

I. FUNDAMENTOS PARA UNA ESTÉTICA DE LO PERFORMATIVO

El 24 de octubre de 1975 tuvo lugar un acontecimiento notable y digno de reflexión en la galería Krinzinger de Innsbruck. La artista yugoslava Marina Abramović presentó su performance *Lips of Thomas*. La artista dio comienzo a la performance despojándose de toda su ropa. Después, Abramović se dirigió hacia la pared posterior de la galería para clavar una fotografía de un hombre de pelo largo que se parecía a ella y la enmarcó en una estrella de cinco puntas. Desde allí se dirigió a una mesa cercana cubierta por un mantel blanco sobre la que había una botella de vino tinto, un tarro de miel, una copa de cristal, una cuchara de plata y un látigo. Se sentó en una silla junto a la mesa, tomó el tarro de miel y la cuchara de plata. Lentamente empezó a vaciar el tarro de un kilo hasta comerse todo su contenido. Después vertió vino tinto en la copa de cristal y lo bebió a pequeños sorbos. Repitió esta acción hasta vaciar la botella y la copa. Acto seguido rompió la copa con la mano derecha y la mano comenzó a sangrar. Abramović se levantó, se dirigió hacia la pared en la que había clavado la fotografía y, de cara a los espectadores, se rasguñó en el vientre una estrella de cinco puntas con una hoja de afeitar. De su carne brotó sangre. Entonces tomó el látigo, se arrodilló de espaldas al público bajo la fotografía y se azotó violentamente la espalda. Aparecieron marcas ensangrentadas. Seguidamente se tendió en una cruz hecha

de bloques de hielo con los brazos bien abiertos. Del techo colgaba un radiador orientado a su vientre cuyo calor hizo rebrotar la sangre de la estrella de cinco puntas tallada en su carne. Abramović permaneció inmóvil tendida sobre el hielo, claramente dispuesta a prolongar su martirio hasta que el radiador derritiera el hielo por completo. Tras permanecer treinta minutos en la cruz de hielo sin hacer amago de irse o de interrumpir la tortura, algunos espectadores fueron incapaces de soportar por más tiempo su suplicio. Se apresuraron hacia los bloques de hielo, tomaron a la artista, la recogieron de la cruz y la apartaron de allí. Con ello dieron fin a la performance.

La performance había durado dos horas. En el transcurso de esas dos horas la performadora y los espectadores crearon un acontecimiento que difícilmente podía tener cabida o gozar de legitimación en el marco de las tradiciones, las convenciones y los estándares tanto de las artes visuales como de las escénicas. La artista no construyó ningún artefacto con las acciones que ejecutó; no creó ninguna obra con existencia independiente de ella misma, fijable o transmisible. No actuó como una actriz que interpreta el papel de un personaje dramático que come mucha miel, bebe mucho vino y se causa las más diversas heridas. El significado de sus acciones no era el de un personaje que se hiere a sí mismo, sino que, al realizarlas, Abramović se hirió de verdad. Maltrató su cuerpo forzando deliberadamente sus límites. Lo sometió a un exceso de sustancias que, ingeridas en pequeñas dosis, pueden tener un efecto fortalecedor. En tal cantidad, sin embargo, producen indudablemente malestar e indisposición, síntomas que, curiosamente, la artista no dejó traslucir ni en la expresión de su rostro ni en sus movimientos. Además, se infligió lesiones tan duras que el público se vio obligado a poner fin a un dolor físico tan extremo. Pero la artista tampoco dio muestras de dolor: no se sorprendió ni gritó ni contrajo su rostro por el sufrimiento. Evitó mostrar cualquier indicio corporal que pudiera ser interpretado como evidencia de indisposición o padecimiento, sin permitirle en ningún momento al espectador saber con seguridad si se trataba de la expresión de un dolor verdadero o si, por el contrario, se trataba de un dolor sólo fingido. La artista se limitó a llevar a cabo acciones que transfor-

maron visiblemente su cuerpo —ingirió grandes cantidades de vino y miel y le produjo lesiones visibles—, sin mostrar signos externos de los estados internos causados por ellas.

De este modo sumió al espectador en una situación irritante, de profundos desconcierto y desasosiego, en la que normas, reglas y convicciones hasta ese momento incuestionables parecían haber perdido su validez. En la visita a una galería o a un teatro valía tradicionalmente la convención de que el papel del visitante era el de observador o espectador. Quien visita una galería contempla las obras expuestas desde una distancia mayor o menor, pero siempre sin llegar a tocarlas. El espectador, en el teatro, observa lo que ocurre sobre el escenario sin entrometerse, incluso en momentos de gran emoción o implicación internas, como cuando un personaje (Otelo) se dispone a matar a otro (Desdémona), pues es plenamente consciente de que el asesinato es sólo fingido y de que la actriz que interpreta a Desdémona al final aparecerá ante el telón y, junto al actor que encarna a Otelo, hará la consabida reverencia. En la vida cotidiana, por el contrario, es común intervenir inmediatamente cuando alguien amenaza con herirse a sí mismo o a herir a otro, incluso aunque con ello uno ponga en peligro su integridad física, y hasta su vida o las de otros. ¿Cuál de las dos normas debería haber seguido el espectador en la performance de Abramović? Se hirió, en efecto, a sí misma y estaba dispuesta a prolongar indefinidamente su autotortura. Si hubiera hecho lo mismo en cualquier lugar público, probablemente el espectador no habría vacilado demasiado tiempo en intervenir. Pero en este caso, ¿exigía el respeto a la artista que se la dejara llevar a cabo lo que parecían ser su plan y su intención artísticos? ¿No se corría el riesgo de arruinar su «obra»? Y por otro lado, ¿era compatible con criterios humanitarios y con la compasión humana contemplar tranquilamente cómo la artista se infligía lesiones? ¿Quería relegar al espectador al papel de *voyeur*? ¿O pretendía ponerlo a prueba para saber hasta qué punto debía llegar para que algún espectador pusiera fin a su tortura? ¿Qué norma debe prevalecer en una situación como ésta?

