafísicas enajenantes con las que se piensa el arte desde el binarismo del que he hablado antes. El arte produce experiencias estéticas, pero no sólo eso: también es productor de experiencias intelectuales de un estilo peculiar en tanto que encarnadas, vivenciadas. Aquí radica su carácter acontecimental. Las perspectivas sobre el mismo son múltiples, al igual que las obras-manifiesto con las que el artista nos lanza a un terreno en el que la reflexión nos atraviesa: en el arte somos traspasados corporalmente por una idea materializada que, a través de un salto ontológico, reorganiza nuestra forma de ver, de sentir, de pensar, abriendo brecha entre lo ordinario y lo extraordinario. En mayo de 2015 impartí una conferencia en la que expuse mi filosofía del performance,¹⁷ la cual no puedo disociar de mi experiencia escénica y mucho menos de mi existencia. Entre el público y yo no había mesa alguna, sólo un atril. Tras de mí, la proyección de *Begotten*,¹⁸ donde se aborda una historia del génesis del mundo desde lo que considero una estética artaudiana, cuyas intensas imágenes hacen referencias a mitos paganos y cristianos. Mi discurso era alimentado por las imágenes y viceversa, e intenté dejar en claro desde un principio que nada de mi discurso

¹⁷ Conferencia magistral “Performance: hacia una filosofía de la corporalidad subversiva”, en el Encuentro Internacional de Performance. Teatralidad y poética, cuerpo y memoria, CENART, 27 de mayo de 2015.

¹⁸ Película experimental de terror, dirigida en 1990 por Edgmond Elias Merhig.

teórico podía alcanzar como *verdad* el acontecimiento del arte acción que de alguna manera yo identificaba, por un lado, con las abyectas acciones de una mujer que abría a puñaladas sus entrañas en la película y, por el otro, con mi propia y absurda aparición como conferencista:

Al leer este texto públicamente, desaparezco como individuo de carne y hueso. Una vez materializada, esta escritura se refiere sólo a sí misma, se identifica con su propia exterioridad. No soy yo como tal. Como autora de un texto, sólo soy una función portadora, me disipo como individuo, me reconfiguro como gesto y mueca de un vacío central. El sujeto escritor pone en juego su vida, se liga con la muerte: mi ausencia no es, sin embargo, definitiva; quedan mis huellas, mis sombras. Escribir es desaparecer del texto como cuerpo vivo y ocupar el lugar de un cadáver. Esta lectura es un festejo *a priori* de mis exequias. (Salcido, 2015)

Hydra Transfilosofía Escénica extendió materialmente estas ideas dos días después en el mismo encuentro con la pieza *Tierra de nadie*.¹⁹ Con dicha pieza, llegamos en seminario a la conclusión de que la experiencia artística es como la de la vida: inatrapable, rizomática, a veces totalizadora, a veces fragmentaria, y que como la vida, el arte juega con nosotros mientras creemos que somos nosotros quienes hemos puesto las reglas del juego, de ahí su naturaleza *pathica*, como aquello que se padece, que conmociona, que afecta. Quizás la sensación de que unas veces jugamos, otras *somos jugados*, sea una de las premisas de la cercanía entre el arte y la vida. Si es así, puedo afirmar que en la filosofía del performance la adecuación discursiva e histórica es mucho menos decisiva que la intensidad del autorreconocimiento del autor, la creación de conceptos y su inminente proyección artística, que es, como veremos, potencializada en la experiencia que llamo *contemporánea*. Esta filosofía performativa tiene la tarea de encontrar criterios y desarrollar nuevas

¹⁹ *Tierra de nadie*, pieza de Hydra Transfilosofía Escénica -en ese momento Colectivo Hydra- presentada en el Encuentro Internacional Poética de la acción: Performance, teatralidad, cuerpo y memoria, evento auspiciado por el CITRU; 29 de mayo de 2015, CENART, México. Participamos en dicho evento Guillermo Navarro, Manuel Cruz, Pere Nomdedeu, Asur Zágada, Fernanda Nava y yo. La pieza fue resultado del recorrido teórico sobre la muerte de Dios y la rehabilitación del cuerpo que desarrollamos en mi seminario de filosofía del cuerpo aplicada a las artes escénicas, en el CITRU. La experimentación sonora estuvo a cargo de Dora Bartilotti y la dirección de arte, de Víctor Ramírez García.

expresiones y formas de hacer filosofía, tomando en cuenta que ese giro performativo —donde la filosofía del arte tendrá lugar artísticamente, públicamente, como *hecho escénico*— es genuinamente filosófico, es decir, crítico, exploratorio, productor de nuevos conceptos en busca de su acontecimiento. Hablo de una filosofía que no busca la verdad, que no se pregunta por la esencia con un ¿qué es el performance en sí mismo? No busca el enunciado ni la proposición: el performance es esto o aquello, precisamente porque se instala en la problematicidad, en la actividad de pensar y hacer. No hay respuesta posible que haga desaparecer el problema porque lo verdadero y lo falso sólo pertenecen a las soluciones. Antes que a un qué, esta filosofía apunta a la pregunta por un *quién*, el quién de la acción como relación real de fuerzas: no hay un qué del performance sino un *quién* que se pone a sí mismo en escena para escribir ideas desde el cuerpo, con actividades reales, con palabras que expresan lo que *quiere decir*: la acción como *palabra*, como agenciamiento de fuerzas que da origen al lenguaje, como derecho del señorío, dirá Nietzsche en *La genealogía de la moral*, en virtud del cual se dan nombres. Hablo del arte acción como acontecimiento filosofante en el cual la filosofía se transforma en *ciencia activa*, capaz de interpretar las fuerzas de un acontecimiento como *síntoma*. La profundidad de la filosofía del performance depende ante todo de una manera de preguntar, de un estilo de preguntas que no se dirijan a la esencia, al ser, sino al acontecimiento, al devenir.

El arte pluralista no niega la esencia: la hace depender en cada caso de una afinidad de fenómenos y de fuerzas, de una coordinación de fuerza y voluntad. La esencia de una cosa se descubre en la cosa que la posee y que se expresa en ella, desarrollada en las fuerzas en afinidad con esta, comprometida o destruida por las fuerzas que se oponen en ella y que se la pueden llevar: la esencia es siempre el sentido y el valor. Y así, la pregunta ¿Quién? resuena en todas las cosas y sobre todas las cosas: ¿qué fuerzas?, ¿qué voluntad? Es la pregunta *trágica*. (Deleuze, 1994: 110)

La filosofía del performance debe aún inventar sus procedimientos y conceptos, como el mismo arte acción, pensarse como doble acontecimiento —en el pensamiento y en la acción—, desde un ejercicio experiencial y pluralista. La esencia del arte acción —lo que hace que éste sea lo que es y no otra cosa— *fluye* en las fuerzas que pone en juego esa voluntad que se quiere a sí misma en tanto que juego de fuerzas. El ser es una realidad perspectivística, una

pluralidad, así, la pregunta por el *qué* es siempre ¿Qué es lo que es para mí? Los filósofos debemos preguntarnos por el sentido en que nuestras tesis han de expandirse en el situacionismo oral, del cual la filosofía procede, para proyectarse en el performance, el teatro y en otras prácticas, artísticas o no, sin perder por ello en profundidad aquello que se piensa. Las consecuencias recaen no sólo en el contenido del texto sino en su estilo todo, en el estilo de pensar y hacernos preguntas. Nietzsche, el personaje conceptual que se ha colado en este texto para usurpar mi lugar, ha puesto en el atrio de mi escritura y pensamiento cinco de sus *Diez mandamientos para escribir con estilo*:

1. Lo que importa más es la vida: el estilo debe vivir.
2. El estilo debe ser apropiado a tu persona, en función de una persona determinada a la que quieres comunicar tu pensamiento.
3. Antes de tomar la pluma, hay que saber exactamente cómo se expresaría de viva voz lo que se tiene que decir. Escribir debe ser sólo una imitación.
4. La riqueza de la vida se traduce por la riqueza de los gestos. Hay que aprender a considerar todo como un gesto: la longitud y la cesura de las frases, la puntuación, las respiraciones; también la elección de las palabras, y la sucesión de los argumentos.
5. El estilo debe mostrar que uno cree en sus pensamientos, no sólo que los piensa, sino que los siente. (2015)

El estilo no es sólo una cuestión del tono que nos distingue como escritores: el estilo también radica en la forma en que rompemos las cadenas de los tópicos usuales de nuestra especialidad, para exponer lo propiamente existencial, en el marco, dirá Sloterdijk, de una existencia íntegra en la que el conocimiento y la autoexpresión están estrechamente ligados.

Que el performance sea un acontecimiento que se nos escape de las manos mientras tratamos de asirlo teóricamente es ya una pauta para filosofar sin diseccionar. Cuanto más intentamos conquistar el acontecimiento por la comprensión, más fría es la mirada que nos lanza. Una cosa, sin embargo, nos incita a construir una teoría del performance como algo que acontece, que produce sentidos, que está ligado a la cultura viviente y a la presencia aurática de los cuerpos: la acción como encuentro con la singularidad y la diferencia, desde la participación en un entorno convivial que posibilita la crítica a nuestro entorno histórico. La filosofía del performance como filosofía performativa

sigue el hábito nietzscheano de acercar el arte y el pensamiento al tejido inmediato de la vida, en la multiplicidad de su carácter rizomático, resistente a mitos interpretativos que intenten fijar la teoría en una línea recta que nos aproxime a lo correcto o verdadero. De lo que se trata es de pensar lo contemporáneo del arte acción como un vía para comprender, desde la crítica, nuestra herencia cultural, nuestra época y a nosotros mismos como parte de la misma. El trabajo teórico de esta filosofía está íntimamente relacionado con nuestra existencia como un asunto de performance, de proceso, de un hacer. No resulta descabellado decir que lo que aquí podemos entender por arte acción depende de la propia experiencia, de la filosofía específica que nos sirve de base epistemológica y, definitivamente, del estilo de preguntas que lancemos. En este sentido, la filosofía del performance como una filosofía del arte que busca su propio situacionismo no se reduce a una cuestión de estilo sino de perspectiva: como la vida y el arte, el pensamiento aquí no es un objeto acabado sino una experimentación constante, que nos lleva a preguntarnos qué lugar insignificante ocupa nuestra breve verdad en un acontecimiento vital que no admite límites.

PARTE II

**Performance: hacia una filosofía
de la corporalidad subversiva**

Qué es ser contemporáneo. Pensar y crear desde la herida

Si vas a uno de esos grandes almacenes y recorres esos grandes salones de muerte, ves carne y pescados y aves, todo muerto, desplegado allí ante ti. Y, claro, como pintor uno capta y recuerda esa gran belleza del color de la carne... Somos carne (meat), somos armazones potenciales de carne. Cuando entro en una carnicería pienso que es asombroso que no esté yo allí en vez del animal. (Francis Bacon, 2003: 47)

Según Terry Smith, “Ninguna idea acerca del arte contemporáneo ha logrado imponerse tanto como aquella según la cual se puede —se *debe* incluso— carecer de cualquier idea al respecto”. (2015: 15) Caracterizar al arte contemporáneo es una tarea cuyos caminos resultan elusivos; si acaso una mirada periférica al mundo del arte nos deja ver que “ser contemporáneo” conforma la mayor parte de la producción actual. El fenómeno es pletórico, proteico, se transforma constantemente en el río de propuestas que surgen y luego se precipitan en la desaparición. Pareciera ser que referirnos al mismo es como intentar explicar el río de Heráclito, en el cual no se entra dos veces: “Todo fluye, nada permanece”. Lo que podemos entender por contemporaneidad está llamado a cargar con todo el peso del presente: somos testigos de la convivencia entre la sed hegemónica de la globalización y la creciente diferenciación cultural como resultado de la descolonización; de la extrema desigualdad entre clases y personas, situada entre los deseos de dominación de los estados, las ideologías y las religiones, conviviendo con el sueño persistente de la liberación de pueblos e individuos; de nuestra sobrevivencia en un régimen de representación gobernado por la economía de las imágenes y el espectáculo. Para pensar un arte que se produce en este mundo cambiante, agónico, debemos preguntarnos, valga la redundancia, por las preguntas a las que nos lanza un arte caracterizado por lo múltiple, por qué implica existir en las condiciones de la contemporaneidad. ¿Qué es ser contemporáneo? He ahí la pregunta a la que debemos dirigirnos si queremos establecer con nuestra actualidad un compromiso crítico que permita pensarnos como seres históricos. El arte en las condiciones de su contemporaneidad parte de las múltiples cuestiones a las que esta misma lo conduce en los términos de una constante emergencia y confrontación de modos muy distintos de hacer arte, razón por la cual su carácter indagatorio, provisional, ensayístico y provocador es la ontología de

su propia problematidad, resistente a todo esencialismo que quiera decir, por un lado “esto sí es arte y esto no es arte”, y por el otro “este campo es abierto e indeterminable”. Como señala Smith, “ser contemporáneo” en esta época es mucho más “que un ciego abrazo del presente”. (2002: 16) La cuestión es compleja e implica un viaje conceptual al interior de la misma.

Si bien todo arte es hijo de su propio tiempo, el de hoy se produce, quizás como nunca antes, en la sensación compartida de que lo que rige nuestra experiencia es la contingencia y la discontinuidad: el arte es ya *otro arte* en la historia del mismo, lo cual es problemático; lo es y de un modo que a grandes rasgos se resume en la siguiente idea:

Hoy el arte está determinado de una forma más profunda por su situación dentro de la contemporaneidad. Sin lugar a dudas, los logros y los defectos del arte modernista, colonial y autóctono todavía plantean desafíos ineludibles a la práctica actual, pero ninguno de ellos, por su cuenta o todos juntos, logra ofrecer un marco capaz de abarcar en su totalidad los problemas de la práctica o la interpretación. La contemporaneidad se manifiesta no sólo en la inaudita proliferación de arte, o en sus variaciones aparentemente infinitas, sino ante todo en la emergencia y la confrontación de modos muy distintos de hacer arte y de emplearlo para comunicarse con los demás. (Smith, 2015: 21)

La cuestión no se simplifica con la idea de que lo contemporáneo viene después del arte moderno, tampoco en un *estar de moda o en onda*, en el reconocimiento de cualquier cosa que está ocurriendo, que está actualizada, que ocurre simultáneamente y que por ello es, justamente, “contemporánea”. La profundidad contenida en el concepto es reveladora en su etimología: *con tempus* hace referencia a *una multiplicidad de relaciones entre ser y tiempo*. A partir de aquí, podemos decir que el concepto nos lanza a una problemática que va más allá de la historia cronológica del arte que ubica al arte contemporáneo como el periodo que sigue al moderno. Si pensamos desde la postura del filósofo norteamericano Arthur Danto, la contemporaneidad del arte conlleva una problemática fundamental: las nociones de “arte” y “artista” ya no son las mismas, en principio porque las consideraciones estéticas que gobiernan nuestra relación con las imágenes se han modificado en una sociedad desbordada de representaciones, mismas que se muestran ya sin ambages como inevitables estrategias de manipulación. (Véase Cornago,

2006) Así como la noción de arte surge hasta el Renacimiento (y por lo cual el historiador del arte alemán Hans Belting puede afirmar que hay un arte anterior a la era del arte), para Danto hoy deberíamos pensar en el *arte después del fin del arte*: estamos en un estado emergente caracterizado por un vigoroso complejo de prácticas que dan lugar a otras. Es la época del “fin del arte”: no la muerte del arte sino la muerte de una cierta narrativa de su historia. Más aún, según este autor el fin del arte es el nacimiento de cierto tipo de autoconciencia. Lo que aquí sucede da que pensar porque, como señala Jorge Juanes “[...] los artistas hacen obras que son manifiestos. Es decir, los artistas son, más que artesanos seres pensantes, y sus obras son una incitación a pensar y no sólo un convite visual destinado a producir un placer estético; también nos llevan a una compleja reflexión sobre el ser del arte y sobre el ser en general.” (Juanes, 2010: 31) Si como he señalado con Vilar, (2005) el arte “tiene sus razones”, esto será muy evidente en el siglo XX cuando éste tome como nunca antes conciencia de sí mismo como entidad pensante, lo cual marcará la distancia con el arte moderno, una frontera que no nace, sin embargo, con *slogan* alguno porque no es un esfuerzo consciente de sí mismo sino el resultado del colapso de las normativas, de los criterios *a priori* de lo que el arte debe ser. El borde entre el arte moderno y el contemporáneo es problemático y difuso porque en sus albores, el primero también implicó una crisis: la crisis de la representación que vino con el paso de lo mimético a lo no mimético y el surgimiento del arte como tema para sí mismo, lo cual también va a atraer un nuevo nivel de conciencia que lanzará la pregunta, entre muchas otras, de cómo fue posible la pintura. El problema principal, el que atañe al campo de inmanencia de este texto, no se circunscribe, sin embargo a la historia del arte, sino a la problematización de los conceptos. Para el cometido de mi interpretación, la historiografía viene después. Si bien moderno y contemporáneo no son lo mismo, es fundamental asentar que no son términos solamente temporales. *Moderno* no es una noción que sólo alude a “lo más reciente”, sino una estrategia, un estilo, un tipo de acción. Esto significa que no todos los artistas fueron modernistas en el modernismo (más o menos de 1880 a mediados del siglo XX), del mismo modo que podemos decir que no todos los contemporáneos de Kant fueron *críticos*. En este mismo sentido, no se es contemporáneo porque simplemente se es “a la par en el tiempo” o porque se es “actual”. Para Arthur Danto, el arte contemporáneo no se reduce al arte reciente sino al

fin de una narrativa maestra del arte; alude, más aún, a una forma de utilizar los estilos que a un estilo particular: “Así, lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un periodo de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un periodo de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido”. (1999: 34). Esto me lleva al epicentro de mi asunto: el performance surge como discurso contemporáneo en el entorno de la muerte de los metarrelatos del arte, dejándonos ver que *arte* es un concepto en construcción que depende del sistema filosófico en el que aparece. La contemporaneidad, más allá de su sentido temporal, atañe a la problematicidad de lo que puede entenderse por *obra de arte* en el entorno de esta *todo está permitido*. Cuando Joseph Beuys afirmó que *cualquiera puede ser un artista*, dejó ver que el arte es receptivo no sólo del objeto sino de la acción: una obra de arte no es necesariamente un objeto, también puede ser una *acción*, un *evento*, un *acontecimiento*. La práctica artística contemporánea —aquella que es concomitante a la crisis de las categorías estéticas tradicionales— constituye un reto filosófico al dejar ver que los criterios para dar respuesta a la pregunta ¿qué es el arte? no son únicos y mucho menos inalterables. Que no hay experiencia privilegiada del arte nos lo deja ver Joseph Kosuth cuando afirma que “el arte sólo existe conceptualmente”, con lo cual hizo notar, en su texto *El arte después de la filosofía*, de 1969, que los valores o “propiedades” estéticas predicadas tradicionalmente de las obras son aplicables sólo al arte tradicional:

La crítica formalista no es más que un análisis de los atributos físicos de objetos particulares que existen por casualidad en un contexto morfológico, pero esto no atañe a ningún conocimiento (o ningún hecho) para nuestra comprensión sobre la naturaleza o función del arte. Tampoco está haciendo un comentario sobre si los objetos analizados son obras de arte o no, ya que los críticos formalistas siempre evitan el elemento conceptual detrás de las obras de arte. (Kosuth, 1969)

La contemporaneidad del arte resulta localizable en el hecho de que el arte ya no existe como un fenómeno específico o es un fenómeno cuya máxima es la libertad (lo cual puede resultar tautológico porque el arte, naturalmente, necesita ser libre para ser arte). La muerte del arte —o fin del arte, como indica Danto— no es una noción que se queda en los libros; es, desde el punto de vista de Gianni Vattimo, un *acontecimiento*: lejos de ser una utopía teórica

es la patente explosión de los límites, el rebasamiento del arte aurático y de la artes tradicionales y sus correspondientes lugares asignados para la experiencia estética: la sala de conciertos, el teatro, la galería, el museo, el libro. Estamos ante el traslado del objeto a la operación del *land art*, del *body art*, de la *acción teatral* como *acontecimiento político*, del *performance* efímero que traslada el poder contestatario del arte a la plaza pública. El arte como acontecimiento pondrá en juego, escribe Juanes, el imaginario colectivo e intentará “sacudir al hombre normalizado y ponerlo en posición de cuestionamiento de la sociedad en curso”. (2010: 401) Lo que aquí encontramos es la expulsión de lo estético a la *estetización de la existencia*, a la estetización del pensamiento, si por esto entendemos que este *otro arte* es un medio de manifestación de ideas y preguntas que conducen a una crisis de los fundamentos. Es en este entorno que Kosuth escribió lo siguiente:

Ser un artista en la actualidad significa cuestionar la naturaleza del arte. Si uno cuestiona la naturaleza de la pintura, no puede estar cuestionándose la naturaleza del arte. Si un artista acepta la pintura (y la escultura), está aceptando la tradición que viene con ésta. Esto se debe a que la palabra arte es general y la palabra pintura es específica. La pintura es “un tipo” de arte. Si haces pinturas ya estás aceptando (no cuestionando) la naturaleza del arte. Por lo tanto, estás aceptando que la naturaleza del arte es la tradición europea de la dicotomía pintura-escultura. (1969)

El arte salió de sus confines institucionales, sí, pero eso no significa la muerte de lo que se consideran las artes tradicionales. No apoyo en ningún sentido la idea de una “muerte de la pintura”, lo que creo es que cuando los sentidos intelectuales —la vista y el oído— pierden su primacía institucional, la pintura, la escultura y la música se expanden por otros sentidos corporales: el gusto, el tacto, el olfato. El arte desde el fin del arte —a partir de los años cincuenta pero ya en esa marejada que viene desde las vanguardias artísticas del principio del siglo XX, como hemos visto— es una noción ambigua que permite integrar en ella el aterrizaje en lugares otrora expulsados de la experiencia artística. Sin duda, la contemporaneidad nos arroja a pensar y crear desde la presión contra los límites después de los límites, y nos lleva a darnos cuenta de que *los límites* ceden. Sin embargo, la discusión definitivamente no termina ahí donde queremos hacer una descripción más o menos certera de qué es una obra de arte, en la espesura del arte contemporáneo. Lo importante aquí

también es dejar en claro que si las obras de arte, en todas sus posibilidades y momentos históricos, son manifiestos de ideas, vehículos de preguntas, como tales son en potencia acontecimientos filosofantes, mejor aún, como señala Juanes, “poético-pensantes”:

El gran artista siempre es un parteaguas en la historia del arte, hay un antes y un después en torno a a su obra y que él ha reflexionado sobre lo antecedente y con base en esa reflexión ha tratado de establecer un punto de referencia que trastoca los parámetros de comprensión de la obra de arte. De ahí que la historia del arte sea una sucesión de visiones sobre el arte que, a su vez, genera una historia de proposiciones originales surgidas justamente del esfuerzo reflexivo del artista. Reflexión que plantea al arte como idea, como visión meditada. (2010: 413-414)