En su performance, y con su performance, Abramović creó una situación en la que hizo oscilar a los espectadores entre las

normas del arte y las de la vida cotidiana, entre postulados estéticos y éticos. Los precipitó a una crisis para cuya superación no podían recurrir a parámetros de conducta que todos pudieran reconocer y aceptar. Los espectadores reaccionaron, en primer lugar, mostrando justamente los signos corporales que la performeradora se había negado a mostrar: signos que se podían inferir a partir de estados internos, signos del increíble asombro que suscitó mientras comía y bebía, o del estupor que causó al romper la copa de cristal con la mano. Cuando la artista empezó a tallar la propia carne con una cuchilla de afeitar, se pudo oír literalmente cómo los espectadores contenían la respiración debido a la conmoción. Cualesquiera que fueran las transformaciones que experimentaron los espectadores durante esas dos horas, transformaciones que se manifestaban visiblemente en su expresión corporal, desembocaron en la realización de una acción perceptible por todos que tuvo consecuencias perceptibles: pusieron fin a la tortura de la artista, y con ella a la performance.

Cuando en el pasado se hablaba del potencial transformador del arte, de su capacidad para transformar tanto al artista como a los receptores de la obra, se solía partir de una concepción del arte en la que al artista lo poseía la inspiración o en la que el receptor vivía una experiencia interior que, como al Apolo de Rilke, le gritaba: «tienes que cambiar tu vida». No obstante, es sabido que en todos los tiempos ha habido artistas que han maltratado su cuerpo. En leyendas o autobiografías de ciertos artistas se habla continuamente de problemas de insomnio, del consumo de drogas o de alcohol, de diversos excesos y también de autolesiones. Pero en esos casos, la violencia que los artistas ejercían contra su propio cuerpo no era presentada como arte ni tampoco era considerada así por los demás¹. Prácticas similares les fueron, en el mejor de los casos, toleradas a artistas de los siglos diecinueve y veinte, que son los inspiradores de los actuales, aceptán-

1 El caso de Antonin Artaud es una excepción. No fue el escenario el lugar sobre el que puso en práctica su idea de un teatro de la crueldad, un teatro como peste, que depara la muerte o la curación, sino en su propio cuerpo, maltratado por las drogas y la aplicación de electroshocks.

dolas como posible fuente de inspiración para sus logros artísticos o como precio a pagar por la consecución de la obra, pero sin considerar que le añadieran nada a ésta.

Por el contrario, hubo —y hay— otros ámbitos culturales en los que las prácticas por las que personas se infligen lesiones y se exponen a peligros graves no sólo se consideran «normales», sino incluso ejemplares y paradigmáticas. Me refiero sobre todo a los ámbitos de los rituales religiosos y de los espectáculos de feria. En muchas religiones se atribuye a los ascetas, eremitas, faquires o yoguis un estatus espiritual especial, pues no sólo se exponen a privaciones y peligros inconcebibles para los demás mortales, sino que se infligen las más increíbles torturas. Mucho más asombroso es aún el hecho de que, en determinadas fechas, grandes masas se sometían a tales prácticas, como en el caso de la flagelación. Práctica individual o grupal de frailes y monjas desde el siglo once, la autoflagelación se ha retomado posteriormente en las formas más diversas: por una parte, por procesiones de flagelantes que, desde mediados del siglo trece y durante el catorce viajaban por Europa y realizaban sus rituales públicamente, a menudo ante una audiencia numerosa; y por otra, por comunidades de penitentes, muy extendidas sobre todo en los países de lenguas latinas, cuyos miembros se azotaban mutuamente en diversas ocasiones. En la procesión del Viernes Santo en España y en determinados lugares del sur de Italia, durante la liturgia de Semana Santa y la procesión del Corpus Christi, todavía hoy se mantiene la práctica de la flagelación voluntaria.

A partir de la descripción de la vida de los Dominicos del convento Unterlinden, cerca de Colmar, redactada por Katharina von Gebersweiler a principios del siglo catorce, sabemos que la flagelación voluntaria era una parte fundamental —cuando no la culminación— de la liturgia:

Al final de las oraciones matutina y nocturna, las hermanas permanecían en el coro, se quedaban de pie y rezaban hasta que recibían la señal para emprender sus ejercicios de devota veneración. Algunas se atormentaban con genuflexiones mientras alababan a Dios. Otras, abrasadas por el fuego del amor divino, eran incapaces de

contener las lágrimas, y las acompañaban con lamentos de devoción. Estaban allí sin moverse hasta que se colmaban con nueva gracia y hallaban a «aquél que ama su alma» (*Cantar de Salomón* I, 7). Otras, por su parte, atormentaban diariamente su carne con los más duros maltratos: unas con varas de abedul, otras con látigos formados por tres o cuatro correas anudadas, unas terceras con cadenas de hierro, y aun otras con flagelos provistos de espinas. En Adviento y durante toda la Cuaresma, las hermanas se dirigían a la Sala Capitular o a otros lugares de reunión tras las oraciones matutinas y magullaban sus cuerpos severamente con los más variados instrumentos de flagelación hasta que brotaba la sangre, tanto era así que el azote de los latigazos resonaba por todo el convento y ascendía, más dulce que cualquier otra melodía, hasta los oídos del Señor Dios de Sabaoth².

El ritual de la autoflagelación llevaba a las monjas más allá de su vida conventual y las trasladaba a un estado que poseía un potencial transformador. La tortura que infligían a su carne y la violencia que ejercían sobre su cuerpo operaban una perceptible transformación de su físico, que se hacía efectiva asimismo como proceso de transfiguración espiritual: «A aquellos que se acercaban a Dios por todos estos caminos se les iluminaba el corazón, se les purificaban los pensamientos, se liberaban de sus pasiones, se les aclaraba la conciencia y su espíritu se elevaba hacia Dios»³.

La autoflagelación voluntaria, que inflige daño al cuerpo con el fin de conducir a una transformación espiritual, es reconocida todavía hoy por la Iglesia Católica como una de las prácticas para penitentes⁴.

2 Jeanne Ancelet-Hustache, «Les 'Vitae sororum' d'Unterlinden. Edition critique du manuscrit 508 de la bibliothèque de Colmar», en: *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* (1930), pp. 317-509, pp. 340 y s. Agradezco esta referencia a la obra de Niklaus Largier *Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung*, Múnich, 2001, pp. 29 y ss.

3 Ancelet-Hustache, «Les 'Vitae sororum' d'Unterlinden», p. 341, cit. por Largier 2001, *Lob der Peitsche*, p. 30.

4 Véase E. Bertaud, «Discipline», *Dictionnaire de spiritualité* 3, París, 1957, donde se

Un segundo ámbito en el que se aceptan las autolesiones y la exposición voluntaria al peligro es el de los espectáculos de feria. En ellos se llevan a cabo prácticas que, en «condiciones normales», implican graves lesiones. Sin embargo, a quienes las realizan, por ejemplo en los números en los que tragan fuego o espadas, o cuando se perforan la lengua con agujas, milagrosamente no les ocurre nada. Por otro lado, los artistas circenses ejecutan otras acciones extremadamente peligrosas que los ponen en peligro real, y en las que arriesgan incluso la vida. La maestría de este tipo de artistas se demuestra, pues, por su capacidad de afrontar el peligro. En pruebas como los ejercicios sobre el alambre sin red, la doma de fieras y el adiestramiento de serpientes, basta con que la concentración del acróbata o del domador se relaje una fracción de segundo para que el siempre acechante peligro se haga realidad: el acróbata cae al suelo, el domador es atacado por el tigre y el encantador de serpientes es mordido o estrangulado por ellas. Éste es el momento más temido por el público y al mismo tiempo el más febrilmente esperado, el momento al que, llegue a hacerse realidad o no, se orientan sus miedos más profundos, su fascinación y su curiosidad morbosa. En estos espectáculos lo esencial no es tanto la transformación de los actores, o incluso la de los espectadores, cuanto la exhibición de la singular fuerza física y mental de los artistas circenses, cuyo objetivo es asombrar y maravillar al público, precisamente el tipo de emoción por la que los espectadores de Abramović se sintieron atrapados.

La transformación de los espectadores en actores constituye la segunda peculiaridad de la performance de Abramović. A este

menciona que la autoflagelación, si se practica en las condiciones moderadas «en las que ellos las llevan a cabo», permite «acercarse con humildad al sufrimiento de Cristo durante su flagelación. [...] La práctica de la flagelación de ningún modo pertenece a la espiritualidad monástica primitiva o al primer cristianismo, en los que los auténticos ejercicios de penitencia, el ayuno, la castidad y la vigilia, estaban en la oración. La flagelación, por tanto, debe considerarse una práctica digna de atención, que se practicaba desde su popularización de mano de los Santos y que hoy constituye una parte fundamental de la vida religiosa» (p. 1310), cit. por Largier 2001, *Lob der Peitsche*, p. 40.

respecto pueden mencionarse ejemplos de distintos ámbitos culturales, como los rituales penales de inicios de la Modernidad. Como ha mostrado Richard van Dülmen, después de una ejecución pública los espectadores se apiñaban alrededor del cadáver para poder tocar su cuerpo, su sangre, sus miembros e incluso la toga con la que había sido ajusticiado. De ese contacto esperaban obtener la curación de ciertas enfermedades y, en un sentido más amplio, la garantía de su bienestar y de su integridad física⁵. Esta transformación del espectador en actor se realizaba con la esperanza de un cambio duradero en el propio cuerpo. Su fin era, así, completamente distinto del de la transformación que experimentó el espectador en la performance de Abramović, pues en este último caso no se trataba de la salud física del espectador, sino de la de la artista. Con las acciones que, por medio del contacto con la performadora, lo transformaron en actor, el espectador pretendía salvaguardar la integridad física de la artista. Por lo tanto, sus acciones eran consecuencia de una decisión ética orientada hacia otra persona, en este caso la artista.

En este mismo sentido, se diferencian también radicalmente de las acciones por las que los espectadores se transformaban en actores durante las *serate* futuristas, las *soirées* dadaístas y los «tours guiados» de los surrealistas de principios del siglo veinte. Pues en dichos casos se impelía a los espectadores a la acción mediante *shocks* sabiamente administrados. La transformación del espectador en actor se seguía, con un cierto automatismo, de la pauta de la escenificación y su realización estaba muy lejos de ser el resultado de una decisión consciente de los espectadores, según se puede inferir sin mayores dificultades a partir de los informes sobre ese tipo de actos y de los los manifiestos de los propios artistas. En su manifiesto «El teatro de variedades» (1913), Filippo Tommaso Marinetti, por poner un solo ejemplo, propone las siguientes estrategias para provocar a los espectadores:

5 Véase al respecto Richard van Dülmen, *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Straftatualle der frühen Neuzeit*, München, 1988, especialmente pp. 161 y ss.

Introducir la sorpresa y la necesidad de reacción por parte de los espectadores de la platea, de los palcos y de la galería. Algunas propuestas a propósito: poner cola en algunos asientos para que el espectador, hombre o mujer, que permanezca encolado, suscite la hilaridad general. (El frac o la *toilette* dañada serán naturalmente pagados a la salida). —Vender el mismo asiento a diez personas: lo que implica embarazo, escaramuzas, altercados—. Ofrecer asientos gratuitos a señores o señoras notablemente maniáticos, irritables o excéntricos, que vayan a provocar alborotos con gestos obscenos, pellizcos a las mujeres u otros comportamientos extraños. Espolvorear los asientos con polvos que provoquen picores, estornudos, etc.⁶

Se trataba aquí, pues, de un espectáculo artístico en el que los espectadores se convertían en actores por el impacto del *shock*; además, el resto de los espectadores y los organizadores del acto los veían por momentos enfadados, irritados, risueños, enfurecidos, e incluso en otros estados de ánimo. En la performance de Abramović la transformación de algunos espectadores en actores suscitó emociones encontradas entre los demás espectadores: vergüenza, por ser demasiado cobardes para intervenir, enfado quizá, o acaso ira porque la performance hubiera terminado antes de tiempo y no se hubiera podido comprobar hasta qué punto estaba dispuesta a llegar la artista en su tortura voluntaria. Quizá también sentimientos positivos como alivio y satisfacción porque alguien se decidiera por fin a dar por terminado el suplicio, el de la performadora y probablemente el de algunos de los espectadores⁷.

6 Filippo Tommaso Marinetti, «El teatro de variedades», en José A. Sánchez (ed.), *La escena moderna: manifiestos y textos sobre el teatro de la época de vanguardias*, Madrid, 1999, p. 119.

7 A eso mismo se refería la artista de performance Rachel Rosenthal cuando afirmó que «[i]n performance art, the audience, from its role as sadist, subtly becomes the victim. It is forced to endure the artist's plight emphatically or to examine its own response of voyeurism and pleasure, or smugness and superiority. [...] In any case, the performer holds the reins. [...] The audience usually 'gives up' before the artist.» Rachel Rosenthal, «Performance and the Masochist Tradition», en *High Performance*, invierno 1981/2, p. 24.