Preguntemos pues, todavía, ¿qué es ser contemporáneo? ¿Es pertenecer a nuestro siglo? ¿Ser actuales? No, si junto con Giorgio Agamben postulamos que la contemporaneidad tiene que ver con la intempestividad en un sentido nietzscheano: con la crítica de la propia época en conjunción con una fuerza plástica de regeneración, de dar nueva vida a lo ya dicho; es la capacidad para no sujetarse, a pesar de las ataduras, al propio tiempo: ser contemporáneo no es ser actual sino renunciar a ser un epígono acrítico de épocas pasadas y estandarte de las creencias del presente. ¿Es necesario que para ser contemporáneo el arte deba sujetarse a las leyes de la oferta y la demanda del mercado, en la época financiera del capitalismo? No. Para la contemporaneidad, como punto de vista intempestivo, crítico de su propia época, resultan sospechosos los discursos artísticos *in*: los que están de moda, que brillan por ser “tremendamente actuales”, precisamente porque la intempestividad desenvaina la espada contra la victoria, el éxito, la fama; así, es muy probable que los artistas que reconocen una enfermedad en aquello de lo que se enorgullece el siglo, no aparezcan en los museos ni coticen su obra en el mercado de las vanidades, y, sin embargo, sean ellos los más contemporáneos:

La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada

punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella. (Agamben 2007)

Es contemporáneo, pues, todo artista que en la medida de su carácter intempestivo, rinde cuentas de su propio tiempo, que toma posición respecto de su siglo desde la vivencia de una inadecuación que le permite observar sus fracturas; es aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, inactual. La contemporaneidad implica no coincidir demasiado con la época; es una forma que tienen el poeta, el artista, el filósofo de relacionarse con el tiempo: una experiencia de quiebre respecto del devenir histórico colectivo en el que él mismo está enclavado. Como escribió Nietzsche en su segunda intempestiva, *Sobre el uso y abuso de la historia para la vida*, (1999a) esta quiebra es una toma de postura concreta respecto de la naturalización conformista del presente. Como potencialidad autocrítica de la resistencia cultural, la problemática de lo contemporáneo nos hace pensar que hay una relación que no puede romperse entre el arte, la filosofía y la guerra: guerra declarada a aquello que uniforma, que desplaza las perspectivas, que nos ata a la religión, al estado, a la política, a la opinión pública, apartándonos de nuestra fuerza y de nuestro carácter en detrimento de la vida. Intentar ser “contemporáneo” a toda costa, encajar en los discursos actuales, producir lo que la época necesita es exactamente lo que aleja al creador de la potencialidad crítica de su obra. Esto puede sonar trillado sólo para aquel artista, filósofo, teórico del arte que se ha asentado en las cenizas del epigonismo de su propia actualidad, como si el impulso que, desde la herida creadora, hace de toda narrativa intelectual o plástica una autonarración, debiera ser erradicado. Más que lo actual, lo contemporáneo implica una fuerza activa que se bate en el interior del artista y/o pensador, desde la cual piensa el pasado, no para liberarse necesariamente de él sino para quizás reactualizarlo a partir de una validez que no sólo trasciende a su tiempo sino que es capaz de juzgar el presente e imponerse a los dogmas de su propio tiempo. Como señaló Joseph Kosuth:

El arte “vive” a través de la influencia que ejerce sobre otro arte, no por existir como el “residuo físico” de las ideas de un artista. La razón por la cual distintos artistas del pasado son “resucitados” nuevamente, es porque algún aspecto de sus obras se vuelve “útil” para los artistas vivos. El hecho de que no existe

una “verdad” con respecto a lo que el arte es parece ser algo que aún no se ha logrado. (1969)

El arte como experiencia filosofante, o poético-pensante, implica una posición activa y creativa ante el tiempo histórico, un *memento vivere*, un acontecimiento que se separa de la monotonía y el vacío. Así, hasta el objeto más antiguo y rupestre puede ser contemporáneo en la medida en que fracture la existencia y nos lleve a lanzar preguntas en medio del laberinto de nuestro siglo, a tomar postura respecto del propio presente en una experiencia de *desconexión* y *desfasaje*, en los términos de Agamben: “Pertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo”. (2008)

Los contemporáneos son excéntricos: “ser contemporáneos es una cuestión de coraje”. Los artistas contemporáneos crean su obra a pesar de su propia época, en una incesante campaña contra la “cultura de la actualidad”, en un esfuerzo constante para no dejarse enceguecer por las luces del siglo. Nietzsche los llamó “intempestivos”, Artaud “los suicidados de la sociedad”. En este sentido, su obra no se reduce a la promoción del placer estético sino que, como diagnóstico cultural, lleva al banquillo de los acusados a los hijos predilectos de un pueblo. Con esto, y como he sostenido antes, no toda obra de arte es contemporánea por su actualidad sino por ser efecto de una crisis, por su capacidad de producir una experiencia, como he mencionado, de desconexión y aún de desfasaje. Esta desincronía no significa, sin embargo, que contemporáneo sea aquel que quiere vivir fuera de su tiempo, el nostálgico a secas; aplica más bien a una singular relación con nuestra propia historia circunstanciada por el momento histórico, a la cual hemos de lanzar preguntas, y esto es quizá más profundo que limitar lo contemporáneo a un estilo caracterizado por su propia diseminación y heterogeneidad. En este sentido, una obra contemporánea de arte puede llevar a cabo una filosofización del arte: hacer preguntas fundamentales sobre la base de una experiencia de viva carne, entendiendo a la filosofía —más allá de sus límites en el logocentrismo, el dominio racional y el pensamiento del sistema— como una problematización poético-pensante cuya primera consecuencia será que el arte

deba ser sacudido; a partir de este estremecimiento, el artista caerá en cuenta de que lo que daba por sentado deberá ser revisado a partir de la vivencia y desde una perspectiva fenomenológica. Así, parte de lo que significa “el fin del arte”, señala Danto, es la legitimación de lo que ha permanecido oculto, más allá de los límites, y algo muy importante: “también implica que en la medida en que las apariencias fueran importantes, cualquier cosa podría ser una obra de arte, y que si fuera a realizar una investigación sobre qué es el arte, sería necesario realizar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa, en resumen, que debe realizarse ‘un giro hacia la filosofía’”. (1999: 35)²⁰ La filosofización del arte nos lleva a construir, para la filosofía del arte, otra idea de lo que es una obra clásica, fundamental para intentar una lectura del arte acción como un arte que expande el concepto y la vivencia de la obra de arte porque de entrada ya ha puesto a prueba la definición de Arte.

Quiero aventurar una relación entre *lo contemporáneo* y lo que convierte una obra en *clásica*: a decir de Italo Calvino, clásico es aquel texto que nunca termina de decir lo que tiene que decir y cuya íntima verdad se sacude el polvillo de los discursos críticos sobre la misma. Si podemos pensar que toda obra —o aquella expresión artística que se ha deshecho del objeto como soporte para manifestarse en tanto que acontecimiento— es de alguna manera un texto en el que el autor o el artista se han escrito a sí mismos, podemos decir, retomando a Peter Sloterdijk, que:

Los textos clásicos son textos susceptibles de sobrevivir a sus interpretaciones. Cuanto más son objeto de disección, tanto más elusivos parecen. Cuanto más persistentemente se les intenta conquistar por la comprensión, tanto más fría es la mirada que lanzan a sus suprasensibles pretendientes. Cuanto más profunda es la iluminación hermenéutica de sentido o cuanto más penetra la reconstrucción filológica en el entramado del texto clásico, con más dureza resiste el entramado de las interpretaciones. (2000: 25).

²⁰ Juanes hace aquí una crítica muy profunda a esta especie de intelectualización del arte, y al arte que Kosuth llamará “arte tautológico”, como un “arte ontofóbico, sensualofóbico, que prescinde de lo extralógico y de lo cualitativo”, aquello con lo cual el arte se desmarca para “mantenerse como diferencia y marginalidad” (2000: 416). Para mayor referencia, remítase a Juanes 2010, páginas 413 a 419.

La relación entre *contemporáneo* y *clásico* puede ser la siguiente: la relación entre el desfasaje y la inagotable vitalidad de la obra, que se resiste a verse atrapada en un sentido intemporal, un sentido de clasicismo que es contrario a “las verdades eternas de lo clásico” y, sobre todo, a las nociones tradicionales de arte que rinden culto al esencialismo y a las generalizaciones. Como bien señala Sloterdijk, el tiempo de los administradores profesionales del sentido ha muerto, y los intérpretes ya no podemos dirigirnos a las obras clásicas como “un creyente a misa” ni pensar lo contemporáneo como algo que sólo es propio de nuestra época. El servicio criptoteológico a los “textos o lecturas eminentes” parece haberse agotado, eso espero, en bien de una teoría del arte que nos impulse a investigar nuestra propia existencia y las pasiones de nuestro presente, con todo lo que esto implica de vivencia, cuerpo, materialidad y desasimiento del arte conceptual como discurso ideológico. Para Juanes, hay una gran distancia entre el arte pensante materializado y el arte conceptual. El que aquí nos ocupa es el primero, cuyo soporte es una materialidad que se defiende contra la industria cultural y el logocentrismo consumado.

El artista contemporáneo es un pensador que tiene fija la mirada en su siglo: “El poeta, en cuanto contemporáneo, es esa fractura, es eso que impide al tiempo componerse y, a su vez, la sangre que debe suturar la rotura”. (Agamben, 2008) Su intempestividad se fragua no sólo en la observación de la propia época desde la vivencia de un anacronismo: busca “percibir en lo actual los indicios de lo arcaico” porque parte de su sofisticación conceptual consiste en apuntar hacia algo más primitivo, en la necesidad de reconectar al arte con esos impulsos oscuros de los que él mismo proviene y que, como vemos fehacientemente en Antonin Artaud, serán parte del retorno a lo ritual y a la realidad jeroglífica como *programa filosófico*. Se trata, pues, de hacer de la vía de acceso al presente una forma de arqueología, misma que no es sólo histórica sino que se desarrolla, en un sentido genealógico, como estimación de las fuerzas que definen en cada instante los aspectos de una cosa y sus relaciones con las demás: “Todos los tiempos son, para quien lleva a cabo la contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, precisamente, aquel que sabe ver esta oscuridad, que está en grado de escribir entintando la lapicera en la tiniebla del presente”. (Agamben, 2008)

Percibir esta oscuridad no es resultado de la pasividad: implica introducir una discontinuidad que pone al tiempo en relación con otros tiempos, que permite leer de forma inédita la historia, acercándose al pasado para traer

a colación una interrogación sobre el presente, sabiendo que, como ha señalado Foucault, (1997) no hay génesis lineales y que ni las palabras ni los deseos, ni los gestos, ni las ideas ni las obras, permanecen. Hay una relación profunda entre la contemporaneidad y la genealogía en este sentido: lanzar preguntas al presente, rastrear las oscuridades y las heridas, suturarlas con los hilos del arte y los conceptos que ayudan a pensar el siglo que permanentemente se nos escapa. Esta genealogía implica introducir en el propio tiempo una discontinuidad para transformarlo y ponerlo en relación con otros tiempos que nos sean quizás más aptos para llevar a cabo una interrogación sobre el presente. Si hay algo que compete a la contemporaneidad es el ojo crítico sobre la propia época, una conciencia histórica intempestiva que permita actuar en pro del desarrollo de una vida humana creadora que frente a la herida abierta y la oscuridad del siglo, permita una reinención del propio tiempo, haciendo de la historia una composición elevada pero no disociada, que sirva a la vida y se considere a sí misma más una obra de arte que un servicio a la objetividad. Lo contemporáneo implica pues no dar cauce a teología ni teleología alguna que se opongan a los instintos creadores, a los espíritus poco frecuentes que poseen la fuerza de volver a formular lo ya conocido como algo antes nunca visto. Así, leemos en la segunda consideración intempestiva de Nietzsche, lo siguiente:

Formad una imagen que sirva de modelo al futuro y olvidad esa absurda superstición de ser epígonos. Reflexionando sobre esa vida futura tenéis mucho que inventar e imaginar; pero no preguntéis a la Historia que os muestre el “cómo” y el “por qué”. Por el contrario, si os adentráis en la vida e Historia de los grandes hombres, aprenderéis de ella que el supremo imperativo es alcanzar la madurez y huir de esa impuesta educación paralizante de nuestro tiempo, que precisamente concibe su utilidad en impedirnos alcanzar dicha madurez con el fin de dominar y explotar a los inmaduros. (1999a: 95)

La contemporaneidad, lejos de ser una afirmación del presente, una formación y creación “conforme al tiempo”, una justificación cuasi apocalíptica, es un ejercicio crítico que desplaza las perspectivas, que entra en batalla contra el deleite excesivo en el proceso de la historia “en detrimento -señala Nietzsche- de la existencia y de la vida, contra el desplazamiento irreflexivo de todas las perspectivas”. (1999a: 123) La contemporaneidad que el arte

acción puede asumir para sí mismo, en tanto que acontecimiento filosofante, dependió, y depende aún, de un lanzamiento de preguntas desde la singularidad y la diferencia, de un poner en puntos suspensivos no sólo lo que se entiende por arte en la estética tradicional sino, más aún, y en profunda congruencia entre el fenómeno artístico y la ética, las normativas morales que intentan dirigir la vida del hombre. Para ello, el cuerpo será una de las condiciones del arte contemporáneo, ahora sí entendido en una línea de tiempo. El acontecimiento filosofante del arte acción no sólo radica en ser una apertura artística sino profundamente vital y ética que a través del cuerpo afirma la tierra, la *physis*. El arte acción es una afirmación vital irónica. Su ironía radica en que para que el arte alcanzara el contacto con la vida, tuvo primero que vivir su propia muerte para liberarse de las normas, para acercarse más que a la belleza, al acontecimiento. La muerte del arte fue el acontecimiento que logró catapultar sus infinitas posibilidades, dada la redescubierta heterogeneidad de sus preceptos. El arte se sintió entonces libre de producir a cada paso las normas que le convienen, los estilos en los que cada artista se expresa, a partir de una deriva del sentido que aterriza en el cuerpo como derroche energético, múltiple y diversificado, donde la infinidad de interpretaciones posibles va a ser la justificación de una buena parte de la vanguardia del siglo XX, en la que los artistas trataran de contrarrestar la trama institucional y su ideología haciendo de la acción una demostración del carácter límite del arte y la obsolescencia de su *sentido* cuando éste se fundamenta en lo organizacional y no en lo viviente, cuando se encuadra en la burocratización de lo cotidiano y lo mercantil, cancelando con ello su voluntad de cambio. Es por todo esto que podemos llamar contemporáneo a aquel arte que ha hecho una reflexión sobre sí mismo para practicar su propia deconstrucción. El arte contemporáneo es, en este sentido, la metarreflexión del arte sobre sí mismo, el autodiagnóstico dirigido hacia otra posibilidad de vida, creación y conocimiento.

Muerte de Dios/muerte del arte. El antiplatonismo a escena

Si como apuntó Matisse, “las artes tienen un desarrollo que no viene sólo de un individuo, sino de toda una fuerza adquirida, la civilización que nos precede. No se puede hacer *cualquier cosa*”, para pensar al arte acción en su clima intelectual es fundamental observar el cambio filosófico que se dio desde los albores de siglo XX en el cual otras lógicas obtuvieron su legitimación y para las cuales el efecto liberador de la filosofía de Nietzsche será imprescindible: el desciframiento de los códigos petrificados de la tradición judeo-cristiana occidental como fundamento de la metafísica, la ascensión filosófica del arte que da paso a un nuevo nomadismo, el despliegue del pensamiento posmoderno y su guerra contra las metanarraciones. A partir del valiente rescate que Camus y Bataille hacen del filósofo alemán del nacional socialismo en 1944, aún en su efervescencia, y con base en las posteriores interpretaciones de su obra —a partir de la reedición crítica de sus obras completas por Colli-Montinari—, la crítica de la verdad y la teoría del perspectivismo nietzscheanos llevará a muchos a desprenderse de paradigmas de interpretación hasta entonces vigentes, un intento del que las vanguardias de inicios de siglo XX ya habían abrevado para derivar hacia el rechazo académico como afirmación de la legitimidad, la diversidad y la proliferación de protestas estéticas. El inconformismo y el deseo por el experimento artístico tomarán impulso a partir de la idea de que el mundo, la verdad y el sentido, sólo existen en la interpretación. Fundamento de una revolución estética que parte de una transvaloración de los valores, el cuerpo pasará a formar parte de una rehabilitación de los anhelos intramundanos y de la vida y su impulso dionisiaco. *El fin del arte*, del arte anterior para dar lugar a un *otro arte*, es, irónicamente, el entrelazamiento del mismo con la vida signada por la muerte. Pere Salabert postula que el viraje del arte va de lo espiritual a lo matérico, de un quehacer que, orientado al mundo sensible pero con un rechazo al cuerpo, se lanza

a la aceptación de la materia. El arte se dirige hacia la vida como situación y diferencia, a la vida abierta y resistente a toda convención. El encuentro entre arte y vida va a potencializar su dimensión libertaria. Las vanguardias son una vanguardia de la presencia, del aquí y ahora del hombre que busca hacer estallar un arte distanciado, para redirigirlo a lo real de su ecceidad, a su realidad somática. Al arte de la carne impugnada, al que privilegia la pureza formal de las cosas con el menoscabo de su principio físico, Salabert (2013) lo llama “arte anémico”, y al que Juanes, debo pensar, sumaría el arte tautológico de Kosuth y sus seguidores, con todo y su contemporaneidad, como una reducción canónica del arte al concepto, como ideología y descalificación de la materia. Al arte que restituye el mundo a su gravedad matéria y su corpulencia, Salabert le llama “arte succulento”, ese arte que para Juanes viene haciéndose desde tiempos inmemoriales y que se caracteriza por “manchar, alterar, ensuciar, trastocar”. (2010: 417) Es en esta zona de la contemporaneidad —en la que la reducción conceptual y el arte de ideas de moda se ve invadido como “por una peste” por un arte materialista— donde quiero entrar: en un tipo de arte que desborda el cuadro, que dinamita el objeto artístico, y en el que el artista, como cuerpo, es su propia obra. Aquí, el arte no nombra un cierto tipo de objetos sino un tono vital que se proyecta en variedad de figuras inatrapables por ningún principio teórico absolutista. Con el fin del arte (canónico) nos encontramos también ante la muerte de la estética filosófica tradicional, cuyos conceptos se verán despojados de referentes en la experiencia concreta. De ahí la necesidad de una reflexión que también salga de los marcos tradicionales de pensamiento. Preguntémosnos con Vattimo si “¿encontramos verdaderamente aún la obra de arte como obra ejemplar del genio, como manifestación sensible de la idea, como ‘puesta por obra de la verdad’?” (1987: 55). La práctica de las vanguardias del siglo XX muestra un fenómeno general de “explosión” de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición. Las poéticas de estas vanguardias van a rechazar los límites impuestos de inspiración neokantiana y se propondrán a sí mismas como modelos de conocimiento y como momentos de destrucción: lanzarán preguntas a las estructuras jerarquizadas, se asumirán como vía de agitación social y política, y “en esta perspectiva, uno de los criterios de valoración de la obra de arte parece ser en primer lugar la capacidad que tenga de poner en discusión su propia condición [...]” (*Op. Cit.*: 51) La muerte del arte es para Vattimo un

destino, el efecto de una urdimbre de procesos históricos y culturales. El arte ya no existe como fenómeno específico y es preciso subrayar que su muerte no es una noción sino un acontecimiento que se gesta en un acontecimiento crítico mayor: en la muerte de la metafísica que Nietzsche anunció para occidente de manera muy radical. Me parece que no es posible pensar en su profundidad el encabalgamiento del arte en el cuerpo del artista sin situarlo en la crisis de los paradigmas metafísicos —contenidos en el logocentrismo moderno— y en la rehabilitación de una visión intramundana del mundo, a la que Sloterdijk llama *posmetafísica*, que Nietzsche ya había antecedido para el pensamiento y su impacto en el terreno del arte, con su metafísica de artista, la metáfora de Dionisos y la comprensión del arte como fenómeno trágico, perspectiva germinal en *El nacimiento de la tragedia* y que se prolonga en su concepción posterior de la voluntad de poder como potencia artística. Si bien Nietzsche ubica los antecedentes de la muerte de Dios en el corazón mismo de la historia del judeo-cristianismo, y la punta de lanza del deicidio en los griegos, específicamente en los filósofos de la naturaleza, en Heráclito y el materialismo de Leucipo y Demócrito, me gustaría retomar para sintetizar la metáfora de la muerte de Dios, un texto del romanticismo. Los antecedentes de esta muerte de la metafísica a la que señala la muerte de Dios, los encontramos en el movimiento romántico, específicamente con Jean Paul Richter. Esta muerte constituye aún la constelación histórico-ontológica en la que nos movemos: nos atañe y no podemos ponerla de lado para pensarlos y para captar a qué nos referimos con la “contemporaneidad en el arte”. Me permito citar un fragmento del conocido *Sueño* de Richter, que lleva por título “Discurso de Cristo muerto desde lo alto del edificio del mundo, no hay Dios”, para mostrar la fuerza de las imágenes de un acontecimiento que se genera primero en la poesía y cuyo impacto será innegable en la filosofía posterior y su reflexión acerca de la profunda soledad del hombre moderno. El *Sueño* describe el acontecimiento de quien sueña un mundo sin Dios y a Cristo, quien anuncia que “No hay Dios”.²¹ El poema inicia con la narración de quien se ha quedado una tarde de verano recostado en una montaña frente al sol, y sueña que despierta una noche oscura en

²¹ En otra versión del *Sueño*, no es Cristo sino Shakespeare el que da la noticia, y ahí recibe por título “Lamentación de Shakespeare muerto anunciando a los auditores muertos en la iglesia que Dios no existe”. (Véase Yáñez, 1996: 27)

el cementerio. Las tumbas están abiertas, sombras se proyectan sobre los muros del osario. Niños duermen en los féretros abiertos, mientras todo es estrechado por una niebla gris y espesa. Se escucha la caída de los laúdes y los primeros pasos de un terremoto. Quien sueña se dirige hacia el templo, atravesando el umbral entre sombras desconocidas que también rodean al altar. Los muertos, cuyo corazón late hasta ese momento, se detienen al ver entrar a un vivo. Lo que sigue es una de las descripciones más avasalladoras de la metáfora de la muerte de Dios, es decir, de la aceptación de que éste no es ni nunca fue:

Todas las sombras estaban alrededor del altar y en todas ellas, en el lugar del corazón, el pecho latía y palpaba. Sólo un muerto, que acababa de ser enterrado en la iglesia, reposaba todavía sobre sus cojines, su pecho latía y su rostro sonriente mostraba un sueño feliz. Pero al entrar una persona viva, despertó y dejó de sonreír, abrió lentamente sus pesados párpados, pero adentro no había ojos y en su pecho palpitante había una herida en el lugar del corazón. Levantó las manos y las unió para rezar, pero sus brazos se alargaron, se desprendieron y sus manos unidas cayeron a lo lejos. Arriba, en la cúpula de la iglesia, estaba el cuadrante de la *Eternidad*, no tenía números y era su propia aguja, sólo un dedo negro daba vueltas y los muertos querían ver ahí el *Tiempo*.