Independientemente de cómo pudiéramos juzgar las coincidencias y las diferencias tras un análisis pormenorizado, no se puede pasar por alto que la performance de Abramović presentaba rasgos tanto de ritual como de espectáculo, que oscilaba permanentemente entre su condición de ritual y su condición de espectáculo. Como ritual⁸ causó la transformación de la artista y la de algunos espectadores, sin que ello tuviera como consecuencia, como suele ser el caso en los rituales, un cambio de estatus público o de identidad. Como espectáculo causó asombro y repulsa en los espectadores, les asustó y les incitó al voyerismo.

Una performance así escapa al alcance de las teorías estéticas tradicionales. Se resiste tenazmente a la aspiración de una estética hermenéutica: la comprensión de la obra de arte. En este caso se trata menos de comprender las acciones que llevó a cabo la artista que de comprender sus experiencias mientras lo hacía y las que suscitó en los espectadores. Es decir, se trata de la transformación de quienes participaron en la performance.

Esto no significa que para el espectador no hubiera nada que interpretar o que los objetos empleados y las acciones que se llevaron a cabo con ellos —y con respecto a ellos— no pudieran interpretarse como signos. La estrella de cinco puntas, por ejemplo, podría aludir a una gran variedad de contextos míticos, religiosos, culturales, históricos y políticos, sin dejar ni mucho menos de lado la posibilidad de interpretarla como referencia al símbolo de la Yugoslavia socialista. Cuando la artista enmarcó su fotografía con una estrella de cinco puntas y luego se talló otra igual en el vientre, el espectador pudo interpretar estas acciones como un signo de la ubicuidad del Estado, que constriñe al individuo con sus leyes, normas e injusticias, como signo de la violencia que ese mismo Estado ejerce sobre el individuo, y que se inscribe en su cuerpo. Cuando la performadora, sentada en la mesa cubierta con un mantel blanco, usó una cuchara de plata y una copa de cristal, el espectador pudo entenderlo como la reproducción de

8 Para el concepto de ritual, véase el capítulo sexto, apartado 3: «Liminaridad y transformación».

las condiciones de la vida cotidiana en un entorno burgués —aunque la exagerada ingesta de miel y de vino podía implicar tal vez una crítica a la sociedad de consumo y de despilfarro capitalista y burguesa. O quizá observara en estas acciones una alusión a la Eucaristía. Si se centraba en este contexto, el espectador podría haber interpretado la flagelación como una referencia al tormento de Cristo y a los flagelantes cristianos, pero si elegía otro, podía haberse asociado con castigos y torturas estatales, o incluso con prácticas sexuales sadomasoquistas. Asimismo, cuando la artista se tendió con los brazos abiertos sobre la cruz de hielo, el espectador probablemente lo asociara con la crucifixión de Cristo. Y su propia iniciativa de bajarla de la cruz quizá la entendiera como un modo de evitar la repetición de la muerte de Cristo como sacrificio, o como una recreación del descenso de la cruz. El espectador podría haber interpretado el conjunto de la performance como un acto de oposición a la violencia infligida al individuo por parte del Estado, en su nombre y en el de la comunidad, una violencia entendida no sólo en sentido político, sino también religioso. Una violencia, en fin, que él mismo se ve obligado a infligirse. En este caso, es probable que el espectador la hubiera entendido como una crítica a determinadas condiciones sociales, las que hacen posible que el individuo sea víctima del Estado y le obligan a ser víctima de sí mismo.

Tales interpretaciones, por más que puedan parecer plausibles en una reflexión posterior, quedan fuera del acontecimiento de la performance. Además, durante su transcurso, los espectadores no pudieron aventurarse a tales hipótesis interpretativas más que de manera muy limitada. Pues el significado de las acciones ejecutadas por la performadora no se limitaba a «comer y beber en exceso», «tallarse una estrella de cinco puntas en el vientre» o «autoflagelarse»; al contrario, las acciones realizaban exactamente lo que significaban. Constituyeron una nueva realidad, una realidad propia, tanto para la artista como para los espectadores, es decir, para todos los participantes en la performance. Esta realidad no fue solamente interpretada, sino que fue sobre todo y principalmente experimentada en sus efectos. Causó a los espectadores asombro, espanto, repulsa, repugnancia, malestar,

vértigo, fascinación, curiosidad, compasión, agonía y les precipitó a realizar a su vez acciones constitutivas de realidad. Es de suponer que las emociones que se suscitaron, tan intensas como para que algunos de los espectadores finalmente se decidieran a intervenir, excedieron con creces las posibilidades de la reflexión y los esfuerzos de constitución de significado y de interpretación del acontecimiento. No se trataba de comprender la performance, sino de experimentarla y de enfrentarse a experiencias que, *in situ*, escapaban a la capacidad de reflexión.

De esta manera, la performance creó una situación en la que dos relaciones fundamentales tanto para una estética hermenéutica como para una estética semiótica fueron redefinidas: en primer lugar, la relación entre sujeto y objeto, entre observador y observado, entre espectador y actor. Y en segundo lugar, la relación entre la corporalidad o materialidad de los elementos y su significación, entre significante y significado.

Tanto para una estética hermenéutica como para una estética semiótica es esencial distinguir netamente entre sujeto y objeto. El artista, sujeto (1), crea la obra de arte como un artefacto separable, fijable, transmisible e independiente de sí. Dada esta primera premisa, un receptor cualquiera, sujeto (2), puede hacerla objeto de su percepción y de su interpretación. El artefacto fijable y transmisible, la obra de arte como objeto, garantiza que el receptor se pueda poner frente a ella una y otra vez, que descubra continuamente en ella nuevos elementos estructurales y que le pueda atribuir siempre significados nuevos y distintos.

La performance de Abramović no brindaba esta posibilidad. Como ya se ha mencionado, la artista no fabricó ningún artefacto, sino que trabajó sobre su propio cuerpo y lo modificó ante los ojos de los espectadores. En lugar de una obra de arte, que es independiente de la artista y de los receptores, Abramović creó un acontecimiento en el que todos los presentes se vieron involucrados. Este hecho implica que los espectadores tampoco tenían frente a sí un objeto independiente de ellos que pudieran percibir e interpretar una y otra vez de modo distinto. Tuvo lugar una situación *hic et nunc* en la que los presentes, que compartían un mismo espacio y tiempo, se convirtieron en cosujetos. Sus accio-

nes desencadenaron reacciones psicológicas, afectivas, volitivas, energéticas y motoras que dieron lugar a su vez a otras acciones. Mediante este proceso, la relación dicotómica entre sujeto y objeto se transformó en una relación oscilante en la que las respectivas posiciones no se podían determinar ya con claridad ni se podían diferenciar netamente. Los espectadores que entraron en contacto con la artista para bajarla de la cruz de hielo ¿establecieron acaso una relación entre cosujetos? O, por el contrario, su intervención, realizada sin su requerimiento ni su consentimiento expreso, ¿convirtió a la artista en objeto? O planteado a la inversa, ¿no serían acaso los espectadores los que terminaron convertidos en marionetas y objetos de la artista? No disponemos de una respuesta clara y unívoca a estas preguntas.

La alteración de la relación entre sujeto y objeto está estrechamente vinculada con la transformación de la relación entre materialidad y significación, entre significante y significado. Tanto en la estética hermenéutica como en la semiótica todo se orienta a la consideración de la obra de arte como signo, de lo que no se puede colegir que pasen por alto la materialidad de la obra, muy al contrario, pues a cada uno de los detalles del aspecto material se le presta gran atención. Pero todo lo perceptible de ese aspecto material se considera como signo, y se interpreta en consecuencia: sea el grosor de las pinceladas y los matices específicos de color en una pintura, o el sonido, la rima y la métrica de un poema. De este modo, cada elemento se convierte en un significante al que se le pueden atribuir significados. Así, en la obra de arte no hay nada más allá de la relación entre significante y significado, sin perjuicio de que a un mismo significante se le puedan atribuir los más diversos significados.

Es cierto que en la performance de Abramović, el espectador podría muy bien haber llevado a cabo los preceptivos procesos de constitución de significado y haberle asignado el suyo a cada uno de los objetos y de los actos, como muestran las hipótesis de interpretación para un espectador ficticio mencionadas más arriba. De igual modo, es evidente que las reacciones físicas de los espectadores suscitadas al observar las acciones de Abramović no se pueden reducir a los posibles significados que esos mismos espectadores

quieran atribuirles. Si cuando Abramović se rasguñó la estrella en la piel los espectadores apenas pudieron contener la respiración o sintieron náuseas, no se debió a que interpretaran tal acción como la inscripción de la violencia del Estado en el cuerpo, sino a que vieron brotar la sangre e imaginaron el dolor en el propio cuerpo, y esa percepción incidió directamente en su reacción corporal. La corporalidad o materialidad de la acción prevaleció en este caso claramente sobre la signicidad. Es decir, que la corporalidad o materialidad no ha de ser entendida como excedente físico en el sentido de un resto irredimible, «un resto terrenal que sobrellevar penosamente»*, pues no surge de los significados que se le asignan a cada acción. Es, al contrario, anterior a todo intento de interpretación que pretenda ir más allá de la autorreferencialidad de la acción. El efecto físico motivado por las acciones parece prevalecer en este caso. La materialidad del acontecimiento no llega a adquirir el estatus de signo, no desaparece en él, sino que produce un efecto propio e independiente de su estatus signico. Y puede que precisamente ese efecto —el corte en la respiración o la sensación de náusea— sea el que ponga en marcha el proceso de reflexión. Una reflexión que probablemente se dirija menos a los significados atribuibles a cada acción que a la pregunta de por qué una acción determinada ha desencadenado una determinada reacción. ¿Qué relación hay en este caso entre efecto y significado?

Por un lado, estos desajustes en las relaciones entre sujeto y objeto y entre los estatus material o corporal y el de significativo, tal y como se proponen en la performance *Lips of Thomas* de Abramović, parecen establecer una nueva relación entre las categorías de sentir, pensar y actuar, en cuya investigación detallada entraremos más adelante. En cualquier caso, a los espectadores se les autoriza a actuar, a participar como actores.

Por otro lado, estos desajustes ponen en cuestión la distinción tradicional, precisamente en tanto que heurística, entre estética

* Johann Wolfgang von Goethe, *Faust II*, versos 11954 y ss. [Nota de los T.: distinguiremos a partir de ahora las notas de la autora de las de los traductores numerando las primeras y marcando con un asterisco las segundas].

de la producción, estética de la obra y estética de la recepción, y hacen que quede obsoleta. Pues si no puede hablarse ya de una obra de arte que exista independientemente de su productor y de su receptor, si en lugar de ella nos encontramos frente a un acontecimiento en el que todos los participantes están involucrados —aunque en distinta medida y con distinta función—, y si la «producción» y la «recepción» tienen lugar en el mismo espacio y tiempo, parece extremadamente problemático continuar operando con parámetros, categorías y criterios desarrollados en el ámbito de tres estéticas distintas. Como mínimo hemos de volver a examinarlas para comprobar en qué medida siguen siendo instrumentos idóneos.

Esta revisión parece especialmente urgente si tenemos en cuenta que *Lips of Thomas* no fue desde luego ni el único ni el primer acontecimiento artístico en el que las antedichas relaciones sufrieron una redefinición. A principios de los años sesenta se produjo en las artes occidentales un generalizado e insoslayable giro performativo⁹ que no sólo tuvo como consecuencia un impulso de la misma naturaleza en cada una de ellas en particular, sino que condujo a la creación de un nuevo género artístico: el llamado arte de acción y de la performance. Desde entonces, las fronteras entre las distintas artes se han vuelto cada vez más tenues, se ha tendido progresivamente a la creación no tanto de obras de arte cuanto de acontecimientos, que se empezaron a realizar con llamativa frecuencia en forma de realización escénica*.

9 Para el concepto de lo performativo, de la manera que lo entenderemos aquí, véase el capítulo segundo.

* La estética de lo performativo de Fischer-Lichte, como se dedicará a explicar ella misma por extenso, se basa en una cierta comprensión del concepto de *Aufführung*, un término que en circunstancias normales traduciríamos sin más por 'representación', como cuando hablamos de una representación teatral u operística. Sin embargo, la carga teórica del término español, de la que está libre la voz alemana, y, más en segundo término, su polisemia, lo hacen incompatible con los supuestos teóricos mantenidos en este libro. La autora parte de que la *Aufführung* (que vertteremos por 'realización escénica') no está al servicio de la expresión o de la exposición de ningún contenido dado previamente —en general, un texto dramático—, lo que convierte al término 'repre-

En las artes visuales el carácter de realización escénica predominaba ya en el *action painting* y en el *body art*, como ocurriría posteriormente también en las esculturas de luz y en las videoinstalaciones, entre otros. En ellas, o bien el artista se presentaba a sí mismo ante el público en la acción de pintar y exhibía su cuerpo, que previamente había caracterizado de un modo particular y/o con el que actuaba de manera singular, o bien se invitaba al observador a moverse por la exposición y a interactuar con los elementos expuestos mientras los otros asistentes observaban. La visita se convertía en muchos casos en la participación en una realización escénica: muchas veces se trataba además de experimentar la especial atmósfera creada en los distintos espacios que rodeaban a los visitantes.