Entonces una alta y noble figura, marcada por el sufrimiento eterno, descendió sobre el altar, y todos los muertos gritaron:

“¡Cristo!, ¿no hay Dios?”. El respondió: “No hay”.

La sombra entera de cada uno de los muertos, y no sólo su pecho, se puso a temblar y el estremecimiento fue causa de su desintegración.

Cristo prosiguió: “He recorrido los mundos, subí a los soles y volé con las vías lácteas a través de los desiertos del cielo, pero no hay Dios. Bajé lejos y profundo hasta donde el Ser proyecta sus sombras, miré al abismo y grité: ‘Padre ¿Dónde estás?’, pero sólo escuché la eterna tempestad que nadie gobierna; y el brillante arco iris formado por los seres estaba ahí, sobre el abismo, sin que ningún sol lo creara y se derramaba gota a gota. Y cuando alcé la mirada hacia el cielo infinito buscando el *Ojo* de Dios, el universo fijo en mí su órbita vacía, sin fondo; la Eternidad reposaba sobre el Caos, lo roía y se devoraba a sí misma. —¡Griten disonancias, dispersen las sombras, ya que Él no es!”

Las pálidas sombras se desvanecieron como se dispersa un soplo caliente, el vapor blanco condensado por el frío; y todo quedó desierto. Entonces para el dolor del

corazón, aparecieron en el templo los niños muertos que se habían despertado en el cementerio, y se arrojaron a los pies de la alta figura que se encontraba en el altar, diciendo: “¡Jesús!, ¿no tenemos Padre?” Y él respondió lleno de lágrimas: “Todos nosotros somos huérfanos, yo y ustedes, no tenemos padre.” (En Yáñez, 1996: 35-37)

Si como señala Adriana Yáñez en su libro *El nihilismo y la muerte de Dios*, Jean Paul Richter es una de las cumbres de la expresión poética en torno a la idea de un dios ausente, Nietzsche es la otra montaña en la que se sostiene, esta vez en el pensamiento filosófico, el problema de la muerte del sentido, el cual me parece fundamental para entender la problemática de la *muerte del arte*, un concepto que Hegel lanzó en sus *Lecciones sobre la estética*, y que Arthur Danto retoma desde otro lugar. El primer texto en el que Nietzsche habla de la muerte de Dios es *La gaja Scienza*, o *La ciencia jovial*, publicada en 1892. La idea está en dos párrafos de la misma: el párrafo 125 del libro tercero, “El loco”, y el párrafo 343 del libro quinto, “A propósito de nuestra alegría”. La muerte de Dios será uno de los temas centrales de *Así habló Zaratustra*, personaje conceptual con el que Nietzsche da forma al filósofo trágico que anuncia el devenir y declara al cuerpo como *la gran razón*, en un contra evangelio, en un *contramito*²² de la Biblia. Es en el párrafo 125 que Nietzsche declara el deicidio a manos de los hombres, una de las metáforas centrales del nihilismo como “la más profunda autorreflexión del hombre”: la crítica y conmoción de los valores en general, la crítica radical del racionalismo, del cristianismo, de toda la metafísica anterior y la posibilidad, asimismo, de superar la crisis del pensamiento occidental.²³ Dada la

²² Retomo el concepto *contramito* de Herbert Frey, uno de los más brillantes intérpretes de Nietzsche en habla hispana. Véase su ensayo “La interpretación nietzscheana de la antigüedad griega como *contramito* a la modernidad”. (2001)

²³ El problema es amplio y rebasa mi cometido en este texto, pero Frey lo reseña de la siguiente manera: “¿Qué quiere decir ‘hemos dado muerte a Dios’ y ‘cómo hemos podido hacerlo’? Quiere decir que el racionalismo, el uso de las fuerzas para dominar la naturaleza y liberarse de autoridad y tutelaje ajenos son incompatibles con la existencia de un Ser Supremo. Estas conclusiones, hechas con un resabio de melancolía, provienen de un Nietzsche producto de una Ilustración que se ha vuelto transparente para sí misma, un Nietzsche que se refiere a sus escritos como una “escuela de sospechas”. No en vano menciona el Loco el desprendimiento copernicano del Sol de la Tierra o el descubrimiento—hecho a principios de la era moderna—de la infinitud del Universo, donde ya no hay un arriba ni un abajo, y, por ende no se cuenta con puntos de orientación para una existencia que ha perdido su base de sustentación”. (2001)

aprehensiva voluntad de verdad que fundamenta al judeo-cristianismo y que es la ironía de occidente, el nihilismo implica el descubrimiento del origen plenamente intramundano del orden ético, jurídico y político y de los más altos valores de la historia de occidente, que alcanzan su máxima expresión en la idea de dios, de la ciencia, del saber absoluto, entre otros. Hoy, desde nuestra perspectiva, nos es dado ver ese movimiento de negación y consecuente liberación de los dogmas en escuelas filosóficas, artísticas y literarias, como fueron, por ejemplo, el dadaísmo, el surrealismo, el existencialismo. Como lo expresa Jean-Francois Lyotard en su libro *La condición posmoderna*, el punto de partida común de todos los pensadores posmodernos es asimismo, la muerte de la metafísica, la ubicación del sentido de la vida en el más allá –descarnado-, de un valor supremo, legitimador del mundo. Como situación espiritual de nuestro tiempo, el nihilismo es el sentido del discurso de la posmodernidad acerca del fin de la modernidad, cuya interpretación del mundo, se piensa, tuvo como fundamento la metafísica cristiana, dado que la razón moderna fue en todo momento un producto de la secularización del concepto cristiano de Dios. La muerte de Dios, como es la muerte del Arte –y lo pongo esta vez en mayúscula para distinguirlo del arte todo- significa el rompimiento con las ideas establecidas por la tradición anterior, anunciando nuevos caminos, nuevos horizontes de reflexión y, por supuesto, de expresiones artísticas que ante la falta de sentidos absolutos, de “la relativa y reciente pérdida de fe en una gran narrativa que determine el modo en que las cosas *deben* ser vistas”, según señala Hans Belting, (véase Danto 1999: 27) nos lanzaran a la experiencia de la deriva, misma que abrirá la puerta, en la segunda mitad del siglo XX, a la aventura plástica de las vanguardias, a la irrupción firme y propositiva de las artes plásticas que lleva a la irrupción del arte contemporáneo. Para una descripción metafórica de la experiencia, leamos a Nietzsche:

El hombre loco. —¿No habéis oído hablar de aquel hombre loco que justo antes de la claridad de mediodía encendió una lámpara, corrió al mercado y gritaba incesantemente: “¡Busco a Dios, busco a Dios!” —Allí estaban congregados muchos de los que precisamente no creían en Dios, provocando una gran carcajada. “¿Acaso se ha perdido”, dijo uno. “¿Se ha extraviado como un niño?”, dijo otro. “¿O es que se ha escondido? ¿Nos tiene miedo? ¿Se ha hecho a la mar en un barco? ¿Ha emigrado?” —así gritaban y reían confusamente. El hombre loco saltó en medio de ellos, atravesándolos con su mirada. “¿A dónde ha ido

Dios?”, gritó “¿yo os lo voy a decir! ¡*Nosotros lo hemos matado*— vosotros y yo! ¿Todos nosotros somos sus asesinos! ¿Pero cómo hemos hecho esto? ¿Cómo fuimos capaces de bebernos el mar hasta la última gota? ¿Quién nos dio la esponja para borrar todo el horizonte? ¿Qué hicimos cuando desencadenamos esa tierra de su sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros? ¿Lejos de todos los soles? ¿No caemos continuamente? ¿Y hacia atrás, hacia los lados, hacia adelante, hacia todos los lados? ¿Hay aún un arriba y un abajo? ¿No vagamos como a través de una nada infinita? ¿No sentimos el alentar del espacio vacío? ¿No se ha vuelto todo más frío? ¿No llega continuamente la oscuridad y más oscuridad? ¿No tendrían que encenderse lámparas a mediodía? ¿No escuchamos aún nada del ruido de los sepultureros que entierran a Dios? ¿No olemos aún nada de la putrefacción divina?—También los dioses se descomponen. ¡Dios ha muerto! ¡Dios sigue muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado! [...] (Nietzsche, 2001: 218-219)

El nihilismo como “nuevo estremecimiento” al que lleva la muerte de Dios, cuyo causante no es *el loco* sino la época misma, con los cambios que le son inherentes, es la constatación de la carencia de sentido de la metafísica de occidente, misma que debe llevar, pese a la primera experiencia de estar a la deriva, a un diagnóstico de la decadencia de la época, a una transvaloración, a una búsqueda del trascender del hombre sin trascendencia alguna, y a una visión erótica y afirmativa del mundo en su finitud, después de dos mil años de difamación de la vida y el cuerpo a manos de la metafísica, sus valores y sentidos absolutos. “¿Qué significa nihilismo? —se pregunta Nietzsche— Que los valores supremos se desvalorizan... éste alcanza su máximo de energía relativa como violenta fuerza de destrucción: como nihilismo activo”. (*Apud* Frey, 2013: 252) Si como señala Danto, la historia del arte y la historia de la filosofía son concomitantes, la crisis del modelo onto-teológico del mundo, el desequilibrio de toda base de sustentación absoluta, va a llevar a una crisis del arte, con la explosión de sus límites en la experiencia contemporánea.

La pregunta por el sentido de la vida no podrá ya ser aplazada en la emancipación de la razón, no solo del judeo-cristianismo sino también del mito racional de occidente, y la caída en cuenta de que las propiedades de valor del mundo y del hombre no están fundamentadas en sí mismas sino en valoraciones subjetivas del propio ser humano. La muerte de Dios es la

“transvaloración de todos los valores”; frente a una tradición que negaba y reprimía lo existente, el mundo y los instintos, los impulsos de la carne y la sensualidad, esta transvaloración implica la rehabilitación de la vida como vida de los cuerpos. La afirmación erótica del mundo tiene diversas consecuencias filosóficas: la valoración positiva del cuerpo y, con ella, la aceptación y asunción de la práctica filosófica como un “pensar desde la experiencia de la carne”; la consideración de la experiencia sensible como criterio de verdad, una verdad que por ser corporal fluctúa permanentemente y se gesta en la tensión entre la intensidad y la forma; como afirmación anticristiana del mundo, la aceptación de la finitud, de la mortalidad del hombre y el lanzamiento, a partir de ahí, al *pathos* de nuestro origen y fin intramundano. Éste es el “nuevo estremecimiento” al que lleva la muerte de Dios como transvaloración de los valores dominantes y la consecuente experiencia de estar a la deriva. La muerte de Dios, de la metafísica y sus valores supremos, negadores de la vida, es necesaria para una nueva valoración de la misma: desde una onto-estética, Nietzsche dará una justificación estética del mundo como *pólemos*, juego, devenir. Cuando en su ensayo de autocrítica de *El nacimiento de la tragedia*, libro en el cual se prefigura con Dionisos el parágrafo del loco que habrá de aparecer en *La gaya ciencia*, Nietzsche afirma que “Sólo como fenómeno estético está justificada la existencia”, el concepto de arte, y por tanto de estética, se amplía. Si, como he señalado antes, las vías de la historia del pensamiento muchas veces convergen con las del arte, esta frase es de vital importancia para comprender qué está en juego en el arte acción cuando decimos que en él se ha dado la irrupción de lo real y que nunca antes ha estado el arte tan cercano a la vida. El arte cercano a la vida, el arte como fisiología, es una estrategia *antimetafísica* contra un arte que reemplaza los cuerpos por su silueta, que atiende a la forma en detrimento de la materialidad, contra una historia del arte de orden ideológico donde prevalece la limitación impuesta de la bidimensionalidad de los soportes frente a la pluralidad de los acontecimientos. ¿Qué significa en sentido estricto, si es que lo hay, reemplazar a la obra artística por el movimiento de la vida? Alan Badiou nos dice:

¿En qué sentido eso es arte? Justamente ese es el debate contemporáneo: si el arte debe compartir la vida, ¿cuál es su función propia? El arte va a dejar de ser algo que uno contempla, porque lo que había que contemplar era justamente lo

que detenía la vida, la relación con la obra de arte ya no podrá ser una relación de contemplación. El arte contemporáneo va a tomar, entonces, otra dirección que estará ligada a los efectos que produce: el arte no será un espectáculo, ni una detención del tiempo, más bien será lo que compromete en el tiempo mismo y produce efectos en el tiempo. Se podría incluso decir que el arte clásico es una instrucción para el sujeto, una lección para el sujeto y, en cambio, la obra contemporánea apunta hacia una acción que cuestiona y transforma al sujeto. Lo cual le va a portar, todavía, una característica más: la ambición política del arte contemporáneo. ¿Por qué va a tener necesariamente una ambición política? Justamente porque intenta producir una transformación subjetiva, al mismo tiempo que es un testimonio vivo sobre la vida. Por estas razones, el arte contemporáneo no se va a preocupar por la duración y, en cambio, si se va a preocupar por lo inmediato. Va a ser un arte que estará presente en el presente, justamente porque no apunta a la contemplación sino a la transformación. (2013)

Llámesese *body-art*, *happening*, *performance*, lo cierto es que la precipitación en los valores de la tierra es casi maniaca: pasión por el cuerpo, por la piel, por la organicidad y la circulación de sus flujos. El deicidio –ese asesinato que según el parágrafo 125 todos hemos cometido–, es, en tanto que arte, aderezamiento, engaño, apariencia (pues recordemos que en Nietzsche no hay verdad sino metáfora), la apuesta por una ontología inmanente, artística, absurda, donde la gravedad es el *cuerpo* como campo de fuerzas y producto de su interacción. La estética que se nos propone a partir de aquí, es la de una fisiología del arte en la cual el cuerpo es la base orgánica de la conciencia. Si retomamos la frase de Dostoievsky del “Todo está permitido” para pensar, desde esta fisiología del arte que se ha desembarazado de su propia anorexia, el tipo de arte que surge con la *muerte del arte* es, en una de sus vertientes, el de la confluencia entre lo performativo del teatro y el arte todo, dígase pintura, escultura, poesía. Los cuadros van a derramarse en el hecho corporal, el hecho escénico buscará otra cosa que la representación: antes que la apariencia y el fingimiento, el arte apelará a la encarnación o incorporación, dirigiéndose hacia su *suculencia* en el pronunciamiento del cuerpo y la opulencia de la materia: aquí, según Salabert, “cuando se trata del cuerpo, lo real ya es obra” (2003: 251).

La lista de deicidas es larga. Jackson Pollock, cuya pintura busca la encarnación de la pulsiones, según refiere Jorge Juanes, es uno de los grandes

y su experiencia de gravitación —esa experiencia descentrada del párrafo de la *La gaya ciencia* antes mencionado, la licuefacción de todo referente de verticalidad— hacer explotar la pintura en su carácter performativo:

Lo hemos podido ver en acción. Hemos visto fotografías y películas que muestran a Pollock tejiendo, instantánea tras instantánea, una tupida y turbulenta red pictórica forjada desde el instinto. Es un juego de piernas, brazos, manos y muñecas donde el artista baila literalmente sobre la tela; pone la tela sobre el piso y se monta sobre ella. Son creaciones inesperadas que obedecen —y esto es sustantivo, no algo secundario en la explicación de su pintura— a la decisión de romper con la posición erguida a la hora de acometer la tela. Tela yacente en el piso. Proceder que hace tabla rasa del modo de componer óptico vertical del que no se había desprendido la pintura, ni siquiera el propio Picasso. La verticalidad es un modo de componer en el que no es posible prescindir de la razón: la composición vertical impone distancia, la meditación racional en el momento de estar construyendo el cuadro e impide, por tanto, un automatismo radical y un desatamiento de la pulsión sin cortapisas. Jackson Pollock se plantea aquello que no se planteó el automatismo ni la pintura surrealista, que es precisamente que para que haya pintura se tiene que romper con el modo de composición vertical, distanciado, que surge en la pintura occidental a partir del papel que en ella tiene la razón. (Juanes, 2010: 221)

Pensar el arte después de la muerte del arte, por tanto, es pensarlo en la dirección de la corporalidad como realidad ineludible que es, sin embargo, fluctuación, transformación, desbordamiento. La muerte de Dios, y con él de las categorías estéticas que impugnan la carne en aras de belleza, equilibrio y perfección, en defensa de un representar tradicionalmente ajeno a la consistencia material del mundo, es el punto de una filosofía del arte que pone el acento en la práctica artística en que no prevalecen cierta clase de objetos sino un tono vital en que el artista es su propia obra. La tarea es ardua porque ha sido necesario inventar los conceptos y las nuevas plataformas de interpretación, como señala Pere Salabert en su introducción a *Pintura anémica, cuerpo succulento*:

El reto consiste en explorar un quehacer que orientado al mundo sensible pasa del rechazo del cuerpo por mediación de las sustancias perecederas hasta lo que se nos revela actualmente como la aceptación ciega de la materia a través del cuerpo. Es un acto que el arte, alcanzando su punto álgido en la representación, no tardará en

superar a causa del propio empuje, para dirigirse más allá en dirección de lo real, hacia todo aquello que constituye lo somático, de la materia carnal a la actividad fisiológica. Desde las figuras de Piero della Francesca o Vermeer de Delft, esas presencias incorpóreas, casi fluidas, hasta la atención actual a los cuerpos, el dolor físico y la carne cadaverizada, el agusanamiento o la podredumbre —¿anticipo para una experiencia de lo informe?—, pasando por las magulladuras y las heridas, la sangre o el semen, la orina, el vómito o los excrementos [...] (2003: 11).

En su ensayo de autocrítica a *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche también nos invita a una problematización que es fundamental para esta otra filosofía del arte a la que nos arroja la filosofía del performance, una práctica derivada del deicidio: “ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...” (Nietzsche, 1994: 28). Habrá pues que infraccionar las aproximaciones de la estética tradicional, para dirigirnos a pensar el tono vital de una amplia variedad de figuras que los principios teóricos absolutistas quieren desgarrar de la vida en su acepción inmediata como vida de los cuerpos. Si el arte es algo que debe verse desde la óptica de la vida, esa óptica exige una onto-estética materialista, hedonista, neopagana, en la que intentar una lectura de ese horizonte donde la materialidad y la acción ocupan un lugar privilegiado, y sea en el performance pero también en todo tipo de arte suculento:

Del cuerpo real carnal, que siente, desea, expresa y goza; del cuerpo trágico, del cuerpo transvestido, del cuerpo deformado, del cuerpo abyecto, del cuerpo monstruoso, del cuerpo fragmentado, del cuerpo ritualista, del cuerpo deslimitado, del cuerpo informe, del cuerpo derrumbado, del cuerpo abatido, del cuerpo amoroso, del cuerpo sentimental, del cuerpo de la mujer que con su ensuciamiento menstrual borra todas las impurezas conceptuales. (Juanes, 2010: 425)

En las artes del cuerpo vamos a encontrar la insistencia del artista en la lucha contra los tabúes, el desplazamiento matérico del imperio logocentrista, la prolongación del objeto artístico en el gesto y las huellas de acontecimientos existenciales encarnados en la obra. Desde los años sesenta lo que veremos es un arte de deposiciones, de sangre menstrual, un arte de la lesión y la sensualidad de la carne, muchas veces hasta la repugnancia: *Mierda de artista*, de Piero Manzoni; la filosofía de un cuerpo obsoleto en *Acción para una*

suspensión lateral, de Sterlac; el cuerpo femenino como pincel en las antropometrías de Yves Klein; *Vagina painting*, acción pictórico-menstrual de Shigeo Kubota; *Interior Scroll*, acción en la que Carolee Schneeman extrae de su vagina un rollo de papel con un texto reivindicativo que lee ante el público; Ana Mendieta y su *Muerte de una gallina*, donde la artista desnuda mata al animal de un blanco inmaculado que luego se tiñe de rojo, para denunciar la violación; Hermann Nitsch y sus crucifixiones; David Nebreda y sus autorretratos fecales; y con ellos, un gran etcétera de deicidas. Lo que aquí tenemos son acontecimientos en los que el concepto entra en simbiosis con la acción: simbiosis entre las razones del arte y la materia, desasimiento del artista como un *yo cuerpo*. El acontecimiento es no es sólo estético: desde la filosofía del arte que vengo proponiendo, es ético, existencial. Muerto Dios, perdidos los asideros que daban sentido a la existencia, el hombre deberá hacerse cargo de sí mismo y proyectarse a la tierra como único lugar de acción posible, como nos muestra la antes mencionada Ana Mendieta, quien aposentándose en la tierra con una ritualidad orgánica, rehabilita el cuerpo como materia primordial y al arte en sus orígenes rituales. La muerte de Dios no es un acontecimiento que lanza simplemente al ateísmo, para Nietzsche el papel del arte es, precisamente, remitificar el mundo para darle una bella y trágica configuración a sabiendas, como señala en *El nacimiento de la tragedia* que “sólo como fenómeno estético está justificada la existencia”. Después del asesinato de la metafísica, el arte tiene la tarea de sostener al hombre en el absurdo, y eso porque el problema no es básicamente que no haya Dios, sino qué sucede con la existencia humana una vez lanzada a su soledad intramundana. Para Nietzsche, siguiendo en esto a Feuerbach, el hombre debe entonces asumir para sí mismo los atributos máximos que él mismo había proyectado en Dios, hacerse creador: “volverse el más poderoso y santo poeta de sí mismo.” Si el hombre puede ser concebido así, si el superhombre es posible, es porque, retomando a Joseph Beuys, “todo hombre es artista”.