Fueron sobre todo artistas visuales y plásticos, como Joseph Beuys, Wolf Vostell, el grupo Fluxus o los artistas del accionismo vieneses quienes crearon en los años sesenta el nuevo género del arte de acción y de la performance. Desde principios de los sesenta hasta hoy mismo, Herrmann Nitsch lleva a cabo acciones consistentes en desollar y despedazar un cordero en las que no solamente los actores, sino también los demás participantes entran en contacto con objetos tabuizados en otros contextos, en ellas es posible además tener experiencias sensorialmente singulares. En las acciones de Nitsch los espectadores se involucran también físicamente, y se convierten en actores: se les rocía con sangre, excrementos, agua de fregar y otros fluidos, y se les da la oportunidad de chapotear en ellos, de destripar ellos mismos al cordero, de comer carne y de beber vino¹⁰.

sentación' en inadecuado para transmitir su significado. Lo que en ella se produce es autorreferencial y constitutivo de realidad, y es además resultado de la intervención tanto de los actores como de los espectadores. Es justamente performativo, de ahí que tanto el sustantivo *Aufführung* como el verbo *aufführen* se correspondan con bastante exactitud con los términos ingleses *performance* y *to performe* respectivamente. Nos decidimos, pues, por 'realización escénica', a pesar de que no es de uso común —como sí lo es la voz alemana—, porque además de expresar con bastante exactitud el significado del término original conserva las nociones de actividad y de transitividad. Cuando el contexto lo aconsejare usaremos meramente el término 'realización'.

También a principios de los sesenta los artistas FLUXUS comenzaron a realizar sus acciones. En su tercera acción, que tuvo lugar en el Auditorium Maximum de la Technische Hochschule de Aquisgrán el 20 de julio de 1964, téngase en cuenta la fecha*, y que llevaba el título *Actions / Agit Pop / De-collage / Happening / Events / Antiart / L'austrisme / Art total / Refluxus — Festival der neuen Kunst*, participaron los artistas FLUXUS Eric Andersen, Joseph Beuys, Bazon Brock, Stanley Brouwn, Henning Christiansen, Robert Filliou, Ludwig Gosewitz, Arthur Kœpcke, Thomas Schmit, Ben Vautier, Wolf Vostell y Emmett Williams. En otra de sus acciones: *Kukei, akopee — Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken* [*Kukei, akopee ¡No!, cruz parda, esquinas de grasa, esquinas de grasa modelo*], Beuys provocó un altercado que no se sabe bien si fue consecuencia del gesto mayestático de elevar horizontalmente sobre su cabeza una barra de cobre recubierta de fieltro o del vertido de ácido clorhídrico (las circunstancias exactas son inciertas si nos atenemos al testimonio de la fiscalía general en las indagaciones que se llevaron a cabo entre 1964 y 1965). Los estudiantes abordaron el escenario y uno de ellos le propinó a Beuys varios puñetazos en la cara; empezó a salirle sangre de la nariz y su camisa blanca quedó empapada en ella. Beuys, completamente cubierto de sangre, y en plena hemorragia, reaccionó sacando chocolatinas de una caja y arrojándoselas al público. Rodeado por un griterío enloquecido y por un tumulto de personas enardecidas, Beuys tomó un crucifijo con su mano izquierda y lo levantó implorante, sin moverse del sitio, mientras con su mano derecha también alzada parecía pedir calma¹¹. Se trataba también en este caso de la definición conjunta

10 Véase al respecto Erika Fischer-Lichte, «Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuer Ästhetik des Performativen», en Fischer-Lichte et al. (eds.), *Theater seit den sechziger Jahren*, Tübinga/Basilea 1998, pp. 21-91, especialmente pp. 25 y ss.

* Se trata del vigésimo aniversario del atentado fallido contra Hitler que llevó a cabo Claus von Stauffenberg.

11 Véase al respecto Uwe M. Schneede, *Joseph Beuys — Die Aktionen*. Aspectos de la obra comentados y con documentación fotográfica, Osfildern-Ruit, 1994, especialmente pp. 42-67.

de las relaciones entre los participantes, y también en este caso el estatus de corporalidad o materialidad se impuso al signico.

En la música el impulso performativo llegó ya a principios de los cincuenta con los *Events* y *Pieces* de John Cage¹². En este caso eran los más diversos acciones y sonidos, especialmente los producidos por los propios oyentes, los que daban lugar a un acontecimiento sonoro, mientras el músico, como fue el caso del pianista David Tudor en *4'33"* (1952), no tocaba ni una sola nota al piano. En los años sesenta fue aumentando el número de compositores que comenzaron a dar indicaciones a los músicos en sus partituras con el fin de que realizaran movimientos visibles para el público. El carácter de realización escénica de los conciertos (ya de por sí presente) empezó igualmente a ganar en importancia. Buena prueba de ello son los nuevos conceptos acuñados por algunos compositores, como el de 'música escénica' (Karlheinz Stockhausen), el de 'música visual' (Dieter Schnebel) o el de 'teatro instrumental' (Mauricio Kagel). Con ello se establecieron nuevas relaciones entre músicos y oyentes¹³.

En literatura el impulso performativo no sólo se manifestó en lo intrínsecamente literario, por ejemplo, en la llamada novela laberíntica, que convierte al lector en autor al ofrecerle materiales que puede combinar a voluntad¹⁴. Este impulso también se manifiesta en la gran cantidad de recitales literarios en los que el público se congrega para escuchar la voz de un poeta o de un escritor. Un claro ejemplo es la espectacular lectura que Günter Grass hizo de su obra *El rodaballo* el 12 de junio de 1992 en el Thalia-Theater de Hamburgo, en la que fue acompañado por un percusionista. Pero

12 Véase *Untitled Event*, que tuvo lugar en el Black Mountain College en 1952, Erika Fischer-Lichte, «Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur», en Fischer-Lichte et al. (eds.), *Theater seit den sechziger Jahren*, Tübinga/Basilea, 1998, pp. 1-20.

13 Véase al respecto Christa Brüstle, «Performance/Performativität in der neuen Musik», en Erika Fischer-Lichte y Christoph Wulf (eds.), *Theorien des Performativen* (= *Paragrana*, vol. 10, cuaderno 1), Berlin, 2001, pp. 271-283.

14 Véase Monika Schmitz-Emans, «Labyrinthbücher als Spielanleitungen», en Erika Fischer-Lichte y Gertrud Lehnert (eds.), *[(u)er] SPIEL [en] Felder – Figuren – Regeln* (= *Paragrana*, vol. 11, cuaderno 1), Berlin, 2002, pp. 179-207.

el público no sólo llena las salas en las que leen autores vivos, sino que gusta igualmente de asistir a lecturas de las obras de poetas muertos mucho tiempo atrás. Ejemplos destacados son la lectura que Edith Clever hizo de *La Marquesa de O* (1989), la que Bernhard Minetti hizo del cuento de los hermanos Grimm *Bernhard Minetti* (1990), o el acto *Homer lesen* [*Leer a Homero*], que realizó la compañía Angelus Novus en 1986 en la Künstlerhaus de Viena. Los integrantes de la compañía leyeron, por turnos pero sin interrupciones, los 18.000 versos de *La Ilíada* durante veintidós horas. En salas adyacentes había ejemplares de la obra, que invitaban a los oyentes, dispersados por todo el edificio, a la lectura individual. De esa manera se marcaba con claridad la diferencia entre leer el texto y escuchar la lectura pública, entre un leer como desciframiento del texto y un leer como realización escénica. Finalmente, la atención de los oyentes terminó dirigiéndose a la materialidad específica de cada una de las voces de los lectores —su timbre, su volumen, su intensidad, etc.—, cuya importancia se hacía especialmente clara en cada cambio de turno. La literatura se presentaba enfáticamente como realización escénica: cobraba vida a través de las voces de los lectores físicamente presentes y estimulaba la imaginación de los oyentes, igualmente presentes, apelando a sus sentidos. Las distintas voces eran mucho más que un medio para la transmisión del texto, precisamente porque, debido la alternancia, cada uno de los lectores le confería al texto su propio estilo e influía directamente sobre los espectadores independientemente de lo que leyeran. Además, la realización escénica estuvo condicionada por el factor tiempo: el prolongado lapso de veintidós horas no sólo modificó la percepción de los participantes, sino que también les hizo conscientes de tal modificación. El transcurrir del tiempo condicionó la percepción y, sobre todo, condicionó la posibilidad de hacer consciente la transformación que se produjo en ella. Los participantes hablaron más tarde sobre la experiencia de transformación de sí durante la celebración del acontecimiento¹⁵.

15 Véase al respecto Reiner Steinweg, «Ein 'Theater der Zukunft'. Über die Arbeit von Angelus Novus am Beispiel von Brecht und Homer», en *Falter*, 23, 1986.

También el teatro experimentó un impulso performativo en los años sesenta. Consistió sobre todo en una redefinición de la relación entre actores y espectadores. En el primer «Experimenta» (celebrado entre el 3 y el 10 de junio de 1966 en Fráncfort) se estrenó en el Theater am Turm *Insultos al público*, de Peter Handke, bajo la dirección de Claus Peymann. La idea era redefinir el teatro a partir de la relación entre actores y espectadores, legitimarlo no sólo en tanto que representación de «otro mundo». El teatro dejaba de entenderse como la representación de un mundo ficticio que el espectador observa, interpreta y comprende, y empezaba a concebirse como la producción de una relación singular entre actores y espectadores. El teatro se constituyó entonces como posibilidad de que aconteciera algo *entre* ellos. Para conseguirlo era sin duda esencial ese *algo* que ocurría entre ellos, y mucho menos importante —al menos en principio— *qué* fuera ese algo. En cualquier caso, no se trataba ya de la representación de un mundo ficticio o de la producción de una comunicación teatral interna, es decir, la comunicación entre personajes dramáticos, aquella a la que sólo se llega por medio de la comunicación teatral externa, la que tiene lugar entre el escenario y el público, entre los actores y los espectadores. Los actores hicieron algunos intentos y pusieron a prueba este nuevo modelo de relación dirigiéndose directamente al público con expresiones como «¡estúpidos!», «¡bestias!», «¡jateos!» o «¡ladrones!», y establecieron una relación singular con ellos por medio de movimientos corporales. Los espectadores, por su parte, reaccionaron aplaudiendo, poniéndose de pie, abandonando la sala, haciendo comentarios, subiendo al escenario y peleándose con los actores, entre otras cosas.

Todos los participantes parecían coincidir en que el teatro se caracteriza por una procesualidad específica: por las acciones de los actores, realizadas para producir una relación determinada con los espectadores, y por las acciones de los espectadores, con las que o bien dan su aprobación al tipo de relación propuesta por los actores, o bien la modifican o, en algunos casos, llegan incluso a emprender la búsqueda de otra que la sustituya. Se trataba, pues, de negociar las relaciones que habrían de darse entre

actores y espectadores para constituir de ese modo la realidad del teatro. En ese proceso las acciones de los actores y las de los espectadores no tenían en principio otro significado que su propia ejecución. En ese sentido eran, pues, autorreferenciales. Y en tanto que autorreferenciales y constitutivas de realidad pueden ser denominadas, como todas las acciones descritas en los ejemplos citados hasta ahora, 'performativas' en el sentido de J.L. Austin¹⁶.

La noche del estreno los procesos de negociación se llevaron a cabo de modo consensuado. Los espectadores asumieron el rol de actores, atrayendo con sus acciones y comentarios la atención de los actores y de los demás espectadores. Finalmente, algunos se negaron a continuar la negociación de las relaciones abandonando la sala, mientras otros terminaron llegando a un acuerdo con los actores y regresaron a sus asientos tras sus reiterados requerimientos. La segunda noche, por el contrario, se desató el escándalo. Los espectadores que subieron al escenario, y que querían participar, no aceptaron las propuestas de negociación por parte de los actores y del director para que depusieran su actitud. En vista de las circunstancias, el director interrumpió las negociaciones, intentó imponer su propia definición de la relación entre ambas partes y terminó expulsando a los espectadores del escenario¹⁷.