El arte acción es en su contemporaneidad una contrapartida del arte conceptual como arte tautológico, es decir, donde el arte es su propio concepto. En el terreno del arte succulento, el arte acción es una práctica donde la obra no busca la inmortalidad, la fijeza, la sustancia impercedera sino que se concede para sí misma la vida biológica —que es movimiento— en el artista como un *soporte que transcurre* y, por tanto, en un lanzamiento

consciente del hombre a su existencia mortal. Aquí, la estetización de la existencia —que según Gianni Vattimo es una de las características del arte contemporáneo— no tiene que ver con su embellecimiento superficial sino con la afirmación de su carácter temporal y perecedero, razón por la cual no podemos disociar al arte acción como acontecimiento filosofante de una *filosofía trágica* que se pone a sí misma en escena mediante el cuerpo del artista como lugar donde acontece el arte. Esta filosofía, como actividad creadora y fuerza plástica, no quiere registrar los hechos sino impulsar, en su sentido pleno de *contemporaneidad*, la historia desde lo que Nietzsche llamó *los fines de la vida*: “esa fuerza para crecer por sí misma, ese poder de transformar y asimilar lo pasado y extraño, de sanar las heridas, de reemplazar lo perdido, de regenerar las fuerzas destruidas [...] de atraer todo lo pasado, propio y extrañarlo y *transformarlo en sangre*”. (Nietzsche, 1999a: 43) El cuerpo y sus metáforas sangrantes y vivientes serán la marca de esta experiencia de la contemporaneidad, es decir, de la relación del poeta con su propio tiempo.

Arte acción, cuerpo y *physis*. Una filosofía de la pérdida

La muerte de Dios es un acontecimiento desgarrado. La voluntad de verdad nos pone frente a frente con el destino trágico y contradictorio de todo lo que es. La verdad de principios que hasta ahora nos habían sostenido, ha perdido solidez. Transitamos en lo incierto, descubrimos el basamento movedizo de las representaciones como efectos de óptica que se suman a la iridiscencia de la historia. Necesitamos pues una disposición de ánimo que nos permita reconocer que las fábulas para explicar el mundo no superan la efímera presencia del intelecto humano en la naturaleza: “Un devenir y un perecer, un construir y un destruir sin justificación moral alguna, eternamente inocente, sólo se dan en este mundo en el juego del artista y del niño. Y así como el niño y el artista juegan, juega el fuego, eternamente vivo, construye y destruye inocentemente, y este juego le juega el *aeón* consigo mismo”. (Nietzsche, 1947: 345) Dios ha muerto, nosotros lo hemos matado. ¿Qué ha muerto? La esperanza en un mundo verdadero, la permanencia, la regularidad. Para Nietzsche, mueren los valores tradicionales, toda invención que impida una vida auténtica, que imposibilite la afirmación del mundo como un castillo de arena a la orilla del mar y el aprecio de la capacidad creadora del ser humano en libertad. Las revoluciones que el arte genera pueden ubicarse en este remolino de la muerte en la que el hombre debe sustituir los valores supremos por nuevas concepciones que derivadas de la propia vida, producen una fuerza que se abre paso desquebrajando y averiando representaciones dominantes. El nihilismo es la oportunidad de nuevas irrupciones y el performance avanza en este movimiento crítico en el que el arte se cuestiona a sí mismo. Como sostuvo Alan Kaprow, había que “sacar al arte del arte”: “That is, to answer the initial question What is art?, art could be (but might not) simply doing art, whatever is that, as

long as it can't be identified.”²⁴ (Kaprow, 1993: XXIX) La contemporaneidad del arte acción es congruente con una mirada intempestiva que, con la distancia y la observación, detecta los discursos y las ideologías del poder. Se trata con esta práctica no de añadir sino de restar representaciones, de cuestionar todo plan artístico acabado que establezca una verdad propia que exija ser ampliada a otras prácticas. Su alcance y su ímpetu son desestructurantes e intersticiales: se cuelan por las fisuras de las representaciones, las historias, las ideologías, las *cajas negras*. Como escribió RoseLee Goldberg, (1979) los artistas siempre han recurrido al performance como un medio extensivo de sus ideas; su historia puede rastrearse aún mucho antes del siglo XX en los experimentos y procesiones de Da Vinci, en los espectáculos de Bernini, en las *soirées* de Henri Rosseau en su estudio de Montmartre... y de ahí un largo etcétera. *Performance* es un bautizo reciente de esta práctica, que por recurrente ha pasado a formar parte del ideario del arte del siglo XX, adquiriendo un derecho propio que, más aún, escenifica, como sucede a lo largo del siglo, el problema del arte y la problematicidad del mismo. El arte es un problema, he ahí la sustancia filosófica del fin de los paradigmas. Las vertientes han sido muchas; los abrevaderos, diversos, pero lo que queda en claro es que la extensibilidad del soporte como razón de existencia de la obra artística nos va a conducir a otro fenómeno: “La obra de arte se transforma en la manifestación de un deseo donde la pulsión llega a ser transgresión”. (Martell, 2008: 37)

El arte entra de lleno en la vida política. En la acción, los artistas reactivan comportamientos “desviados”, “en ruptura”, para privilegiar lo viviente sobre lo funcional, el acto insurreccional sobre la lógica de la industria de la fabricación y el trabajo enajenante, permitiendo validar las experiencias por encima de los objetos, dando validez a la obra por su “estatus de existencia en el desarrollo de una estrategia en progresión”. (*Ibidem*)

Esta transgresión, la cual tiene que ver con el deicidio de las categorías institucionales, inicia por el deslizamiento del producto al comportamiento, por la evacuación del sentido de la obra y la constatación de un trabajo emancipador que no busca adaptarse a tecnicidad plástica alguna. Con la irrupción del artista, propiamente del artista en tanto que cuerpo, no sólo como objeto de exhibición sino como provocación y acto político, no hay motivo para esperar que la “obra de arte”, en el sentido más tradicional del término, siga siendo un objeto ahí, una

²⁴ Esto es, para contestar la pregunta inicial ¿Qué es arte? El arte podría ser (o no) simplemente hacer arte, sea lo que esto sea, siempre y cuando no pueda identificarse.”

entidad autosuficiente para su contemplación. El poder contestatario del arte está del todo ahí para afirmar la vida y liberarla del yugo de voluntad de dominio. No es casual que el giro performativo de las artes coincida con movimientos juveniles que apuntan hacia una liberación de la moral y la construcción de una nueva ética. Las vías del arte acción para una reconstrucción del cuerpo fuera de su funcionalización, desde los principios del siglo XX y en radical expansión en el *mainstream* de los años sesenta y setenta, serán muchas, tantas que podemos incluso hablar de géneros. Sin embargo, un elemento se mantiene: el arte acción es el arte de crear situaciones “en libertad”, acciones constitutivas de realidad que muchas veces exceden con creces las posibilidades de reflexión y los esfuerzos de constitución de significado e interpretación del acontecimiento. Así, como señala Fischer-Lichte, la creación de situaciones como arte sobrepasa las relaciones fundamentales tanto para la estética hermenéutica como para la estética semiótica: la relación objeto-sujeto; observador y observado; entre espectador y actor, entre la corporalidad y su signicidad. Este exceso es el que hace del arte acción un problema filosófico que sigue dando qué pensar, no sólo como invitación a la teoría o en los términos del arte conceptual ortodoxo, sino como exteriorización de una forma de ver el mundo y por la forma en que su propio carácter transgresor pone en cuestión el aparato conceptual que trata de atraparlo. Para Arthur Danto, el arte perturbador es aquel que mina las funciones para las que el arte fue creado. Danto va a llamar “artes de la perturbación” a aquellas relacionadas con el espasmo corporal, entre las que podemos identificar a un Rudolf Schwarzkogler o al accionismo vienés en general, las acciones sangrientas de Sigeko Kubota o Gina Pane, las indagaciones de *La fura dels Baus*, al cuerpo llevado al sentido de la tierra con Ana Mendieta, las acciones de Carolee Schneemann o Tania Bruguera. Podemos sumar incluso a Damien Hirst y su esfuerzo por detener el cuerpo y anteponerse a la decrepitud de la carne en sus obras, las pinturas de Wilson Díaz donde mezcla tinta a color y esperma, el impúdico paroxismo de Joel-Peter Witkin, la enfermedad hecha arte de David Nebreda.²⁵ Para Danto, perturbación (*Perturbation*) alude a la

²⁵ Se me puede contradecir: “el performance ha cambiado, tus ejemplos son añejos”... Les invito a asistir a una muestra de performance para ver si es posible negar que la estrategia o la búsqueda del cuerpo transgredido y transgresor es vigente... que quizás es ya un lugar común y un recurso ultra socorrido y que se toma muy a la ligera, esa es otra cosa. De entre el catálogo disponible, hay que saber elegir.

masturbación como una actividad que abarca una frontera similar, “en la que ciertas imágenes y fantasías producen efectos externos. Se trata, concretamente, de imágenes cargadas en el clímax de orgasmos reales y que inducen a la disminución de la tensión real existente”. (2004) Me parece que esto queda muy bien ejemplificado con la declaración de Nebreda: “Poco antes de la primera presentación pública de mis fotografías, una persona recomendó, de forma sincera, destruirlas; después, otra dos personas han llorado ante ellas. Llorar ante una imagen, llorar en una exposición de fotografía. ¿Me comprende usted?”. Son, dice Danto, este tipo de efectos los que el arte pretende conseguir, a fin de producir un espasmo existencial mediante la intervención de imágenes en la vida. La perturbación en el arte se extiende a otras connotaciones como las del disturbio, ya que sus diferentes manifestaciones acarrearán, frecuentemente -y en consonancia con su ejecución a veces improvisada y desarrapada-, una cierta amenaza que lleva implícita la promesa del peligro y que compromete la realidad de una forma que ni las artes más tradicionales ni sus descendientes son capaces de lograr. Como la masturbación,²⁶ el arte perturbador no encuentra redención alguna: no tiene un sentido más allá de sí mismo y tanto por el tema que trata como por la forma en que éste es tratado, lanza de lleno a realidades humanas, demasiado humanas. Dado que, como la masturbación, el arte perturbador es un acto que queda sin redención alguna dado su carácter efímero, su ejecución improvisada y su promesa de ruptura del orden impuesto, es común “que una de las reacciones espontáneas [...] sea desarmarlo mediante el cooperativismo, es decir, mediante su incorporación inmediata a las frías instituciones del mundo del arte, donde será presentado inofensivo y distante de las formas de vida que querían ser exploradas.” (*Ibid*) En sentido amplio, el arte perturbador es aquel en el que las fronteras que separaran al arte de la vida se traspasan de

²⁶ Por ejemplo, la Congregación para la Doctrina de la Fe, en su Declaración Persona Humana, n° 9, explica la razón principal por la que la considera una ofensa grave: porque “el uso deliberado de la facultad sexual fuera de las relaciones conyugales normales contradice esencialmente su finalidad, sea cual fuere el motivo que lo determine”. Y señala que le falta “la relación sexual requerida por el orden moral, aquella relación que realiza el sentido íntegro de la mutua entrega y de la procreación humana en el contexto de un amor verdadero”. Así, “Tanto el Magisterio de la Iglesia, de acuerdo con una tradición constante, como el sentido moral de los fieles, han afirmado sin ninguna duda que la masturbación es un acto intrínseca y gravemente desordenado”. Declaración Persona Humana, n° 9. Obtenido en <http://www.conelpapa.com/sexo/masturbacion.ht>

una forma que no se puede lograr mediante la mera representación de las cosas perturbadoras, ya que son representaciones y se responde a ellas como tal; es aquel en el que la realidad es un componente ineludible; en el que la sangre, la obscenidad, la mutilación, el peligro real, el dolor auténtico no son experiencias colaterales sino la sustancia de esa realidad, “tal y como sucede cuando el andamio que sostiene a los escayolistas se derrumba, el pintor se cae de la escalera, un artista muere a causa del envenenamiento de su sangre, o un peatón muere como consecuencia de un fragmento desprendido del andamiaje.” (*Ibid*) Aquí lo que hay es *cuerpo*, y con él, hay precariedad, finitud, vitalidad: lo sangrante. Hay, pues, enfermedad, muerte: lo inabarcable, lo que escapa a todo saber. El arte suculento se encuentra en las artes todas: la suculencia no es privativa del arte acción, es esencial a todo arte, escritura y experiencia del mundo que extienda la superación del binarismo ontológico a lo vital, construyendo una zona de transvaloración disciplinar en la que el arte sea, más bien, la existencia abierta arrojada al cuerpo y la dimensión profunda de su organicidad y finitud. Este esfuerzo es un trabajo de extirpación del cuerpo institucionalizado, atado a la ley gregaria, moralizado, normalizado, razón por la cual no puede no ser el trabajo de un cuerpo revolucionario. Pensar el arte no debería alejarnos de pensar en esto, no en aras del arte sino de lo que uno mismo es.

Chris Burden, en *Shoot*, se hizo disparar a quemarropa en un brazo; Marina Abramovic en *Rythm 0*,²⁷ asumiendo un rol pasivo, invitó a los asistentes a usar sobre su cuerpo los objetos colocados sobre una mesa — entre los que había tijeras, un tenedor, un cuchillo, un látigo, una pistola cargada, un pintalabios—. Seis horas después, tenía la ropa desgarrada y había sido encañonada por uno de los participantes. Sumemos a Joseph Beuys elevando sobre su cabeza una barra de cobre con ácido clorhídrico; o a Gina Pane mutilando su cuerpo en variadas piezas que se concentran en la frase siguiente: “La herida es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real. Es una defensa en contra del objeto y de las prótesis mentales.” (*Apud* Aznar, 2000: 68) En ninguna de estas piezas hay una redención de lo humano —ni por supuesto de *obra* alguna— más allá de su propia realidad: hay situaciones, devenir, peligro, cuerpo, acontecimiento. Hay una revalorización del sufrimiento como acontecimiento nihilista: el dolor no purificará nuestra existencia en una vida prometida más

²⁷ Véase <http://colaboracionum2013.blogspot.mx/2013/04/marina-abramovic.html>

allá del cuerpo, no habrá más que reencarnación artística. Como apuntó Anette Messenger en 1972, “Ser artista significa curar las propia heridas y, simultáneamente, abrirlas en el mismo proceso.” Desde el performance de los años sesenta hasta nuestros días, tomando en cuenta que los estilos de hacer performance se han diversificado y, con ellos, las diversas maneras de comprender lo que es provocar un acontecimiento, la redención como función del arte no es sino afirmación total del devenir del cuerpo hecho accesible de manera radical —escenificado— a la percepción.

La presencia constante del cuerpo del artista como expansión de la obra, soporte material en el que descansa el acto de creación, me lleva a pensar al arte acción como manifiesto pensante de una corporalidad subversiva que se hace carne en el hecho escénico. En tal caso me parece ineludible, para lo que Fischer-Lichte llama una “estética de lo performativo”, el apuntalamiento de una filosofía del cuerpo que permita hacer una metarreflexión —esto es, la reflexión crítica sobre la reflexión que se realiza— sobre el arte acción como un hecho escénico que se rebela contra los procesos de reproducción social que desvalorizan, catalogan, expulsan, homologan, adiestran, higienizan, violentan, entrenan, castigan, y mucho más, al cuerpo desde regímenes totalitarios. Esta metarreflexión me obliga a retomar aquello que se refiere a contemporaneidad e intempestividad, conceptos en los que tanto Agamben como Nietzsche utilizarán las metáforas de la herida, la hendidura, la carne, mismas que se centran o parten de la experiencia del *cuerpo* para puntualizar la viveza en carne propia del deceso de las ideas puras, de la verdad, de la identidad primera que le es impuesta al individuo y cuya posible puerta trasera sea ese teatro del cuerpo que según Artaud debía ser para el hombre su segunda gestación y nacimiento. Es posible que el pensador y el artista contemporáneos piensen que la esencia de las cosas —ese estado anterior a la caída en el *cuerpo*— ha sido construida pieza a pieza con figuras extrañas a las mismas, y que la verdad no es un puerto al cual debemos arribar sino un proceso de configuración: movimiento de interpretaciones, fuerzas que se enfrentan unas a otras en el mundo y en el cuerpo como terrenos que se construyen permanentemente. Así, es fundamental insistir en trabajar con otras metáforas y otros conceptos que nos ayuden a construir una lectura, posible entre muchas, del performance como un acontecimiento que hace del cuerpo un laboratorio de transgresión. Los distintos desenvolvimientos del concepto de *cuerpo*, la emergencia de sus interpretaciones, la procedencia del mismo, deberán

servirnos para pensar al performance o arte acción, del cual doy una definición tripartita y transitoria: 1. Método de producción de acontecimientos; 2. Laboratorio corporal de experiencias inéditas; y 3. En tanto que hecho escénico, observatorio de vivencias excéntricas. La contemporaneidad en el arte tiene muchos tentáculos, pero el cuerpo como efectividad, como presencia transgresora y transgredida, es un elemento ineludible que derrumba en su ejercicio artístico los conceptos con los que él mismo está social, religiosa y políticamente definido. En este terreno, el *performance* es clave para hablar de las diversas dimensiones que ocupa el fenómeno escénico en el que el dúo cuerpo-acción cuestiona la legitimidad de las categorías estéticas y morales impuestas al arte y también al individuo: como zona de transvaloración, es un laboratorio de desobediencia y existencia rebelde.

Para pensar al arte acción, desde sus emergencias específicas, para pensarlo conforme a nuestro tiempo –y con ello *contemporaneizar* las ideas que sobre el mismo tenemos–, hay que practicar la heurística: descubrir nuevos problemas desde un pensamiento divergente capaz de generar otras alternativas. Esto supone formularse nuevas preguntas desde otros terrenos, otros mapas, otras cartografías, aunque las respuestas posibles no alcancen más que a rozar el acontecimiento como tal, con cuya huella podemos polemizar y quizás no explicarla nunca. Del acontecimiento no podemos atrapar para la filosofía del performance, en su rama teórica, más que los *restos* y las *huellas*. Escribimos desde la experiencia de la pérdida, razón por la cual creo que la filosofía del performance no puede escabullirse de una filosofía existencial que piensa la transitoriedad no sólo del evento artístico sino de la propia vida, razón por la cual es difícil, e innoble, disociar la propia existencia. Dado que el origen y medio de la poiésis en el performance es la acción corporal en vivo, pensarlo filosóficamente no puede prescindir de una filosofía del cuerpo que lo afirma en su carácter efímero y mortal, como evidencia inmediata de plenitud pero también de limitación, deficiencia y fragmentariedad; como hecho de la naturaleza, como realidad constante y universal pero, sobre todo, como una noción problemática que hace coincidir la subjetividad con lo orgánico, lo natural con lo histórico e imaginario. La historia del pensamiento occidental ha mostrado una reticencia a fiarse del conocimiento que puede surgir de pensar el cuerpo desde el cuerpo mismo, sin cortapisas. La tradición judeo-cristiana se ha empeñado en dar más certidumbre a un principio exterior a la realidad misma, en la idea, el espíritu,

el alma, y en el racionalismo tecnocientífico propio de la modernidad, a la razón, la ciencia, la técnica, la objetividad, en sus relaciones conceptuales con el mundo y la dominación de la naturaleza como ese otro extraño que está ahí para ser explotado y puesto al servicio del hombre. Si el monoteísmo y el racionalismo son los fundamentos del desarraigo del hombre respecto de la *physis*, la *muerte de Dios* es la metáfora de esa otra modernidad (véase Juanes, 2010) que detecta la decadencia de occidente, la cristalización del pensamiento del hombre. La otra modernidad —que Juanes identifica de inicio con el Romanticismo— quiere retomar lo olvidado, la naturaleza inatrapable y enigmática, superar el Yo como uno de los mitos racionales de occidente, para abrirse a la excentricidad, al exceso, a la alteridad, en fin: a la vida como devenir, como emergencia y movilidad de fuerzas. Esta batalla filosófica no puede ser dissociada de las huestes del arte como una filosofía abierta, o en un acontecimiento poético-pensante, especialmente en esas prácticas abiertas al exceso que en relación con lo dionisiaco, dirigen su ataque a la identificación del arte con lo bello para redirigirlo hacia la afirmación vital del cuerpo y su naturaleza orgánica. Afirmar esta restitución es, sin embargo problemático si nos atenemos a la sentencia de Spinoza: “Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza considerada como puramente corpórea [...]” (*Apud* Salabert, 2003) Un arte que se pronuncia por el cuerpo como materia artística pone en marcha esta pregunta

(...) *¿qué puede un cuerpo?* ¿de qué afectos es capaz? Los afectos son devenires: unas veces nos debilitan, en la medida en que disminuyen nuestra potencia de obrar y descomponen nuestras relaciones (tristeza), y otras nos hacen más fuertes, en la medida en que aumenta nuestra potencia y nos hacen entrar en un individuo más amplio o superior (alegría). Spinoza no cesa de asombrarse del cuerpo. No se asombra de tener un cuerpo, sino de lo que puede el cuerpo. Y es que los cuerpos no se definen por su género o por su especie, por sus órganos y sus funciones, sino por lo que pueden, por los afectos de que son capaces, tanto en pasión como en acción. (Deleuze, 1980: 71)

Según Salabert, la crisis por agotamiento de la idea clásica de belleza, vinculada con el sistema de representación de la eternidad, deriva en un quehacer

que devuelto a la realidad prosaica, rechaza los principios de la bella forma y se adosa a lo grotesco, lo ridículo, lo abyecto, parajes por los que habrá de pasar el arte en su retorno a la naturaleza. Entrando en conflicto con la eternidad, el arte va a exhibir su gusto por lo frágil y lo caduco. Para Umberto Eco, el arte contemporáneo descubre el valor y fecundidad de la materia:

[...] la cultura contemporánea no podía dejar de volver a una toma de conciencia positiva de los derechos de la materia, en orden a comprender que no existe valor cultural que no proceda de un acontecimiento histórico, terrenal; que no existe espiritualidad que no se manifieste a través de situaciones corporales concretas. Nosotros no pensamos *a pesar del* cuerpo, sino *con el cuerpo*. (*Apud* Salabert, 2003: 51)

El cuerpo como prueba fehaciente de la provisionalidad, la alternancia y la precariedad de lo humano, nos lleva a pensar el arte acción desde una filosofía absurda y trágica que defiende para el hombre su condición de existencia marcada por la muerte. Es en este sentido en el que yo podría hablar de lo que Dubatti llama una *filosofía de la pérdida*, (2011) y en la que veo una “intención terrorista” que, retomando a Clement Rosset, (2013) radica en lograr pensar y afirmar lo peor: el absurdo, la falta de fundamentos, la finitud, tarea que ya Nietzsche había asignado a la *obra de arte trágica*. En la lógica de ciertas representaciones, puede el hombre representar a los dioses en escena, representar el cuerpo divino en su positividad completa, libre de carencias y defectos, sentar en ese observatorio ontológico de la escena los cuerpos de alimentación ambrosiana y de efluvios sacrificiales, de los *athanoi* que no sufren ni vejez, ni enfermedad devastadora, ni muerte, pero en el sustento material de esa representación —puesto que no es mármol ni hierro—, la sangre seguirá circulando como efluvio vital que bascula hacia la herida; la carne será alimentada con pan y vino, pasto de efímeros, y resplandecerá sólo momentáneamente en juventud, vigor, belleza, fortaleza, comprensión intelectual y astucia. (Veáse Vernant, 1989) Pensar al performante desde una filosofía del cuerpo de raigambre inmanentista, desde el espesor ontológico que nos da la muerte, es poner el acento en una filosofía vitalista que, como la de Nietzsche, hace de la corporalidad la dinamita que colapsa el edificio de la metafísica. Con la restitución del cuerpo, la actividad artística va a abandonar lo que Salabert llama su “anorexia platónica”, dirigiéndose hacia la acción dionisiaca, jubilosamente trágica, que da todo para agotarse en lo transitorio de la vida. Quizás uno de los primeros en pedir el retorno del arte

a la vida haya sido Nietzsche, para quien vivir es atenerse a la contingencia, a la eventualidad, y aun así desear la vida en su máxima afirmación: *amor fati*. Esta afirmación no es nada extraña a las formulaciones que harán con insistencia los vanguardismos del siglo XX, como en los casos de John Cage y Joseph Beuys: el arte, como la vida, es una fuerza casual, una fuerza dispersiva. Así, hacer filosofía a partir del arte no como objeto específico sino como zona de acontecimiento cuyo eje gravitatorio es el cuerpo finito, nos permite a los filósofos redirigirnos a la tierra y su profundidad. El performance o arte acción, cuyo material es la existencia misma del artista, es, en tanto que acontecimiento filosofante, una filosofía de la pérdida porque el proceso de ejecución se produce al mismo tiempo que se anonada. Llegados aquí, podemos decir que el arte acción es un ejercicio nihilista, una puesta en escena de la muerte de Dios.

El hecho escénico requiere la presencia aurática —poética— de un cuerpo humano vivo en escena; no hay acción sin aquello que el cuerpo revela como encrucijada de fuerzas, energías y vectores, como sistema simbólico, receptáculo de códigos y también como *carne*. En el arte acción, el hecho escénico es algo que pasa gracias a los cuerpos en estado de acontecimiento: el cuerpo superando, aunque comprendiéndolo, el cuerpo natural y social de la realidad cotidiana, apareciendo y actuando en contraste con éste, como cuerpo renaturalizado, en transformación, queriendo decir algo, reconstruyéndose a sí mismo en un acto olímpico de resistencia que se ejecuta desde la opulencia de la materia. Pensemos en este sentido en un Ron Athey, quien explora carnalmente las implicaciones filosóficas del imaginario de George Bataille, los intoxicantes límites del exceso a través de acciones que rompen con las estructuras regulatorias de las leyes, mismas que siempre impactan en los cuerpos. En Ron Athey, la búsqueda batailleana del exceso por una vía explosiva del performance, hace colapsar la retórica de los límites con acciones como *The Solar Anus*,²⁸ de 1998. Athey es uno de los expositores

²⁸ Véase el artículo de Dominic Johnson para una mayor reflexión en torno al tema. Adjunto aquí una descripción de la acción: “A tour de force of unseemly erotics, the performance responded to an esoteric essay by Bataille of the same title. Athey’s performance begins with the extraction of an unbearably long string of pearls, streaming like orbs of light from the centre of a large black sun tattooed around his anus. Set against a closed-circuit projection, and accompanied by an eerie soundtrack of macabre violin, an interminable and muddied light issues from his commandingly adorned hole. Revisiting Bataille’s thought of the coruscating sun in torrid copula with the earth and its moon, Athey’s body becomes the site of a scandalous eruption. Seated on an industrial

más radicales del pronunciamiento corporal, a través de retratos sangrientos de la vida, la muerte, la crisis en la época del sida. Su práctica visceral retoma la potencia del mito para cuestionar los límites del arte, explorando en su obra temas de género, sexualidad, prácticas sadomasoquistas, activismo queer, sexo radical, modificación corporal, todo ello a través de una reaparición del rito pagano que pone en crisis el mito del cuerpo domesticado y, me parece, del alma católica como sublimación ideológica de los cuerpos.

Como arte sostenido en materia cárnica, como acontecimiento que supone la presencia de un cuerpo, más aún, de *cuerpos*, el performance es pensamiento y acción sobre la existencia, la que transcurre entre dos nada, la de la humanidad en su carácter efímero y mortal. *Existencia, vida y cuerpo* son conceptos a los que no puede renunciarse para pensar al performance como *acontecimiento trágico*: es decir, como un acontecimiento que hace evidente que lo propio de la existencia es la temporalidad precaria, definida por la muerte, y, con ella, el cuerpo en su carácter binario: el cuerpo provoca atracción y repulsión. Como materia carnal es mundo: belleza, orden, pulcritud; pero también es lugar de lo inmundo: desorden, sangre, secreciones, fecalidad. “Si todo lo que hay requiere su antónimo para existir, también el mundo y lo inmundo se dan la mano en el cuerpo.” (Salabert, 2003: 270)

steel and leather throne, after having removed the pearls, Athey inserts hooks into his face, hitching them with cords to a twisted golden crown. Secured to his tortured head by the tension of his skin, his face is wrought into an alien grimace, a rictus smile in brilliant-cut crisis that acts as the taut screen for some undisclosed perversity, projected from within like the sun. The short piece closes with Athey clasping weighty sexhorns to his patent stilettos, which he slowly and repeatedly forces into his rectum.” (Johnson, 2010) (Un tour de force de una erótica indecorosa, el performance respondía a un ensayo esotérico de Bataille del mismo título. El performace de Athey comienza con la extracción de un insoportablemente largo collar de perlas, que se deslizaba como esferas de luz desde el centro de un gran sol negro tatuado alrededor de su ano. Colocado frente a una proyección en circuito cerrado y acompañado por la escalofriante pista sonora de un macabro violín, una interminable y lodoza luz emana de su imponentemente adornado agujero. Haciendo alusión al pensamiento de Bataille de un resplandeciente sol en tórrida cópula con la tierra y su luna, el cuerpo de Athey se convierte en el sitio de una erupción escandalosa. Sentado sobre un trono de acero industrial y cuero, después de haber extraído las perlas, Athey se clava anzuelos en la cara, uniéndolos con cuerdas a una retorcida corona dorada. Fijada a su torturada cabeza por la tensión de la piel, su cara queda labrada en un extraño gesto, una sonrisa rígida en una crisis bien labrada que sirve de tensa pantalla para una inconfesable perversidad, que se proyecta desde dentro como el sol. La corta pieza cierra con Athey colocando unos pesados vibradores en puñales que luego lenta y repetidamente empuja en su recto.) Véase www.ronathey.com

Es en este antagonismo que no somos sino que estamos *siendo* y dejando de ser continuamente. El arte no ha dejado de representar en su historia estos dos aspectos que nos constituyen, pero es específicamente en el *arte suculento* donde hay un retorno de lo reprimido: lo siniestro, lo repulsivo, lo desorganizado. Con la apuesta somática, el arte no se va a centrar sólo en lo admirable; no hay aquí un simple retorno narcisista como el del cuerpo posmoderno del capitalismo, medicado e intervenido por la mercadotecnia estética, en busca de la belleza y la juventud a toda costa. La visión del cuerpo en su carácter binario en algunos performances puede herir la mirada, el olfato: al exponerlo como máquina metabólica, signada por la secreción, el arte acción va del lado A al lado B, poniendo un hasta aquí al arte empeñado en ofrecer un cuerpo estable, idéntico, unitario. Veremos en el arte suculento, ya sea la pintura, la fotografía, la instalación o el performance, un arte de los flujos y los desechos del cuerpo, los paisajes de la herida, de la vida intrauterina, de la carne despellejada y los músculos. (Véase Juanes, 2010: 263) Obras como la fotografía *Control de la muerte* (1974) de Gina Pane, en la cual se retrata a sí misma con el rostro vivo y fresco lleno de gusanos, o los autorretratos de un cuerpo al límite de Nebreda, nos muestran una afirmación del cuerpo en su segunda posibilidad, una posibilidad que a todas luces encuentra su alfa y su omega en las imágenes de la peste de *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud, cuyo fragmento cito en toda su longitud:

Con anterioridad a cualquier malestar físico o psíquico demasiado notable, el cuerpo aparece cubierto de manchas rojas, que el enfermo advierte de pronto cuando empiezan a ennegrecer. Apenas tiene tiempo para asustarse, y ya le hierve la cabeza, le pesa enormemente, y cae al suelo. Se apodera entonces de él una terrible fatiga, la fatiga de una succión magnética central, de moléculas divididas y arrastradas hacia su anonadamiento. Le parece que los humores enloquecidos, atropellados, en desorden, le atraviesan las carnes. Se le subleva el estómago, y siente como si las entrañas se le fueran a salir por la boca. El pulso, que unas veces amengua y es como una sombra de sí mismo, una virtualidad de pulso, otras galopa acompañando a los hervores de la fiebre interior, el torrente extraviado del espíritu. Ese pulso que acompaña los latidos apresurados del corazón, cada vez más intensos, más pesados, más ruinosos; esos ojos enrojecidos, inflamados, vidriosos luego; esa lengua hinchada que jadea, primero blanca, luego roja, más tarde negra, y como carbonizada y hendida, todo proclama

una tempestad orgánica sin precedentes. Muy pronto los humores corporales, surcados como la tierra por el rayo, como lava amasada por tormentas subterráneas, buscan una salida. En el centro de las manchas aparecen puntos más ardientes, y a su alrededor la piel se levanta en ampollas, como burbujas de aire bajo la superficie de una lava, y esas burbujas se rodean de círculos, y el círculo exterior, como el anillo de un Saturno incandescente, señala el límite extremo de un bubón.

El cuerpo está surcado por bubones. Pero así como los volcanes tienen sus lugares preferidos en la tierra, los bubones prefieren ciertos sitios del cuerpo humano. Alrededor del ano, en las axilas, en los lugares preciosos donde las glándulas activas cumplen fielmente su función, aparecen los bubones; y el organismo descarga por ellos la podredumbre interior, y a veces la vida. En la mayoría de los casos una conflagración violenta y limitada indica que la vida central no ha perdido su fuerza y que cabe esperar una remisión del mal, y aun una cura. Como el cólera blanco, la peste más terrible es la que no revela sus síntomas. Una vez abierto, el cadáver del pestífero no muestra lesiones. La vesícula biliar, que filtra los residuos pesados e inertes del organismo, está hinchada, llena de un líquido negro y viscoso, tan denso que sugiere una materia nueva. La sangre de las arterias, de las venas, es también negra y viscosa. La carne tiene la dureza de la piedra. En las superficies interiores de la membrana estomacal parecen haberse abierto innumerables fuentes de sangre. Todo indica un desorden fundamental de las secreciones. (Artaud, 2006: 19-22)

Si el arte acción como provocador de acontecimientos es por lo mismo muy cercano a la vida, la máxima productora, resulta inevitable hacernos estas preguntas: ¿En qué sentido el performance se relaciona con la vida? ¿Qué lugar ocupa éste en el movimiento del devenir? ¿Qué papel juega el cuerpo como terreno de la existencia en la poética de la acción? ¿Qué cambia y que permanece de uno y otro? Las respuestas, siempre provisionales, a estas cuestiones suponen un posicionamiento previo, una toma de posición ontológica. No soy defensora de una ontología metafísica. Apuesto por una defensa de la inmanencia, por el materialismo, y por lo mismo mis trazos teóricos producen una cartografía conformada por preguntas como las siguientes: ¿Cuáles son los vasos comunicantes entre Demócrito y la experiencia abyecto-estética de la mierda en escena? ¿De qué claves nos provee Leucipo para interpretar la conciencia intensificada del materialismo

artaudiano, con el objeto de leer un tipo de experiencia escénica que coloca a la existencia más acá del sistema? ¿Qué significa este *más acá o más allá del sistema* cuando hablamos del cuerpo en escena, específicamente cuando es intervenido durante un performance? ¿Qué posibilidades vitales abre un acontecimiento cuando nos enfrenta con la precariedad de la vida, con el accidente? Para un posicionamiento materialista respecto del arte acción, es insoslayable la reflexión sobre la corporalidad como crisol de nuestra existencia, misma que se concreta en sensaciones, afectos y pasiones, todos ellos mudables, contingentes y particulares. Pensar el cuerpo, más allá de diseccionarlo y convertirlo en objeto de estudio, es pensarnos en nuestra finitud, preguntarnos sobre el sentido y el valor de la existencia desde una razón que es instinto entre instintos, pulsión entre pulsiones. Como anunció Zaratustra:

el cuerpo es una gran razón, una pluralidad de sentido único, una guerra y una paz, un rebaño y su pastor. Instrumento de su cuerpo lo es también tu pequeña razón, hermano, esa razón que tú llamas “espíritu”, pequeño instrumento y juguete de tu gran razón. Dices “yo” y te enorgulleces de la palabra. Pero mayor es esa otra cosa en la que te resistes a creer –tu cuerpo y su gran razón, que no es yo de palabra sino yo de acción. (Nietzsche, 2011: 45)

El arte acción como acontecimiento filosofante es pensamiento del cuerpo, un tipo de escritura multívoca que como una flecha lanzada al vacío, cae del mismo modo que, según Demócrito, los átomos al vacío. Como escribe Nietzsche en el parágrafo 244 de *La gaya ciencia*, “tampoco puede uno reproducir plenamente sus pensamientos en palabras.” Como escritura cercana al cuerpo —performativa desde el momento en que es constitutiva de realidad, el arte acción permite tejer las ideas con una fuerza sexual que se precipita hacia la tierra. Comprendamos esto desde la concepción nietzscheana de la caída de los valores absolutistas de occidente y la posibilidad de una transvaloración. Aquí no caben las tibiezas. No hay tibieza en Spinoza y su teoría del *conatus*, la fuerza con la que el ente desea incrementar su poder y actividad, la fuerza interior que hace a los cuerpos buscar su perseverancia en el ser; no hay tibieza en la afirmación trágica del devenir para la cual la vida es la vida de los cuerpos, campos de fuerzas cuyo deseo intrínseco permite que el universo persista. No hay tibieza en los cuerpos que pesan, pues según

Nancy: “Si Occidente es una caída, como pretende su nombre, el cuerpo es el último peso, la punta extrema del peso que se vuelca en esta caída. El cuerpo es la gravedad. Las leyes de la gravitación conciernen a los *cuerpos* en el espacio.” (2003: 9) El cuerpo: poder y actividad, enfrentamiento de fuerzas, pesos de pesos, persistencia del deseo, es el sustento de la radicalidad del performance como tensión entre intensidad y forma, como exposición de la relación rizomática de fuerzas. La naturaleza efímera del arte acción exige la observación de lo que vive, poniendo en funcionamiento la conciencia de la muerte insoslayable. Como señala Dubatti, pensar desde la filosofía el hecho escénico nos lleva a una *filosofía de la pérdida* dado que conforme se da el acontecimiento, éste se pierde en el abismo de la nada y no deja más que huellas sobre las que enunciamos lo irrecuperable. Del mismo modo, nunca alcanzamos teóricamente al performance: la poiésis es elusiva, inaprehensible en su radicalidad; es sólo *aquí y ahora*, como el cuerpo, al que tampoco podemos circunscribir en definiciones. El arte acción es un observatorio de la vida y su naturaleza efímera, por ello, pensarlo desde una filosofía del cuerpo —esto es, no sólo pensar filosóficamente el concepto de cuerpo sino pensar anclados en el devenir de la existencia—, haciendo de la filosofía del performance una filosofía performativa, es ya un posicionamiento intelectual para el cual la razón adolece de la misma precariedad que la sostiene orgánicamente; por mucho que el cuerpo, ese campo de fuerzas donde se enfrentan vida y muerte, sea desterrado del horizonte intelectual dada su insoportable honestidad, es el supuesto incanjeable de nuestra individualidad, un fuego que se enciende y se apaga según medidas, certeza absoluta de que el hombre es *homo bulla*, de que “el hombre es una burbuja”. Me parece que el arte y la filosofía del performance van aquí de la mano en tanto que desocultamiento excesivo, y esto se da en el cuerpo del artista pero también en el cuerpo del filósofo. Pienso que al arte no hay que agradecerle ningún tipo de trascendencia, de eternidades estéticas, de belleza, sino verdades trágicas que patentizan el problema de una vida que se esfuma, de una época que ha secuestrado nuestro cuerpo, de un siglo en el que hay que rehacernos constantemente. Ahí radica su contemporaneidad, en la detección de la oscuridad de nuestro tiempo, esa que Guattari capta en un texto más que magnífico para ilustrar esta sensación de secuestro. Aquí un breve fragmento de *Para acabar con la masacre del cuerpo*:

A fuerza de retenciones, de éxtasis, de lesiones, de neurosis, el Estado capitalista impone sus normas, fija sus modelos, imprime sus caracteres, distribuye sus

roles, difunde sus programas... Por todas las vías de acceso en nuestro organismo, sumerge en lo más profundo de nuestras vísceras sus raíces de muerte, confisca nuestros órganos, desvía nuestras funciones vitales, mutila nuestros goces, somete todas las producciones vividas al control de su administración patibularia. Hace de cada individuo un lisiado, cortado de su cuerpo, extranjero a sus deseos. (Guattari, 1973)

Ante “el reino de la castración que produce al sujeto culpable, neurótico, laborioso, sumiso, explotable”, (*Ibid*), el performance es una filosofía abierta al exceso y como práctica debe desarticular el patrimonio moralizante y de las huestes capitalistas que ha sido *in-corporado* para subestimar el régimen corporal del hombre como terreno expreso de su individualidad. Y es que no tenemos un cuerpo sino que *somos cuerpo*: campo de interpretaciones, derrotero histórico, efecto de roles sociales, de tramas socioculturales, de constructos, pero también carne indomable, sexo, tierra, costra, piel, secreción. Ahí es donde encuentro el papel que juega el cuerpo tanto en la acción artística como en la forma en la que practico la filosofía: como centro de gravedad, como peso de pesos, como experiencia concreta que derrumba el pensamiento absoluto y las categorías estéticas, asestando a Dios como garante de la verdad, la razón, la gramática, el último tiro. He hablado todo este tiempo del fusilamiento de un modelo-ontoteológico que intente explicar al arte sólo desde el pensamiento, a la manera en la que la metafísica reflexiona sobre la realidad apelando a un fundamento trascendente. Creo que cuando el teórico del arte no fundamenta su pensamiento en la acción artística, hace metafísica en este sentido, y que, como he planteado anteriormente, la contemporaneidad y efectividad de una filosofía del arte dependerá de que esta unión efectivamente se dé. Se trata de pensar al arte desde el arte. Me parece innegable, aun como un cometa que surca el cielo con inconstancia, que una parte del pensamiento actual y de las prácticas artísticas en las que el cuerpo juega un papel central, se sostienen en la muerte de Dios ya no sólo como metáfora filosófica sino como acontecimiento. El deicidio es un punto de partida para pensar la existencia y comprender el mundo con base en nuevas preguntas; más aún, este crimen es la punta de lanza de una filosofía del performance que quiere abrir nuevos derroteros para lo que entendemos como investigación. El mar abierto del que habla Nietzsche en el párrafo 34 de *La gaya ciencia*, es una metáfora de la heurística como la

ciencia o arte del descubrimiento y la invención que, a mis ojos, caracteriza a la contemporaneidad en materia de arte y pensamiento:

Realmente nosotros los filósofos y “espíritus libres” nos sentimos como iluminados por una nueva aurora con la noticia de que “el viejo Dios ha muerto”; con ello nuestro corazón rebosa de agradecimiento. Agradecimiento, asombro, presentimiento, esperanza – finalmente el horizonte se nos presenta otra vez despejado, y aun cuando no esté claro, finalmente pueden zarpar otra vez nuestros barcos, zarpar hacia cualquier peligro; toda osadía de aquel que está deseoso está permitida nuevamente; el mar, nuestro mar, está ahí otra vez, abierto; quizá nunca hubo un mar “tan abierto”. (Nietzsche, 2001: 343)

La muerte de Dios, misma que rebasa cualquier acción artística y postulado filosófico, significa que las certezas de occidente se han eclipsado y, junto con ellas, las certezas dualistas sobre el cuerpo. Una vez invalidados, si bien vigentes en muchas circunstancias, los principios del modelo onto-teológico que ordenan la realidad en un esquema dualista que denigra al cuerpo como lugar de la caída; una vez que se ha aceptado que nuestras preguntas fundamentales sobre el universo no recibirán respuesta sino la constatación de la ausencia de mirada del cosmos sobre nosotros, la cuenca vacía del universo y el cielo desértico sin Dios, del que habla Jean Paul Richter en su *Sueño*. Las consecuencias éticas no se hacen esperar: el hombre, en su soledad metafísica, deberá convertirse en poeta del sentido, asignando a cada cosa su valor, desde el cuerpo como centro de gravedad del pensamiento y la acción. Por una parte, la muerte de Dios lanza al hombre a la gravedad del cuerpo; por otra, el regreso, llamémosle *accionista*, al cuerpo será la causa de la caída de Dios. El deicidio como filosofía experimental dirige los esfuerzos de artistas y filósofos a pensar lo sensible, a vivir el cuerpo-tierra como único lugar de la existencia. La difuminación de las fronteras artísticas, la desterritorialización del teatro que nos permite hablar del performance como hecho escénico, la vinculación en la investigación de la teoría y la *praxis*, tienen una clara conexión con el eclipse de las certezas racionalistas de occidente, y con la producción de modelos onto-estéticos que recuperan para el cuerpo su densidad ontológica. Si Dios es una variable del pensamiento que afecta a la concepción de la corporalidad, su muerte nos lleva a hacernos preguntas radicales: ¿Qué lugar ocupa el cuerpo dentro de un orden

inmanente? ¿Cómo se le explica? ¿Qué nuevos problemas surgen para la filosofía –y para la filosofía del performance– frente a la muerte de Dios y la reconfiguración del cuerpo?

Si la muerte del esencialismo sirve como plataforma para desconfigurar las ideas sobre el cuerpo como cárcel, espejismo, estorbo, copia, ente mecánico, es una metáfora filosófica que aplica para articular una ontología inmanente que le valora positivamente, que recoge los riesgos de la corporalidad y hace una afirmación erótica del mundo como *mundo de los cuerpos*. Si Deleuze afirmó que “Los pensadores del cuerpo son cometas”, cruzan el cielo de la filosofía sin regularidad y por azar, ¿por qué no ser cometa? ¿Por qué no llevar este pensamiento de lo inmanente al terreno del arte, específicamente al arte acción, como un proceso que no se puede entender sino como algo *que está pasando*, que fluye y no permanece?