¿Qué sucedió en este caso? Parece claro que los espectadores que irrumpieron en el escenario y el director Claus Peymann partían de premisas distintas. Peymann obró según el criterio de poner en escena un texto literario en el que se tematizaba la relación entre actores y espectadores. Pero en su opinión, de ello no se seguía la posibilidad de entender la realización escénica como una propuesta no simulada, sino real, de poner en cuestión la relación entre actores y espectadores. Y consecuentemente no estaba en condiciones de extraer, a partir de su montaje de un texto tan particular, conclusiones de esa naturaleza. Lo que hacía, en su opinión, al poner en escena la pieza, era crear una «obra»

16 Véase el capítulo segundo.

17 Véase al respecto Henning Rischbieter, «EXPERIMENTA. Theater und Publikum neu definiert», en *Theater heute* 6, julio de 1966, pp. 8-17.

que presentaba a los espectadores. Éstos, por su parte, podían expresar su aprobación o desaprobación a la propuesta por medio de aplausos, silbidos, comentarios, etc. Pero se les negaba el derecho a intervenir en la «obra» y a modificarla con sus acciones. Peymann entendió el abordaje del escenario por parte de algunos espectadores como una violación de los límites impuestos por él y como un ataque al carácter de obra implícito en su montaje que cuestionaba su autoría y su poder de decisión. Peymann se aferró, en definitiva, a la relación tradicional entre sujeto y objeto.

Los espectadores por el contrario concluyeron, a partir del aparente consenso de que el teatro se constituye y se define por la relación entre actores y espectadores, que en la realización escénica no se trataba de un tipo de obra en la que hay que considerar cómo se «traslada» un texto y de qué medios teatrales hay que servirse para ello, sino que se trataba de un acontecimiento que tenía por objeto la redefinición completa de la relación entre actores y espectadores y que, precisamente por ello, brindaba también la posibilidad del cambio de roles. Desde el punto de vista de los espectadores, la realización escénica sólo podía ser un éxito en tanto que acontecimiento si se les concedía protagonismo. La performatividad postulada por la realización escénica no podía llevarse a cabo por medio de acciones convencionales como el aplauso, el silbido o el comentario de los espectadores, sino que exigía una verdadera redefinición de relaciones cuyo resultado se concebía como abierto, y que por ello mismo debía ser capaz de conducir a un cambio de roles.

Mientras que la intervención de Peymann, desde su punto de vista, se había realizado para asegurar y restablecer la integridad de su «obra», para los espectadores expulsados del escenario la realización escénica había sido un fracaso como acontecimiento. En cambio, en la vanguardia teatral americana, en el Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina, al menos desde *The Brig*, de 1963, o en el Environmental Theater de Richard Schechner y su Performance Group, fundado en 1967, la «audience participation» se convirtió en algo cotidiano. Los espectadores no sólo podían participar, sino que eran invitados expresamente a tocar a

los actores y se les pedía incluso que no rehuyeran el contacto recíproco, con lo que se llegaba a realizar una especie de ritual comunitario, como ocurrió sobre todo en *Paradise Now* (Avignon, 1968), del Living Theatre, y en *Dionysus in 69* (Nueva York, 1968), del Performance Group¹⁸. La redefinición de las relaciones entre actores y espectadores consistió en estos casos en desplazar la preponderancia del estatus signico de las acciones y de los significados potencialmente atribuibles a ellas hacia su corporalidad específica y hacia los efectos de todo tipo que pudieran producir en el conjunto de los participantes: psicológicos, afectivos, energéticos y motores, así como hacia las experiencias sensoriales de gran intensidad que hacían posibles.

La difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años sesenta por artistas, críticos de arte, estudiosos y filósofos puede ser descrita también como giro performativo. Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a partir de entonces a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más *acontecimientos* en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. Con ello se modificaban las condiciones de producción y recepción artísticas en un aspecto crucial. La función esencial de dichos procesos ya no la desempeña una obra artística de existencia independiente, al margen de sus productores y receptores, una obra que surja como objeto a partir de la actividad del sujeto artístico, y que se confía a la percepción y a la interpretación del sujeto receptor. En su lugar nos las vemos con un acontecimiento al que pone en marcha y da fin la acción de varios sujetos: la del artista y la del oyente o espectador. Con ello se ha modificado igualmente la relación entre el estatus material y el signico de los objetos empleados y de las acciones ejecutadas en la realización escénica. El estatus material no es función

18 Véase al respecto Julian Beck, *The Life of the Theatre*, San Francisco, 1972; Julian Beck y Julia Malina, *Paradise Now*, Nueva York, 1971; Richard Schechner, *Teatro ambientalista*, México D.F., 1988 y *Dionysus in 69*, Nueva York, 1970.

del signico, sino que se desprende de él y aspira a una existencia propia. Es decir, que el *efecto* inmediato de los objetos y de las acciones no depende de los significados que puedan atribuírseles, sino que tiene lugar al margen de cualquier intento de atribución de significado. En tanto que acontecimientos que presentan estas cualidades especiales, las realizaciones escénicas brindan la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, esto es, de transformar a todos los que participan en ellas: a los artistas tanto como a los espectadores.

El giro performativo en las artes difícilmente puede comprenderse con ayuda de las teorías estéticas tradicionales. Aun cuando puedan ser útiles en algunos aspectos, son incapaces de comprender el aspecto crucial de este giro: la transformación de la obra de arte en acontecimiento, y la de las relaciones ligadas a ella: la de sujeto y objeto y la de los estatus material y signico. Y precisamente para poder dar cuenta de este fenómeno, para investigarlo y elucidarlo, es necesario el desarrollo de una nueva estética: una estética de lo performativo.

II. ACLARACIÓN DE CONCEPTOS

I. EL CONCEPTO DE PERFORMATIVO

El concepto de 'performativo' fue acuñado por John L. Austin, que lo introdujo en la terminología de la filosofía del lenguaje en el ciclo de conferencias *Cómo hacer cosas con palabras*, que dictó en 1955 en la Universidad de Harvard. La acuñación de este término tuvo lugar aproximadamente en la misma época en la que he localizado el giro performativo de las artes. Aunque Austin había empleado en trabajos anteriores el término 'performatorio' (*performatory*) de modo tentativo, terminó decantándose por la palabra 'performativo' (*performative*), porque «es más corta, menos fea, más manejable y porque su formación es más tradicional»¹. En un ensayo elaborado un año después, «Emisiones realizativas», escribió sobre su nueva elección: «tienen ustedes todo el derecho a no saber lo que significa la palabra 'performativo'. Es una palabra nueva y una palabra fea, y acaso no signifique demasiado. Pero en cualquier caso hay algo a su favor, que no es una palabra

1 John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, 1998, p. 47 (nota 8).