La filosofía que hace suya la experiencia de la gravitación, donde no hay centro, ni arriba ni abajo, y donde el cuerpo es la causa principal de la putrefacción de Dios y sus sombras, tiene mucho que decir a la investigación escénica, sobre todo si con ella se construyen conceptos que nos permitan pensar un acontecimiento que se derrama en metáforas excesivas en las que la obra de arte trágica surge cuando se entra en relación con la alteridad desde lo dionisiaco. La reincorporación del cuerpo al pensamiento es una nueva ética, una reflexión filosófica vertida en la vida y la acción, que trabaja con metáforas, “cabriolas”, “saltos”, “brincos”, cargados de una subversión dionisiaca que se defiende contra la interpretación y el significado morales de la existencia. Como vimos al inicio de este libro, *El nacimiento de la tragedia* es un ejemplo de lo que una teoría del arte puede ser: la capacidad creadora de mitos del arte debe sustituir a la religión de la razón para sembrar nuevamente una mitología que, en un mundo alejado de la *physis* como principio regulador de lo existente, otorga un lugar legítimo al cuerpo en la cadena de la existencia. Es en este sentido en el que Nietzsche señaló en su ensayo de autocrítica a *El nacimiento de la tragedia*, que:

Contra la moral, pues, se levantó entonces, con este libro problemático, mi instinto, como un instinto defensor de la vida, y se inventó una doctrina y una valoración radicalmente opuesta de la vida, una doctrina y una valoración puramente artísticas, *anticristianas*. ¿Cómo denominarlas? En cuanto filólogo y hombre de palabras las bauticé, no sin cierta libertad –¿pues quien conocería el

verdadero nombre del Anticristo?— con el nombre de un Dios griego: las llamadas dionisiacas. (1994: 33)

Pienso que el arte debe servirnos, si se le puede asignar una tarea, para pensar el problema de la existencia y lo propio de lo misma: la temporalidad precaria y el exceso, no el anquilosamiento de las formas racionales. Dicho sea de paso, no creo en un arte en el que el artista no descansa sobre sus *heridas*, en las aberturas metafóricas y no necesariamente corporales, en las que el arte y el hombre mismo ponen en crisis las normas morales, institucionales, mercantiles, para apostar, superando este logocentrismo, por un pensar y crear radicales que permitan renovar el sentido de la vida, habiendo precipitado la pérdida del centro y la descomposición del sentido. Toda práctica performativa desplaza la obra hacia la acción...y lo mismo toda filosofía fundamentada en la vida de su autor: arte y filosofía *accionistas* son necesariamente una biografía de la carne. Están abiertas a la vida en la medida en que despedazan las formas permitidas para recuperar el cuerpo robado por los dispositivos del poder: el cuerpo del obrero, el cuerpo del soldado, el cuerpo culpable, el cuerpo de diseño en la fantástica pasarela de la moda, todos ellos constructos de la sujeción. Según Foucault, hay dos formas de ser sujeto: una, como relativo a la sujeción; otra como sujeto de la acción. Este último sentido es el del accionista: el del sujeto-actor que alude a procesos, estrategias, enfrentamientos y prácticas corporales para enfrentarse al poder que busca construirlo y narrarlo. De este modo, es natural que la escritura de una filosofía performativa sea otra en escena: la escritura epidérmica, la estrategia de la herida, de las secreciones, de la autopintura, del tatuaje y la escarificación, prácticas que, en la presencia muchas veces del dolor, desencajan la realidad corporal de las redes de producción y consumo. En el performance estamos ante la emergencia de un cuerpo desligado de la utilidad, un cuerpo no institucional que actúa con las herramientas de lo que Artaud llamó el flagelo, el caos, la hoguera, la peste, como los elementos de uno de sus elementos más valiosos: “la gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho”, (Artaud, 1987: 25) absurdos, frenéticos y cuyo agenciamiento es inequívocamente polémico y discrepante con el fundamento sensualofóbico. Me atrevo a decir que el performance reintroduce la vivencia pagana del cuerpo en el ritual y que la práctica de la herida y la auto violencia van más allá de la piel: producen un corte en la realidad, en sus com-

ponentes ideológicos y políticos. En este sentido, el performance asume otra característica de la contemporaneidad: en la exposición corporal al riesgo, en el juego de los extremos en los que el artista establece una conexión entre arte y sacrificio —cortando su piel, desorganizando los órganos en busca del *cuerpo sin órganos*, practicando con eyecciones, entrañas y sangre—revitaliza los indicios de lo arcaico, del origen, que no dejan de operar en el devenir histórico y que se mantienen en contacto directo con la vida. Eugenio Barba escribió en *El elogio del incendio* que las palabras de Artaud debían ser traducidas como “un mantra contra el espíritu de su siglo y del siglo en el cual vivimos” (Barba, 2008). Esta capacidad para ver no las luces sino la oscuridad de la propia época es, como hemos visto antes, lo que nos hace ser contemporáneos. Había que matar a Dios, afirmó Nietzsche, y había, según Artaud, que prenderle fuego al hombre, para liberar la poesía y, con ella, a la vida: matar al hombre, como idea, en el teatro —y en el *happening*, el *fluxus*, el performance, el arte sonoro— como “el único lugar del mundo y el último medio que tenemos aún de afectar directamente al organismo”. (Artaud, 2005: 90) El nihilismo del arte acción está muy lejos del nihilismo judeocristiano como voluntad de la nada, negación de la existencia y denigración del cuerpo. Afirma la vida en todo su esplendor, configurándose pues como un *nihilismo antinihilista*:²⁹ la reintegración del hombre a la totalidad del mundo, su re asimilación como cúmulo de instintos, el finiquito de la deuda, de la culpa. Si Nietzsche dijo “Dios ha muerto”, para Artaud había que “Acabar con el juicio de Dios”, hacer estallar el cuerpo, ampliando el espacio de la posibilidad, rehacerle al hombre su anatomía extirpando los principios teológicos, capitalistas.

La dimensión onto-estética del performance se acerca más a ese teatro del exceso que Artaud defendió como poética del cuerpo y metafísica de la escena, una metafísica intramundana que a través del dolor y del placer, de los instintos, de las sensaciones y pulsiones, reintegra para la vida la dimensión de la muerte. La sangre, tinta orgánica que pinchea la tela vacía del artista, hace patente la inconstancia del cuerpo humano, el marco estrecho inestable y cambiante del ahora del que no se sabe si tendrá continuación. La sangre, que es fuente de vida y signo de muerte, brota del cuerpo del artista como poética de la breve existencia. La sangre, la mierda, el semen como materia artística permiten, en un acto de desmesura, el surgimiento de

²⁹ Retomo el concepto de Herbert Frey, 2013.

un “otro cuerpo”: un cuerpo cuya materia fragmenta la episteme occidental, posibilitando el sueño artaudiano: la batalla de símbolos, la restitución de los conflictos, el inicio de lo imposible, el desgarramiento del lenguaje lógico y discursivo. Alcanzar la vida es transgredir, dijo el poeta francés. Y transgredir es usar la palabra como metralla, comer mierda, desarticular la identidad en la baba, el moco, descomponer el sentido del discurso. Estos cataclismos no atañen sólo al teatro de la crueldad: forman parte de nuestra existencia, misma que a pesar de nuestra necesidad de sentido, felicidad, dirección y orden, se manifiesta muchas veces, en palabras de Artaud, como una *anarquía coronada*.

La onto-estética del performance o arte acción desemboca, más allá de la estética, en una ética que nos lleva a preguntarnos por qué lugar ocupa el cuerpo dentro de un orden sin Dios. El problema no se deja esperar: Dios ha muerto, pero ahora hay que librarnos de sus sombras, y es que para hablar de existencia en relación con la filosofía encarnada y el performance, hay que cuestionar esta sombra en los cuerpos institucionalizados: el cuerpo funcional, productivo, rentable, intercambiable; cuerpos cautivos que carecen de realidad propia, secuestrados en denominadores comunes, instrumentalizados y economizados. Ser contemporáneos como artistas y filósofos nos obliga a reconocer que en nuestro siglo el cuerpo también es el ídolo protagonista de un nuevo culto masivo, el blanco de ataque de un moralismo socio-liberal, de un cristianismo *reloaded* que suplanta con el cuerpo joven, sano y bello, al espíritu como forma inmortal y garantía de nuestra salvación. La concepción capitalista del cuerpo es la nueva obsesión, el receptáculo de nuestras neurosis, la materia que puede ser moldeada como símbolo contra la muerte. El retorno al cuerpo que nos han robado supone la reconciliación con la materia, con las pulsiones y los instintos, es una afirmación de la vida que transcurre y cuyo punto de anclaje inmediato es la carne, la precariedad de nuestra ontología donde coinciden el arte carnal, el accionismo artístico y filosófico como actos efímeros, pasto de mortales. La coincidencia no termina ahí. El accionismo artístico-pensante necesita de una mirada de bisturí, una mirada cortante que busca para sí su propio cuerpo: en el ejercicio de la crítica, del esfuerzo de una toma de distancia que permita analizar el propio tiempo, el artista filósofo busca parirse a sí mismo a través de la herida: “Yo, Antonin Artaud, soy mi hijo, mi padre, mi madre y yo.” El arte de la gestación propia es un esfuerzo de reapropiación del sí que en

la acción hace del cuerpo una polifonía dominada por fuerzas y del yo una realidad agujereada. Artaud —ya no como individuo, ya no como autor, sino como principio artístico— es muy claro: para recuperar al cuerpo hay que extirpar la idea nociva de Dios. Creo que el arte corporal hace este esfuerzo al exponer lo abyecto, al sacar a la luz lo que se descompone y degrada. El accionismo, pues, es una contraofensiva artística en la medida en que desintegra la cruz de las categorías estéticas, metafísicas, institucionales. Del mismo modo, esta es la tarea de una filosofía encarnada para la cual no hay filosofía sino cuerpo pensante, no hay ideas sino minúsculos corpúsculos que flotan sobre el vacío. La labor filosófica es un cuidado práctico del yo, una llamada del individuo al individuo que va de la razón al cuerpo y del cuerpo a la razón como una misma cosa, un deseo de sabiduría para esculpir una personalidad propia a través de un discurso que, como dijo Alcibíades del de Sócrates, muerde el corazón como una víbora y provoca un estado de posesión, un delirio filosófico, es decir, un trastorno total.

Me parece, pues, fundamental insistir en la necesidad de trabajar con otras metáforas y conceptos que nos ayuden a construir una lectura, posible entre muchas, del performance como un acontecimiento que hace del cuerpo un laboratorio de transgresión. Se trata también de diluir las fronteras entre arte y pensamiento, de ahí que defienda la práctica del performance como un acontecimiento filosofante que abre líneas de reflexión para la actividad escénica pero también para la filosofía, no sólo como discurso teórico sino como práctica. Para ello, es imprescindible producir los acontecimientos para entender al arte acción desde las distintas y posibles perspectivas teóricas: hay que producir una filosofía del arte desde la *praxis*. La contemporaneidad de ambas disciplinas, unidas en el ejercicio interdisciplinario, dependerá de la capacidad de lanzar preguntas al pasado, en gran medida al presente y al porvenir, de disponer las bases para, a partir del accionismo crítico, edificar, por vías ajenas a las tradiciones anquilosadas, nuevas valoraciones, y de hacer funcionar la idea que Nietzsche retomó de Max Müller, de que “Todos los dioses deben morir”, incluso, y sobre todo, el nuestro.

EPÍLOGO

Pensar un arte vivo. Extirpar a Dios de la investigación escénica

En contraste con un ruido de fondo sin melodía, este testimonio escritural es resultado del intento de pensar la relación entre arte, acontecimiento y filosofía. He querido establecer una relación entre el plano filosófico de inmanencia y el plano estético de la composición, introduciendo un orden en el caos, el contenedor de todas las interpretaciones posibles. Como punto de referencia, este texto teje clasificaciones, secuencias y universos de sentido que unas veces le anteceden y que en otras son totalmente gestantes. He procedido por agrupación de singularidades errabundas e inagotables, sin intentar agotar un campo de visión: quedan agujeros, cedazos, lagunas de variados tamaños y formas. Por lo mismo, mi perspectiva no es más que una desgarradura en la complejidad de lo real y, como tal, no tardará en cerrarse, en cicatrizar. Si como afirmó Fichte “Cada uno sigue su propio carácter en la elección que hace de su filosofía”, he recurrido al arte acción para alimentar la expresión representacional de mi pensamiento con la expresión intensiva de aquel. En este tenor, la filosofía del performance se suma al esfuerzo general por hacer de la producción intelectual una traducción de nuestra propia situación existencial y del filósofo, un cuerpo que piensa. No se trata de buscar la verdad sino, como señaló Nietzsche en *Ecce Homo*, de dar testimonio de uno mismo y su propia época.

Para una tradición en la que el discurso filosófico y el pensamiento crítico tienen por objeto la revelación de un orden, la introducción del cuerpo como soporte del pensamiento es un naufragio que debe ser inmediatamente conjurado en pro de la razón y las buenas costumbres académicas. Es probable que una filosofía del arte que hable con crudeza sobre cómo el arte y la filosofía son dos formas de interpretar los acontecimientos desde una cuestión creativa que carece de verdad, no sea bienvenida. Aquí lo que hay que ponderar es qué tanto el artista y el pensador quieren vivir, si quieren

eternizarse o entregarse a la corriente del devenir con las armas de un terrorismo filosófico que parta del orden aparente de la obra y de su propio discurso, para concluir la imposibilidad del orden y la negación incluso de todo pensamiento. Como ha señalado Clement Rosset, es posible que la filosofía se transforme así en un acto destructivo y catastrófico, y que al igual que el navío por el que Antonin Artaud, al principio de *El teatro y su doble*, simboliza al teatro, esa filosofía no aporte a los hombres la curación sino la peste. Ya Nietzsche había dicho que el egiptismo de los filósofos y su odio a la noción misma de devenir había producido momias conceptuales que privaban al pensamiento occidental de vitalidad: “de sus manos no salió nada vivo, nada real”, señala en *El crepúsculo de los ídolos*, “¡Y sobre todo, fuera el *cuerpo, esa lamentable idée fixe* (idea fija) de los sentidos!, ¡sujeto a todos los errores de la lógica que existen, refutado, incluso imposible, aun cuando es lo bastante insolente para comportarse como si fuera real!...” (Nietzsche, 2004: 53) Para pensar el arte, resulta traidor no entregarnos a las intensidades corporales que éste produce, por eso hay que pensarlo desde él mismo por al menos dos vías: volver sobre el pensamiento de los artistas, pensar a partir de sus propias prácticas. De este modo, he pensado al arte acción desde una filosofía del performance puesta a prueba en su propia performatividad en piezas de arte acción, porque me parece que para alcanzar un nivel de meta-reflexión en el que el arte se piense a sí mismo y el pensamiento realice su propia crítica, es fundamental examinar el propio proceso de investigación. La filosofía del performance implica un proceso de autocritica y de vividura del perspectivismo en el que ella misma se sustenta. Ese perspectivismo lo da la misma variabilidad de la acción, de ahí que se configure como una filosofía de la *praxis* en la que lo que sucede se traslada al plano abstracto del pensamiento y viceversa, por vías que se muestran a todas luces problemáticas. Esta filosofía requiere de un investigador que piensa al arte desde el territorio del arte mismo, desde su geografía, desde el acontecimiento, dado que, como señala Jorge Dubatti, “Si acontece, puede ser teorizado; si es teorizable al margen del acontecimiento, no necesariamente acontece.” (2011: 29) Teorizar y escribir sobre el arte acción desde la práctica del mismo posibilita la *serendipia*, ese descubrimiento o hallazgo afortunado e inesperado que se produce cuando se está buscando una cosa distinta. Esta serendipia consiste también en reconocer que se ha hecho un descubrimiento: durante una acción, de pronto decirse uno a sí mismo: “esperen un momento, aquí

hay un problema”... para luego apurar el paso al seminario en busca de la profundización del mismo en el registro acontecimental de la escritura. Pienso que este fenómeno no es privativo de una filosofía del performance tal como la concibo: me parece que el acontecimiento del arte acción, como es la danza para Alan Badiou (2014), es una metáfora del pensamiento en la medida en que éste es una intensificación sujeta a lo real del cuerpo y no un modo de realización que se pretende externo al mismo. Pensar implica un movimiento que no se despega de su propio centro matérico, en continua transformación activa y cuya ligereza y contundencia dependerá de la capacidad del pensador-cuerpo para manifestarse como un cuerpo en busca de su liberación, en estado de desobediencia. El pensador en escena como corporalidad que piensa y escribe, se libera de las estructuras arborescentes que fijan un punto, un orden absolutizante que procede por dicotomía y por teoremas dictatoriales que, a fuerza de repetición, se instalan también en el cuerpo para cerrar sus posibilidades, estratificando todo tipo de relaciones: desde la sexualidad y la reproducción hasta las formas en que pensamos. Por lo visto, la heteronormatividad aplica también para una forma de concebir el pensar como camino racional y vertical hacia la verdad y no como un agenciamiento que, unido a los afectos, no acepta, sin morir de alguna manera, la estructura del árbol-raíz. Como han puntualizado Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, “Los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que implican centros de significancia y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas. Corresponden a modelos en los que un elemento sólo recibe informaciones de una unidad superior, y una afectación subjetiva de nociones preestablecidas.” (2002: 21) El pensar procede más bien por devenires; es un proceso que, como el fenómeno rizomático del arte acción, se extiende, se interrumpe, comienza de nuevo. La filosofía del performance me ha llevado a concebir la posibilidad de hacer de la teoría del arte un pensamiento de artista, un pensamiento que va de la *praxis* a la teoría y de la teoría a la *praxis*, de la interpretación a la experimentación. Es en el prólogo a la segunda edición de *La gaya ciencia* que Nietzsche defiende la corporalidad del pensamiento filosófico, del cuerpo como plataforma de la pasión del pensamiento que vive, respira, sufre, goza, en el marco ineludible de una existencia finita. Es desde aquí que propongo que el performance como acontecimiento filosofante invita a pensar sobre y desde la sucesión carnal de las ideas, borrando la frontera que separa al filósofo del artista a razón de

una concepción esencialista y ortodoxa de lo que es el pensamiento. Hablo de una teoría al servicio de la vida considerada como obra de arte, que fusiona en la acción artística a la estética con la ética como reflexión, pero también como forma de vida consciente. Es necesario e impostergable que la investigación académica dé un giro hacia la investigación experimental, que en los centros de investigación se apoyen este tipo de proyectos, que se consideren valiosos como productores de conocimiento dado que la división institucional entre quienes piensan el arte y hacen arte es verdaderamente caduca.

Jorge Dubatti ha señalado que el investigador no sólo debe intervenir en la zona de experiencia sino que él mismo debe ser un laboratorio de percepción en el que pueda calibrarse la relevancia del acontecimiento escénico; en ese sentido, “La filosofía del acontecimiento teatral propone una suerte de vitalismo o neoexistencialismo, una filosofía de la experiencia”, (2011:49) que dicho sea de paso, supone siempre una corporalidad. Para pensar desde el cuerpo, ese lugar indefinible que Arthur Danto prefiere llamar *problema del cuerpo*, (1999) los filósofos necesitamos recurrir a la plasticidad intelectual para hacerlo materia de pensamiento, sustancia crítica para transformar la elección de los problemas, para aventurarnos en un estilo de reflexión fragmentario, intermitente, que nos obliga a redefinir nuestras preguntas desde una *afectividad filosófica* que para pensar hace uso de instintos, sensaciones, afectos, pasiones, del mismo modo que, aunque en registros distintos, el artista produce su obra. Así, la filosofía del cuerpo, ya no sólo como campo específico de la filosofía aplicada al estudio del hecho escénico sino como posicionamiento respecto de lo que es pensar, invita a producir textos de investigación desde lugares alternos a un modelo epistemológico normativo. De cierto modo, pensar en conexión con la propia vida es traer el quebrantamiento de la peste artaudiana al discurso filosófico, lo cual es probable que a nosotros los filósofos nos traiga como consecuencia ser expulsados de la Filosofía con mayúsculas. Se nos acusará de subjetividad, de ilogicidad, aspectos que, dicen, pertenecen a la literatura y al arte, pero no a la filosofía como discurso teórico. No obstante, bien vale la pena la expulsión si queremos producir una filosofía del arte desde la experiencia del artista que nos permita encontrar nuevos problemas y abrirnos a nuevos mares desde un compromiso con la propia vida. Que venga Albert Camus en nuestra defensa:

El artista, como el pensador, se compromete con su obra y deviene con ella. Esta ósmosis plantea el más importante de los problemas estéticos. Por añadidura, nada más inútil que esas distinciones por métodos y objetos para quien está persuadido de la unidad de las metas del espíritu. No hay fronteras entre las disciplinas que el hombre se propone para comprender y amar. Se interpenetran y la misma angustia las confunde. (2001: 127)

La filosofía del cuerpo, esto es, no sólo pensar filosóficamente el concepto de cuerpo sino pensar anclados en el devenir de la existencia, es ya un posicionamiento intelectual para el cual la razón adolece de la misma precariedad que la sostiene orgánicamente. Para dicha tarea, hay que recuperar para la filosofía la vinculación del pensamiento con la carne, con el acontecimiento vivo, esa gran salud que para Nietzsche traería el pensamiento comprendido como *gaya ciencia*, después de haberse preguntado si “la filosofía no ha sido hasta el momento, en general, más que una interpretación y un *malentendido del cuerpo*”. (2001, 64) Es probable, en el sentido con el que me he sostenido a lo largo de este libro, que la contemporaneidad de una filosofía del arte se exprese en la medida del filósofo-artista y del artista-pensador que devienen con su obra y que, en ese proceso de ósmosis, plantean problemas estéticos urgentes, como aquel del lugar que ocupa el arte en una vida devorada por el absurdo y la pregunta sobre el artista como un ser vivo que, en tanto vivo, piensa y reflexiona, haciendo de su obra encarnada un drama intelectual en el que, a decir de Camus, “La expresión comienza cuando acaba el pensamiento”. (2001: 129)

En el ámbito de lo que hemos conceptualizado como contemporaneidad, el arte acción me interesa como fenómeno por lo que aporta al pensamiento filosófico: una estocada bien dada. La filosofía del performance, como teoría e interpretación, hace un ejercicio paradójico y absurdo cuando intenta organizar una mirada sobre algo que por su naturaleza, se le escapa: el arte acción es un momento de pérdida, de inestabilidad, de quiebra, un acontecimiento vivo cuya experiencia rebasa el lenguaje de todo documento. Por lo mismo, para escribir sobre arte acción y poder decir algo que se acerque al acontecimiento, es ineludible practicarlo: escribir sobre un acontecimiento perdido requiere de la experiencia de la concepción, de la ejecución y del luto por lo que se ha ido. Como escribió Camus, para que un filósofo sea estimable, debe de predicar con el ejemplo, así, el problema filosófico precederá al

“gesto definitivo”. Creo que como en la filosofía del suicidio, en una teoría del arte acción “se trata de evidencias perceptibles para el corazón, pero que se debe profundizar a fin de hacerlas claras para el espíritu”. (2001: 16) Para rozar teóricamente al performance como acontecimiento, como terreno de producción de sentido a partir de la presencia aurática de cuerpos, hay que practicarlo y luego entonces escribir desde la melancolía de lo que se fue, que era de uno, que anidaba en la carne y que se ha ido para siempre. Como accionista, uno quisiera detenerse en el acontecimiento indefinidamente, pero éste siempre escapa como una vida que se derrama... es como si el artista se hiciera matar. El arte acción es un ejercicio artístico de muerte voluntaria: un acontecimiento escénico en el que un ser humano es *obra* en un sentido muy peculiar, en su propia fugacidad y transitoriedad, puestas ahí en un observatorio ontológico, para ser vistas. Como en el suicidio, el accionista levanta la mano sobre sí mismo: desintegra la cotidianidad que lo ata a la identidad, se hace otro sin representar a otro; se pone en juego como máscara, pero no para ocultarse sino para hacer evidente que no es sino máscara, interpretación, construcción, movilidad. Creo que la discusión entre la presentación y la representación, que se dice separa al performance del teatro, se da en un sentido distinto: no en los términos de una diferencia radical sino problemática porque, me parece, toda puesta en escena y toda acción, por vías distintas, son un ejercicio filosófico que cuestiona las ideas de identidad y realidad, haciendo evidente que siempre hay un ejercicio ficcional de nuestra existencia: yo soy esto, pero también soy esto, o esto más o esto otro. Un accionista no está en escena de la misma forma en que está en el territorio del orden cotidiano, y si bien no está al servicio de una ficción, su acción sí implica un salto ontológico —es decir, una *poiesis*— localizado en y por el cuerpo, el tiempo y el espacio, mismos que son más cuerpo, tiempo y espacio que nunca, circunscribiendo en su irrepitibilidad una zona de experiencia y subjetividad. Tomando en cuenta la liminalidad, la diseminación, la teatralidad expandida, me apropio de la idea de Dubatti de que el fenómeno teatral es “un ente complejo que se define como acontecimiento” (2011: 33-57) para proyectarla al performance como hecho escénico, y como tal, como acontecimiento tripartita en el que coexisten *convivio*, *poiésis* y *expectación* como elementos fundamentales de la “encrucijada territorial cronotópica”. Los problemas a los que nos enfrentamos en este terreno de pensamiento de la filosofía del performance son muchos y van de la estética, a

la ontología, a la ética. Por lo pronto, lo que podemos decir es que el arte acción, como productor de acontecimientos, es una experiencia viviente y por lo mismo, está sujeto a las leyes de la vida. Aquí hay un problema filosófico fundamental: la cercanía del arte con la vida, un problema radical porque ni qué es arte ni qué es vida son cuestiones transparentes. Me parece que el problema es irresoluble y que su comprensión no puede ser más que vivencial y lógicamente intransmisible. La colindancia del performance con la vida se establece en tanto que producción de acontecimientos y entes, y en tanto que desbordamiento de los límites del esquema comprensivo que trata de aferrarlo, de especificarlo. Su aparición obedece a una fuerza que lo produce y de la cual es síntoma; es la emergencia de una protuberancia, la introducción de una diferencia en la que lo trascendental es el cuerpo en sus membranas y accidentes geográficos. Decir que el arte es una extensión de la vida —constante actividad, movimiento revolvente que se quiere a sí mismo, luz-oscuridad, femenino-masculino, cielo-tierra—, afirmar su poder circular de fuerza primigenia de construcción y destrucción, sirve a la filosofía del performance para invertir todo platonismo moralizante y estetizante que quiera desvalorizar el flujo y reflujo de las cosas. Retomando a Deleuze en la *Lógica del sentido*, “invertir el platonismo es ante todo destituir las esencias, sustituirlas por los acontecimientos como fuentes de singularidades.”

Llamo a esta aproximación filosófica al performance, la cual ustedes han tenido la paciencia de leer, una *estética de la existencia* que piensa al arte acción como una reflexión *in situ* sobre el devenir, una *filosofía de la pérdida* cuyo laboratorio de experimentación y epicentro es el pensador-cuerpo, ese animal filosofante que se pone a sí mismo en escena como pregunta.

El arte acción es una meta-reflexión del arte sobre el arte que ataca, según Alain Badiou, la noción de obra e incluso de artista en, al menos, tres aspectos. El primer ataque: No a la repetición, a la reproductibilidad de la obra de arte, como señaló Benjamin, en el modelo de la producción industrial. Segundo ataque: guerra al idealismo del artista-rey en la defensa de que cualquiera puede ser artista. El tercero: en su contemporaneidad, el arte acción y el giro performativo de las artes combaten la separación entre los géneros artísticos: las fronteras entre música, pintura, poesía, teatro, escultura se hacen porosas, con lo cual se desfigura la noción del artista como técnico superior, como virtuoso, como aristócrata. En su renuncia a la permanencia de la obra, apuesta por la fragilidad y el devenir, un aspecto fundamental

que forma parte de la crítica que la contemporaneidad artística hace sobre sí misma con un arte satisfecho con su propia desaparición. Esta filosofía de la pérdida, de la finitud, del tránsito, critica el idealismo eternizante de ciertos regímenes de representación y, al afirmar el devenir, repite los gestos de la vida misma: su reproducción, su fuerza anónima, la fragilidad y la muerte. Su tragicidad señala a la disolución de lo que parece estable, escenificando el inapelable naufragio de las construcciones del hombre, sometido a la fortuna, a los giros del destino, a la profundidad incognoscible. Que el arte haya hecho una extensión de los soportes para acercarse al movimiento de la vida implica que ha dejado de ser algo que uno contempla. El arte produce efectos, nos compromete en el tiempo de su acontecer, cuestionando y transformando al sujeto, lo cual va a aportar su ambición política. El arte contemporáneo, el sinnúmero de proposiciones artísticas que a partir de las vanguardias rebasa el terreno del arte aurático y de las artes tradicionales, replantea necesariamente el problema del arte en tanto que asiste al fin de los paradigmas. En ese mismo sentido, la poiesis vital que acontece en el terreno poroso de las liminalidades del arte da mucho que pensar como un catálogo de prácticas que pone en vilo los conceptos contenedores del mito de la identidad, de la verdad, el yo, el sujeto, el cuerpo. Esta problematización *in situ* hace del arte acción no sólo un tema para la historia, la estética o la filosofía del arte: también es un problema filosófico que, desde mi particular punto de vista, cuestiona a la filosofía misma como pensamiento de academia. La cuestión del impulso por derrumbar al pensamiento filosófico de su pedestal teórico no es nueva, pero sí, definitivamente, si el intento se hace desde el performance como acontecimiento del cuerpo, del uso del cuerpo-carne como dinamita de valores gregarios, tanto estéticos como morales. La filosofía del performance como filosofía performativa es una *praxis* crítica que cuestiona la desvalorización de la vivencia para el pensamiento y puede aplicarse para pensar tanto al performance como a ciertos tipos expansivos de teatro, disciplinas cuya distancia entre una y otra no me resulta un problema fundamental porque en su acontecer contemporáneo, insistir en las diferencias y no en las liminalidades es una tarea ahistórica que debería hundirse en el polvo de los archivos. El arte como fondo de reserva de un pensamiento complejo, profundo y radical, marginal y autónomo, el arte cuyo sustento absolutamente temporal y efímero es el cuerpo, me permite pensar al arte acción como herramienta crítica de la razón depurada de

experiencia que ha caracterizado a la filosofía occidental —al menos a su historia oficial—, cuyo mito cultural se fundamenta en la deslegitimación de los instintos, las sensaciones, los afectos, las pasiones. La experimentación artística con el cuerpo, con lo absolutamente vivo, es un acontecimiento en el que la materialidad —acontecimiento del oxímoron fuerza-debilidad, crecimiento-deterioro, enfermedad y salud, belleza y decrepitud— funciona para desmarcarnos de un campo de valores filosóficos, históricos, morales y estéticos en los que la razón expulsa al cuerpo a la hora de tratar de entender al mundo. Todo arte suculento es un acontecimiento ético en un sentido radical: como terreno de transvaloración, esto es, como zona de experiencia y subjetividad donde normas, reglas y convicciones pierden su validez. El recorte ontológico que el arte acción trae consigo —la teatralidad poética en su carácter metafórico y oximorónico— pone en escena lo que a mí me parece una postura filosófica para la cual, como Nietzsche expresó, los conceptos son “el humo de una realidad que se evapora” (2004: 53) y construye una zona de experiencia singular que favorece la construcción de espacios de subjetividad alternativa a través del cuerpo, ejercitado en otros registros, específicamente como ente poético efímero cuyo *pathos* puede reventar la identificación ideológica del arte con lo bello. Este *pathos*, vivencia del padecimiento y de la afectación que nos invade, no sucede solamente en el cuerpo del accionista: acontece también en el cuerpo que pinta, que danza, que escribe, que piensa. Ahí es donde está el arte en conexión con la vida entendida como *vida de los cuerpos*, como angustia puesta al desnudo, siempre a punto de propagarse en la cortadura, en la incrustación. El arte, victoria sobre el caos como resultado de una voluntad configuradora —rasgo que hermana a todas las expresiones humanas en materia de pensamiento, ciencia, religión, todas ellas susceptibles de evaporarse en el torrente del cosmos— requiere de desgarrar el firmamento, de trazar perímetros, de formar lo que Deleuze llama un *pliegue*. El arte acción como vida de los cuerpos en estado de acontecimiento, como introducción de un orden en el caos, como aparición sobre un ruido de fondo, esto es, como resultado de un trabajo de organización y ensamblaje en el torrente de lo que entendemos como realidad, hace del cuerpo-pliegue el centro de gravedad del individuo que se busca a sí mismo, una tarea absurda porque ese individuo nunca puede alcanzar su cuerpo, su desorden máximo, su liberación total de los sistemas represivos inscritos en la carne. No obstante, este discurso corporal

intermitente, que dice y no dice, articula una crítica a la ofensiva contra los desórdenes corporales, los excesos, los orificios, exponiendo al cuerpo a su propio acontecer como juego de fuerzas, trabajando sobre el mismo como metáfora subversiva en un ejercicio de transvaloración que lo expulsa del régimen de funcionalidad, productividad, explotación, propiedad, ganancia y rendimiento de las organizaciones totalitarias. Como acontecimiento, el hecho escénico que tiene lugar en el arte acción se define por su carácter problemático, por la protuberancia que produce en una realidad que intenta ser atrapada por sentidos institucionalizados. La tarea de la filosofía del performance, pues, es detectar esta problematización, identificar los síntomas, establecer nuevas relaciones con el mundo a partir de preguntarnos cuánta verdad somos capaces de soportar. Es un pensar a martillazos que nos compele a actuar con carácter y fuerza contra las verdades catedráticas que nos arrojan del pensamiento auténtico, en busca de otras verdades mucho más exigentes y de las que hay que temer desórdenes e infracciones.

Me he referido al arte acción como una manera de pensar y vivir a martillazos para subvertir el régimen judeocristiano-capitalista, haciendo del cuerpo pensante el centro de gravedad del individuo. Antonin Artaud propuso los principios de esta práctica con su teoría del teatro de la crueldad. Confieso que tanto Nietzsche como Artaud impactan con más fuerza en el arte contemporáneo y en ciertas vertientes filosóficas para establecer una lucha y una crítica de las ideologías que instrumentalizan el cuerpo, poniendo en escena lo que el filósofo alemán soñó para el pensamiento: un pensamiento nuevamente trágico, que se sabe efímero, en el que como zona de experiencia, retomo palabras de Deleuze, “es preciso el esfuerzo del pluralismo, el poder de la metamorfosis, la laceración dionisiaca”. (1994: 29) Toda filosofía del hecho escénico que tome en serio lo efímero del acontecimiento es una filosofía vitalista que se extiende hacia un pluralismo afirmativo en el cual lo trágico se halla también en la multiplicidad, en la diversidad y su plena afirmación. Es un ejercicio trágico porque como pensamiento está condenado a estar desgarrado existencialmente, dado que el pensador se sabe a sí mismo aquel que rastrea y sólo encuentra huellas, restos. Un filósofo del performance que se tome a sí mismo en serio, deberá asumirse como el laboratorio corporal de esa pérdida en la que, y desde la que, piensa. Como pensador en escena se esforzará en no crear ninguna obra independiente de sí mismo, diluyendo las fronteras entre arte y pensamiento, esa separación cuasiteológica que no permite a los

pensadores ser artistas ni a los artistas pensadores, si quiere ser tomados en serio. En este sentido, la práctica escénica del performance como laboratorio de investigación debe cometer un deicidio del logocentrismo académico con una fuerza, diría Artaud, idéntica a la del hambre.

El cuerpo-materia orgánica no es una realidad puramente inscrita en la naturaleza: es una experiencia que se transforma constantemente, una noción problemática, una categoría histórica poseída por lo imaginario. Implica un desfase, un borramiento, un traslape entre interpretación, función y materialidad. Como quiera que sea, cuerpo inefable, reflejo de potencias divinas, sombra de un arquetipo ideal, cárcel del alma, cúmulo de carne despreciable, objeto de conocimiento científico, de intercambio, de emoción estética, lugar de la alienación y la explotación capitalista, máquina e instrumento de trabajo, proyección del propio deseo e internalización de los deseos del colectivo social, lugar de transgresión moral, el cuerpo es, ineludiblemente, no-permanencia, devenir, precariedad. Así, hacer filosofía a partir del encuentro con la materia conduce a una guerra inevitable con la teología y el sentido más allá de la carne porque reconocerse como cuerpo es saber que se muere. La reflexión genealógica acontece aquí también para oponerse al despliegue metahistórico de las significaciones ideales, para percatarnos, como señala Foucault (1997), de que el comienzo de las cosas no es la identidad sino el disparate, y que la condena moral del cuerpo —como caída, como cárcel, como lugar del pecado, y en su actual instrumentalización capitalista— es una invención entre muchas. Si hemos de dar cuenta de los sucesos, rastrear la procedencia de una construcción corporal que separa al hombre de su fuerza y su profundidad, el arte acción ha sido un terreno fértil para preguntarnos por qué el cuerpo es en el arte contemporáneo la punta de lanza de una crítica cultural; en qué sentido es el cuestionamiento de nuestras herencias; de qué forma escenifica que es el cuerpo el que ha soportado toda la sanción de la razón, la verdad, la moral, el imperialismo y la industrialización. Ante estos cuestionamientos, los filósofos del performance, así como todo artista pensador, deberemos hacernos la pregunta fundamental: ¿Cómo desarmar estas sanciones y, en el acontecimiento artístico, hacer emerger nuevos cuerpos y otros estados de fuerzas? Este es un compromiso vital porque la fuerza de esta pregunta recaerá en la potencia de nuestras propuestas escénicas.

Es desde la asunción de la propia teoría como producción del cuerpo que uno mismo es, que la teoría puede ser original, es decir, propia. Aquí

nada será un hecho sino una potencia posible, inseparable del discurso que inmediatamente la oscurece y la pierde. El filósofo accionista debe obedecerse a sí mismo como creador, poco importa si quienes practicamos este giro resultamos “poco serios”, “amateurs” pese a los grados académicos, “poco profesionales”, “entusiastas juveniles”: el pensador que se toma a sí mismo en serio no necesita ganarse el amor de nadie, sino trabajar, pensar, crear, escribir. Ese es el amor, la *philia de la sabiduría*, que necesita. De lo que se trata es de expandir el terreno de los seres pensantes, seamos investigadores, académicos, pedagogos, artistas; de hacer crecer preguntas en vez de repetir los cuestionamientos de repertorio y las respuestas de antemano preparadas. Lo filosóficamente importante es abrir nuevos terrenos de sentido, entablar relaciones críticas entre prácticas otrora disociadas, desfundamentar los convencionalismos, renunciar a las prácticas formales para abrir espacios de discusión, más allá de buscar una verdad que, dicho sea de paso, no puede mostrársenos, porque va dirigida, en el acontecimiento corporal del pensamiento que es el arte acción, a Dionisos, el Dios que se oculta y se manifiesta, que calla seductoramente, que cambia de forma y de fuerzas, presentándose en el fondo de todas las preguntas. Es probable que hasta ahora sea más aceptable concebir al artista como alguien que piensa a que un filósofo pueda ser concebido como un artista al que, a decir de Nietzsche, la verdad se le presenta con traje de arlequín.

Si bien mi esfuerzo se ha dirigido a pensar el arte acción desde una filosofía que en su performatividad hace un ejercicio crítico de sí misma, es muy probable que ninguna línea de este texto roce siquiera el acontecimiento sobre el que tanto he teorizado. De ser así, y si han llegado hasta estas últimas líneas, los invito a prenderle fuego a este libro para completar su cometido. Antes de arder, sin embargo, debo depositar ante ustedes mi credo como pensadora: hay que hacer explotar a la filosofía en pedazos, hacerla vivir en el centro de un músculo cardíaco. Que pensar al arte desde el arte nos sirva para deslimitar la filosofía, para practicarla antes y después de los dualismos y las metafísicas enajenantes, en un ejercicio que no se reduce a la teoría y que apuesta, más bien, por su carácter performativo, procesual, productor de realidades. ¿Qué puede el cuerpo? ¿Qué puede el arte acción? ¿Qué puede la filosofía del performance? Así como el arte acción no puede durar en el archivo ni en el documento, si su duración reside más allá del acontecimiento en las preguntas filosóficas que produce y que son susceptibles de

provocar una transformación, la originalidad de la filosofía dependerá de su fuerza performativa, capaz de irrumpir en lo real. ¿Qué quiero decir con esto? Que el futuro del pensamiento de un filósofo no dependerá de si está vivo o muerto y ni siquiera de su escritura: dependerá de si su obra continúa produciendo estilos de existencia.

Para terminar, confieso que al escribir sobre el cuerpo del pensador en escena, del artista pensante, no he hecho más que tocar sus extremos: no puedo significarlo a pesar de mis intentos de amoldar mi cuerpo a la escritura, de vivirla como exudación. La sentencia de Nietzsche-Zaratustra me es irrenunciable: “De todo lo escrito, yo amo sólo aquello que alguien escribe con su sangre. Escribe tú con sangre y te darás cuenta de que la sangre es espíritu”. Cuando veo a un artista pintar con su sangre, cuando leo el subtexto de la escritura corporal vía la estrategia de la herida, el artista me dice: *Yo no tengo cuerpo, soy cuerpo. Este terreno de fuerzas, indecible en su totalidad, es un incendio que no puedo ignorar: se impone una y otra vez en las cavernas de mi carne.* Esta excedencia es una tarea que los filósofos debemos imponernos a nosotros mismos: buscar en esas cavernas y, luego entonces, escribir.

Bibliografía

- Adorno, T.W. 2004. *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Barcelona: Akal.
- Agamben, Giorgio. 2011. *Desnudez*. Trad. Mercedes Ruvituso y María Teresa D’Meza. Barcelona: Anagrama.
- . 2007. “¿Qué es lo contemporáneo?” Trad. Ariel Pennisi. [Texto en línea]. Página consultada el 5 de marzo de 2015 en: <http://19bienio.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- . 2005. *Profanaciones*. Trad. Edgardo Dobry. Barcelona: Anagrama.
- Aguiluz Ibargüen, Maya y Pablo Lazo Briones, coord. 2010. *Corporalidades*. México: UNAM/Universidad Iberoamericana.
- Alcázar, Josefina. 2014. *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI.
- . 2011. *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna*. México: CITRU/INBA.
- . 2002. *El mexterminator. Arqueología inversa de un performancero postmexicano*. México: Océano.
- Alcázar, Josefina y Fernando Fuentes, eds. 2005. *Performance y Arte acción en América Latina*. México: ExTeresa, Ediciones sin nombre/ CITRU.
- Alcázar, Josefina e Ileana Diéguez, eds. 2005. *Citru.doc. Performance y teatralidad*. México: CITRU.
- Almazán, Sagrario. 2000. *El arte de acción*. Colección *Arte hoy*. San Sebastián: Nerea.
- Artaud, Antonin. 2005. *El arte y la muerte/Otros escritos*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Caja Negra.
- . 1987. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abe-langa. México: Hermes.

- . 1983. *Van Gogh: el suicidado de la sociedad*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- . 1982. *Heliogábalo o El anarquista coronado*. Trad. Carlos Manzano. Madrid: Fundamentos
- . 1977. *El pesanervios y El ombligo de los limbos*. Trad. Antonio López Crespo. Argentina: López Crespo Editor.
- . 1948. *Para terminar con el juicio de Dios*. Trad. M.I. Bordaberry. [Texto en línea]. Página consultada el 20 de abril de 2013 en: http://www.medicinayarte.com/img/artaud_terminar_juicio_de_dios.pdf
- Austin, J. L. 1955. *Cómo hacer cosas con palabras*. [Texto en línea]. Página consultada el 20 de noviembre de 2015 en: http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdfAznar
- Bajtín, Mijail. 1997. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Trad. Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos/Universidad de Puerto Rico.
- . 1993. *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. México: Alianza Editorial.
- . 1992. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- Barba, Eugenio. 2008. *El elogio del incendio*. [Texto en línea]. Página consultada el 12 de diciembre de 2016 en: <http://www.odinteatret.dk/media/40044/2008,/20Buenos/20Aires/20Univ./20-/20SP/20Discurso/20Honoris%20Causa.pdf>
- Badiou, Alan. 2015. “Qué piensa el teatro”, en *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.
- . 2014. *La danza como metáfora del pensamiento*. [Texto en línea]. Página consultada en: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>
- . 2013. “Las condiciones del arte contemporáneo”. [Texto en línea]. Página consultada en: <http://brumaria.net/documentos/284-las-condiciones-del-arte-contemporaneo/>
- . 1993. *Rapsodia por el teatro (Breve tratado filosófico)*. Trad. Emilio Arauxo Iglesias. Librería Ágora.
- . “Un teatro de la operación”. [Texto en línea]. Página consultada el 18 de mayo de 2015 en: http://www.macba.cat/PDFs/alain_badiou_elie_during_teatre_cas.pdf

- . “Quince tesis sobre el arte contemporáneo”. [Texto en línea] Página consultada el 18 de mayo de 2015 en: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH82d2/d5babb35.dir/r41_05nota.pdf
- Barber, Stephen. 2010. *Hijikata: Revolt of the Body*. Solar Books,
- Barrios, José Luis. 2010. *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*. México: Textos texturas textualidades, UIB.
- Baiocchi, Maura y Wolfgang Panneck. 2011. *Tanteatro. Teatro coreográfico de tensiones*. Trad. Córdoba: Ediciones El Apuntador.
- Battcock, Gregory y Robert Nickas. 2010. *The Art of Performance. A Critical Anthology*. Ubu Editions. [Texto en línea]. Página consultada el 13 de octubre de 2014 en: http://www.ubu.com/historical/battcock/Battcock_The-Art-of-Performance_1984.pdf
- Baumann, Zygmunt. 2007. “Arte, muerte y posmodernidad”, en Zygmunt Baumann, *et al.*, *Arte ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- Bergoffen, Debra. 2010. “Toward the Body of the Overman”, en *Nietzsche and the becoming of life, Perspectives on Continental Philosophy*. Edited by Vanessa Lemm. [Texto en línea]. Página consultada en: http://www.nietzsche.cl/docs/Sesiones/20Plenarias_Plenary/20Sessions/8.1/20DEBRA%20BERGOFFEN.pdf
- Berman, Morris. 2013. *Cuerpo y espíritu. La historia oculta de occidente*. Trad. Renato Valenzuela M. Argentina: Cuatro Vientos Editorial.
- Blondel, Erich. 2006. *Nietzsche, le corps et la culture: la philosophie comme généalogie philologic*. Paris: Éditions L'Harmattan.
- Boyer, Amalia, *et al.* 2014. “What is philo-performance? A roundtable” [Texto en línea]. Página consultada el 15 de octubre de 2015 en: www.performancephilosophy.org/journal, *Performance Philosophy*, vol 1 (2015):148-160
- Bowie, Andrew. 2015. “The ‘philosophy or performance’ and the performance of philosophy”. *Performance Philosophy* [Texto en línea]. Vol. 1. 51-58. Página consultada el 22 de Octubre de 2015 en: <http://performancephilosophy.org/journal>
- Butler, Judith. 2011. “Sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’” en Taylor, Diana y Marcela Fuente, coord. 2011. *Estudios avanzados de*

- performance*. Trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino y Silvia Peláez. México: FCE.
- . 2008. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós /Entornos 6.
- . 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonia Muñoz García. Buenos Aires: Paidós.
- . 1988. “Performative Acts and gender Constitution: an essay in Phenomenology and Feminist Theory”, en *Theater Journal*. Vol. 40. No. 4, pp. 519-531. [Texto en línea]. Página consultada el 12 de marzo de 2015 en: <https://www.jstor.org/stable/3207893>
- Camus, Albert. 2001. *El mito de Sísifo*. Trad. Luis Echávarri. Madrid: Alianza.
- Cornago, Oscar. 2006. “Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea”. [Texto en línea]. Página consultada el 9 de septiembre de 2016 en: http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2006/Nr_21/21_Cornago.pdf
- . 2005. “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”, en *Telón de fondo*. [Texto en línea]. No. 1 (agosto). 18-35. Página consultada el 7 de noviembre del 2011 en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>
- . “Teatro posdramático: las resistencias de la representación” [Texto en línea]. Página consultada el 11 de octubre de 2016 en: http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf
- . “Cuerpos, política y sociedad” [Texto en línea]. Página consultada el 18 de mayo de 2016 en: http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/215/cuerpos_politica_sociedad.pdf
- Danto, Arthur. 2006. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2004a. “Arte y Perturbación”, en *Cartografiás del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, eds. Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Á. Hernández-Navarro. Colección: Seminarios. Murcia: Cendeac. [Texto en línea]. Página consultada el 11 de octubre de 2016 en: http://www.avizora.com/publicaciones/arte/textos/0056_arte_perturbacion.htm
- . 2004b. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Trad. Ángel Molla Román y Aurora Molle Román. Buenos Aires: Paidós.
- . 1999. *El cuerpo/El problema del cuerpo*. Madrid: Síntesis.

- De Barrenechea, Miguel Ángel. *La concepción del cuerpo en el pensamiento de Nietzsche* [Texto en línea]. Página consultada el 19 de enero de 2014 en: http://www.nietzsche.cl/docs/Sesiones%20Plenarias_Plenary%20Sessions/7.2/20MIGUEL/20ANGEL/20DE/20BARRENECHEA.pdf
- Dela Fuente Teixedó, Ana María. 2014. "Nietzsche en las vanguardias" en *Claridades, Revista de filosofía*, 6, pp. 114-129. [Texto en línea]. Página consultada el 30 de noviembre de 2016 en: http://www.filosofiaenmalaga.net/claridades/6_2014/DELAFUENTE_114-129.pdf
- Deleuze, Gilles. 2002. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. Ernesto Hernández. Madrid: Arena Libros.
- . 1994. *Nietzsche y la filosofía*. Trad. Carmen Artal. Barcelona: Anagrama.
- . 1996. *Crítica y clínica*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2000. "Cómo hacerse de un cuerpo sin órganos", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Pérez Vázquez. Valencia: Pre-Textos.
- . 2002a. "Rizoma", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Pérez Vázquez. Valencia: Pre-Textos.
- . 1997. *¿Qué es filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques. 2004. "¿Qué es la deconstrucción?" [Texto en línea]. *Artillería Inmanente*. Trad. Falta nombre del traductor. Página consultada el 14 de noviembre de 2015 en: <http://artilleriainmanente.blogspot.mx/2013/11/jacques-derrida-que-es-la-deconstruccion.html>
- . 1997. "Tener oído para la filosofía", entrevista de Lucette Finas, en *La Quinzaine litteraire*, 16-30 noviembre de 1977. En *El tiempo de una tesis: deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A Ediciones. [Texto en línea]. Pagina consultada el 14 de febrero de 2016 en: www.redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/oido_filosofia.htm
- . 1991. "El sacrificio", Intervención realizada el 20 de octubre de 1991 en el Encuentro "Lo irrepresentable, el secreto, la noche, lo forcluído". Trad. Cristóbal Durán. [Texto en línea]. Página consultada el 12 de diciembre de 2015 en: www.jacquesderrida.com.ar
- . 1989a. "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", en *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- . 1989b. "La palabra soplada". En *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, pp. 233-270

- Descartes, Rene. 1977. *Meditaciones metafísicas*. Trad. Vidal Peña. Madrid: Alfaguara.
- Diéguez Caballero, Ileana. 2014. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. México: Paso de Gato.
- . 2013. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Ediciones Documenta/Escénicas.
- . 2009. (Comp.) *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. México: UIB-CITRU-INBA-CNA.
- Dubatti, Jorge. 2014. *El teatro de los muertos*. México: Libros de Godot.
- . 2011. *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- . 2010. *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Textos Básicos Atuel.
- Dumolié, Camille. *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. Trad. Stella Mastrángelo. Madrid: Siglo XXI.
- Fehér, Michel, et al. comp. 1990. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. 2 Vols. Trad. José Luis Checa, et al. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.
- Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores.
- Foucault, Michel. 2013. *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI.
- . 2005. *Historia de la sexualidad*. 3 tomos. Trad. Ulises Guñazú. México: Siglo XXI.
- . 1997. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos.
- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- Frey, Herbert. 2013. “La sabiduría de Nietzsche. El espíritu libre en busca de un nuevo arte de vivir”, en *En el nombre de Dionysos. Nietzsche el nihilista antinihilista*, Siglo XXI, pp. 126-154.
- . 2013. “¿Qué Dios ha muerto? Nietzsche, el nihilista antinihilista”, en *En el nombre de Dionysos. Nietzsche el nihilista antinihilista*, Siglo XXI, México, pp. 233-251.
- . 2001. *Nietzsche, eros y occidente. La crítica nietzscheana a la tradición occidental*. México: Porrúa/IIS-UNAM.

- . 1995. “El nihilismo como filosofía de nuestro tiempo”. En *Theoría: Revista del Colegio de Filosofía*. México: UNAM, pp. 2 (1995): 27-49.
- Gaub, Eva Maria y Riner Totzk. 2015. “On Performatve Philosophy_ Ten Impulses for Discussion from [Souncheck Philosophie] en *Performance Philosophy*. [Texto en línea]. Vol. 1. 74-94. Página consultada el 22 de Octubre de 2015 en: <http://performancephilosophy.org/journal>
- Gracias Trabero, Mariana y Martín López Brie. 2013. “Territorios teatrales en expansión”, en *Terra ignota. Conversaciones sobre la escena expandida*. Falta Ciudad: Falta Editorial.
- Golberg, RoseLee. 2010. “Performance: A Hidden History”, en Battcock, Gregory y Robert Nickas. 2010. *The Art of Performance. A Critical Anthology*. Ubu Editions. [Texto en línea] Página consultada el 25 de marzo de 2016 en: http://www.ubu.com/historical/battcock/Battcock_The-Art-of-Performance_1984.pdf
- . 2014. *Performance: live art, 1909 to the present*. New York: Harry N. Abrahams, Inc. Publishers.
- Grotowski, Jerzy. *El performer*. [Texto en línea]. Página consultada el 23 de junio de 2016 en: <http://poralgunmotivo.blogspot.mx/2008/05/el-performer-jerzy-grotowski.html>
- . 2009. *Hacia un teatro pobre*. Trad. Margo Glantz. México: Siglo XXI.
- Guattari, Félix. 1973. “Para acabar con la masacre del cuerpo”, en *Revista Fractal*. [Texto en línea]Página consultada el 12 de marzo de 2014 en: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal69FelixGuattari.htm>
- Guervos, Luis de Santiago. 2016. “La filosofía experimental en el pensamiento de Friedrich Nietzsche: la autointerpretación del filósofo en su obra”, en Rivero Weber, Paulina (coord.) *Nietzsche: el desafío del pensamiento*. México: F.C.E.
- . 2004. *Arte y poder. Aproximación la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta.
- . 1994. (editor) *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*. Málaga: Ágora.
- Gurrola, Juan José. *El teatro. Juego de secretos*. México: Ediciones El milagro.
- . 2005. “Eureka”, en Josefina Alcázar e Ileana Diéguez, eds. 2005. *Citru.doc. Performance y teatralidad*. México: CITRU.
- Heidegger, Martin. 2005. ¿Qué significa pensar? Trad. Raúl Gabás. Madrid: Trotta.

- Henry, Michel. 2001. *Encarnación: una filosofía de la carne*. Trad. Javier Teir, Gorka Fernández y Roberto Ranz. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- . 2010. *Fenomenología de la vida*. Trad. Mario Lipsitz. Buenos Aires. Prometeo Libros.
- . 2007. *Filosofía y fenomenología del cuerpo*. Trad. Juan Gallo Reizábal. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Hernando Salinas, Héctor. 2004. “La escritura nietzscheana: expresión del cuerpo pensamiento y disolución de la obra-Nietzsche”, revista *Eidós, Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*. [Texto en línea]. Página consultada el 23 de mayo de 2016 en: <http://www.redalyc.org/pdf/854/85400202.pdf>
- Jones, Amelia y Andrew Stephenson, eds. 2000. “Survey: Body, Splits”, en Tracey Warr, *The artist’s Body*. Londres: Phaydon.
- Jones, Amelia. 1999. *Performing the Body/Performing the Text*. Londres: Routledge.
- . 1998. *Body Art. Performing the Subjet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Johnson, Dominic. (Ed.). 2015. *Pleading in the Blood. The art and performances of Ron Athey*.
- . 2010. “Ron Athey’s Visions of Excess: Performance After George Bataille”. [Texto en línea]. Página consultada el 20 de Julio de 2016 en: <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal8/acrobat/20files/Articles/Johnson/20final/2021/2006/2010.pdf>
- Juanes, Jorge. 2010. *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. México: Itaca.
- . 2006. *Artaud/Dalí. Los suicidados del surrealismo*. México: Itaca.
- Kantor, Tadeuz. 1967. *El teatro happening. El teatro de eventos*. Falta Ciudad: Falta Editorial.
- Kaprow, Alan. 1993. *Essays on the Blurring of Life and Art*. Editado por Jeff Kelly. Londres: University of California Press.
- Kirkkopelto, Esa. 2015. “For what do we need performance philosophy?” [Texto en línea]. *Performance Philosophy*, Vol 1, pp 4-6. Pagina consultada en: <http://performancephilosophy.org/journal>
- Kristeva, Julia. 1990. “El cristo muerto de Holbein”, en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Primera parte, Taurus, Madrid, pp. 247-277.
- . 1988. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.

- Lange, Albrecht. 1903. *Historia del materialismo*. Trad. D. Vicente Coronado. [Texto en línea]. Página consultada el 8 de octubre de 2012 en: <http://www.filosofia.org/mat/hdm/>
- Lara, José 1998. *Nietzsche, un pensador póstumo. El cuerpo como centro de gravedad*. Barcelona: Anthropos.
- Le Breton, David. 2007. *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*. Trad. Ociel Flores Flores. México: La cifra Editorial
- . 2002. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Trad. Paula Mahler. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Lehmann, Hans-Thies. 2013. *Teatro posdramático*. Trad. Diana González. México: Paso de Gato/Cendeac.
- Martell, Richard. 2008. *Arte acción*. México: UAM, Xochimilco
- Martínez Rossi, Sandra. 2011. *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. México: FCE.
- MUSAC. 2014. *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. Página consultada en: <http://conferenciaperformativa.org/>
- Merleau-Ponty, Maurice. 2010. *Lo visible y lo invisible*. Trad. Estella Consigli y Bernard Capdevielle. Buenos Aires: Nueva Visión.
- . 1993. *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes. Barcelona: Planeta-de Agostini
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *58 indicios sobre el cuerpo: extensión del alma*. La cebra.
- . 2003. *Corpus*. Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros.
- Nietzsche, Friedrich. 2015. “Diez mandamientos para escribir con estilo”. [Texto en línea]. Página consultada el 15 de junio de 2015 en: http://www.filosofia.mx/index.php/perse/archivos/10_mandamientos_de_friedrich_nietzsche_para_escribir_con_estilo
- . 2011. *Así habló Zaratustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual, México: Alianza Editorial.
- . 2005. *Más allá del bien y del mal*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. México: Alianza Editorial.
- . 2004. *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. México: Alianza Editorial.
- . 2003. *Los filósofos preplatónicos*. Trad. Francesc Ballesteros Balbastre. Madrid: Trotta.

- . 2001. *La gay ciencia*. Trad. Germán Cano. Valencia: Biblioteca Nueva.
- . 2000a. *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- . 2000b. *El libro del filósofo*. Taurus.
- . 1999^a. *Sobre el uso y abuso de la historia para la vida (II intempestiva)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- . 1994b. *La genealogía de la moral*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1947. “La filosofía en la época trágica de los griegos”, en *El nacimiento de la tragedia y Obras póstumas de 1869 a 1873*. Trad. Eduardo Ovejero y Maury. Buenos Aires: Aguilar.
- Obregón, Rodolfo. 2003. *Utopías aplazadas. Últimas teatralidades del siglo XX*. México: CONACULTA/CENART.
- Onfray, Michel. 2007. *Las sabidurías de la antigüedad. Contrahistoria de la filosofía I*, Barcelona: Anagrama. Trad. Marco Aurelio Galmanini
- . 2002. *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*. Trad. Ximo Brotons. Valencia: Pretextos.
- . 2002. *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- Ordoñez Díaz, Leonardo. 2011. “Arte y acontecimiento. Una aproximación a la estética deleuziana”, en *Revista latinoamericana de filosofía*, Vol. XXXVIII, no. 1.
- Ortiz, Rubén. *El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. Cuadernos de ensayo teatral. México: Paso de Gato.
- Pál Pelbart, Peter. 2009. *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Trad. Santiago García Navarro y Andrés Bracony. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Phelan, Peggy. 2011. “Ontología del performance: representación sin producción”, en *Estudios avanzados de performance*, Ed. Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: F.C.E., pp. 91-121.
- Rabade, Sergio. 1989. “El cuerpo en Schopenhauer”, en *Anales del seminario de metafísica* no. 23-1989/135-148, 1987, 1988, 1989. Madrid: Universidad Complutense.
- Ramírez, Juan Antonio. 2003. *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela.

- Richter, Jean-Paul. 1996. "Discurso de Cristo muerto desde lo alto del edificio del mundo, no hay Dios", en Adriana Yáñez, *El nihilismo y la muerte de Dios*. México. UNAM/CRIM.
- Rico Bovio, Arturo. 1990. *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- Romano, Claude. 1992. *El acontecimiento y el mundo*. Trad. Fernando Ramírez. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Rosset, Clement. 2013. *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica*. Trad. Ariel
- Dilon. Buenos Aires: Cuenco de plata
- Salabert, Pere. 2013. *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal.
- . 2003. *Pintura anémica, cuerpo suculento*. Barcelona: Laertes.
- Salcido, Miroslava. 2016. *Por qué soy un solo órgano*. Revista Replicante, consultada en: <http://revistareplicante.com/filosofa-en-llamas/>
- . 2015. "Performance y teatralidad: hacia una filosofía del cuerpo subversivo", en el *Encuentro Internacional Poética de la acción: Performance, teatralidad, cuerpo y memoria*. México: CITRU, CENART. 27 de mayo de 2015. Conferencia.
- . 2014. "Nietzsche. Filosofía y estética de la existencia", en *Reflexiones marginales*, no. 19, en <http://reflexionesmarginales.com/3.0/category/23-nietzsche/23-dossier/>, enero.
- . 2014. "Filosofía y estética de la existencia. La vida como logro literario", capítulo de libro en *Ética, literatura y ciudadanía*, Instituto de Estudios Superiores de Monterrey, publicación en curso, 2014.
- . 2013. "Yo filósofa", *Revista Replicante*, consultada en: <http://revistareplicante.com/yo-filosofa/>
- . 2010. "Un pequeño sacrificio, pero creo que lo valgo. Reflexiones alrededor del culto al cuerpo" en *En-claves del pensamiento*, Revista de Humanidades del Tecnológico de Monterrey, campus Ciudad de México, Año IV, Núm. 7, Junio.
- . 2009. "Filosofía, metáfora y simulacro: claves para una nueva interpretación de *El nacimiento de la tragedia* de F. Nietzsche", en *Estudios*, Revista del ITAM, no. 90, Vol. VII, Otoño.
- . 2009. "El nacimiento de la tragedia: reconocimiento de un simulacro" en *¿Nietzsche ha muerto? Memorias del congreso internacional*, Ediciones Hombre y Mundo, México.

- . 2009. “Filosofía, metáfora y simulacro: claves para una nueva interpretación de *El nacimiento de la tragedia* de F. Nietzsche”, en *Estudios*, Revista del ITAM, no. 40, enero.
- . 2008. “Nietzsche y la Antigüedad: la crítica a la objetividad científica como verdad teológica”, en *Estudios Nietzsche* no. 8, “Nietzsche y la ciencia”, Universidad de Málaga, Junio.
- . 2008. “Nietzsche filólogo. Ambivalencias de una Grecia subterránea” en *Signos Filosóficos*, Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana, # 19, enero-junio.
- . 2007. “Nietzsche, la reconfiguración de la antigüedad y la historia como obra de arte” en *Intersticios*, Publicación semestral de la Escuela de Filosofía del Instituto Internacional de Filosofía, Universidad Intercontinental, México, año 12 / núm. 27.
- Sánchez, José A. 2002. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- . 2015. *Ética y representación*. México: Paso de gato.
- Schechner, Richard. 1994. *Performance theory*. London/New York: Routledge.
- . 1988. *El teatro ambientalista*. Trad. Alejandro Bracho. México: Árbol Editorial.
- Sloterdijk, Peter. 2004. *Crítica de la razón cínica*. Trad. Miguel Ángel Vega Cernuda. Madrid: Siruela.
- . 2000. *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Trad. Germán Cano. Valencia: Pre-Textos.
- Smith, Terry. 2012. *Qué es el arte contemporáneo?* Trad. Hugo Salas. México: Siglo XXI.
- Solans, Piedad. 2000. *Accionismo Vienés*. Hondarribia: Ed. Nerea
- Sontag, Susan. 1984. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Trad. Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Seix Barral.
- Sustaita, Antonio. 2012. “Robar el cuerpo sería recuperarlo: la destrucción de un proceso de alteridad corporal tradicional en Paseo vienés y Locura Total, de Günter Brus”, en *En-claves del pensamiento*, año VI, número 12, julio-diciembre 2012: 67-86.
- Sylvester, David. 2009. *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Trad. José Manuel Álvarez Flores. Barcelona: Polígrafa.
- Taylor, Diana y Marcela Fuente, coord. 2011. *Estudios avanzados de performance*. Trad. Ricardo Rubio, Alcira bixio, et.al. México: FCE.

- Valverde de Amusco, Juan. 1985. *Historia de la composición del cuerpo humano*. Madrid: Ediciones Turner.
- Vattimo, Gianni. 1985. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa.
- . 1989. *El sujeto y la máscara*. [Texto en línea]. Barcelona: Ediciones Península. Página Consultada el 20 de marzo de 2006 en: http://www.nietzscheana.com.ar/comentarios/crepusculo_del_sujeto.htm
- Vergine, Lea. 2000. *Body Art and Performance. The Body as Language*. Milano: Skira.
- Vernant, Jean-Pierre. 1989. “Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente”, en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. 1er. Vol.
- Vilar, Gerard. 2005. *Las razones del arte*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Weisz, Gabriel. 2005. *Cuerpo y espectros*. México: UNAM. pp. 1-53.
- . 1998. *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*. México: UNAM/Siglo XXI.
- . 1994. *Palacio chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distinta culturas chamánicas*. México: UNAM.
- Yáñez, Adriana. 1996. *El nihilismo y la muerte de Dios*. México. UNAM/CRIM.
- Yépez, Gabriel, coord. 2012. *Teatro y performatividad en tiempos de desmesura*. México: CITRU.
- Žižek, Slavoj. 2014. *Acontecimiento*. Trad. Raquel Vicedo. México/Madrid: Sexto Piso.

Secretaría de Cultura

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Marina Núñez Bepalova
Directora general de Publicaciones

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Sergio Rommel Alfonso
Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

Arturo Díaz Sandoval
Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU)

Fernando González Domínguez
Director de Difusión y Relaciones Públicas

*Performance. Hacia una filosofía de la
corporalidad y el pensamiento subversivos*
se terminó de editar en la Ciudad de México y estuvo al cuidado
de la Subdirección Editorial del INBA.

Ubicado en la zona intersticial entre el performance y la filosofía, en un intento de superación del análisis puramente teórico y disociado de su objeto, el presente libro piensa al arte acción como una práctica cuya contemporaneidad radica en poner en crisis los relatos deterministas de su propia época. A través de una crítica al intelectualismo dualista platonizante, la autora piensa y practica el performance como una zona en la que el accionista, al que considera un pensador en escena, lanza preguntas radicales desde el cuerpo, haciendo del arte acción un acontecimiento filosofante. En busca de una vinculación intempestiva entre acontecimiento y pensamiento, y desde una filosofía del cuerpo que piensa al performance como filosofía materialista, profundiza en los problemas de la representación, la desaparición y la performatividad, como cuestiones ineludibles para pensar el hecho escénico y que, a su vez, posibilitan una crítica de la filosofía misma como pensamiento de academia.

Este texto postula pues al arte acción como un manifiesto corpóreo-pensante que, a partir del gesto filosófico de la muerte de dios, puede dar lugar a un pensar intermitente y fragmentario que problematiza “las lenguas mayores”, aquellas que deciden de antemano qué es arte, qué es filosofía, y, más aún, qué podemos entender por investigación.

ISBN: 978-607-605-486-4



9 786076 054864

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBA

CTTRU Centro de
Investigación Teatral
Rodolfo Usigli