

Reposicionamientos del espectador y de la recepción crítica ante el giro performativo

Daniela Berlante

Universidad de la Ciudad de Buenos Aires¹, Argentina

ORCID: 0009-0008-6388-1980

Resumen

Las expresiones artísticas contemporáneas, influenciadas por el conceptualismo, han redefinido no solo sus componentes materiales, sino también el papel del espectador. El giro hacia lo performativo desplazó la noción de una obra de arte estática hacia la creación de eventos donde el espectador juega un papel fundamental en la elaboración del significado. Este cambio hacia una experiencia compartida entre espectador y obra ha transformado la expectativa del público. Este estudio analiza estas transformaciones y sugiere la necesidad de desarrollar modalidades críticas que acompañen estos cambios. Cuando las prácticas artísticas alteran significativamente las normas establecidas, también incitan a la crítica especializada a cuestionar sus propios métodos discursivos. Se examinará una perspectiva crítica que aborde la recepción de estas obras en estos nuevos términos, buscando entender cómo se ha visto afectada la experiencia espectadorial en este contexto contemporáneo.

Palabras claves: Giro performativo, espectador, crítica especializada

Abstract

Contemporary artistic expressions, influenced by conceptualism, have redefined not only their material components, but also the role of the spectator. The turn to the performative shifted the notion of a static work of art to the creation of events where the viewer plays a pivotal role in the elaboration of meaning. This shift towards a shared experience between viewer and work has transformed the public's expectation. This study analyzes these transformations and suggests the need to develop critical modalities to accompany these changes. When artistic practices significantly alter established norms, they also incite specialized critics to question their own discursive methods. A critical perspective that addresses the reception of these works in these new terms will be examined, seeking to understand how the spectatorial experience has been affected in this contemporary context.

Keywords: Performative turn, spectator, specialized criticism

Las prácticas artísticas contemporáneas herederas del conceptualismo –ese giro radical que redefinió el arte a partir de la década del sesenta y que admite ser comprendido como un “efecto Duchamp diferido” (Longoni, 2007)– no sólo han redefinido sus componentes materiales, sino que han provocado efectos en el estatuto del espectador.



LIMINAL

Num. 1, enero - junio de 2024

e-ISSN: 3028-9718



Recibido: 31/05/2024

Aceptado: 06/06/2024

<https://doi.org/10.69746/liminal.a20>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (ENSAD)

Calle Esperanza 233, Miraflores.
Lima, Perú

revistas@ensad.edu.pe

¹ La autora ha elaborado su artículo como parte de su trabajo en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires (IAE-UBA). Sitio web: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/>

El énfasis colocado en el preciosismo del objeto se desplaza ahora hacia el concepto, la idea, el proceso y el proyecto; se eliminan las convenciones de la representación y se ponen en cuestión los paradigmas que determinaron los modelos fijados por la tradición. En este período de giro performativo dado por las artes, asistimos al paso progresivo de la creación, no ya de obras de arte autónomas y referenciales, sino de acontecimientos experienciales.

Acerca del espectador

Como sostiene Longoni: “El espectador deja de *estar frente a* para situarse *en medio de* la obra, que se modifica con su presencia y participación”. Sin embargo, al espectador se lo ha concebido desde numerosas perspectivas. La distinción entre la categoría de lector modelo y la de lector empírico instaurada por Umberto Eco (1981), admite ser transpolada a la de espectador modelo para distinguirlo así del real. El primero es una idealidad, en tanto se postula como quien logrará moverse interpretativamente de la manera como los hacedores del espectáculo lo hicieron generativamente, el otro es un ser concreto cuyas competencias no siempre coinciden con las previstas por el espectáculo.

Jacques Rancière, por su parte, ha introducido la noción de espectador emancipado (2010) cuestionando las concepciones de Brecht y Artaud para quienes, necesariamente, se trataba de transformar la pasividad propia de la condición de espectador en actividad. Ambos reformadores se postularon como los agentes capaces de guiar la conversión. Para Rancière, ese estatuto devaluado de la figura de espectador proviene del malentendido que supone asociar erróneamente mirada con inacción o escucha con pasividad. De allí que la emancipación comience cuando esos pares asociativos empiezan a resquebrajarse. Observación, selección, comparación, interpretación, traducción personal de lo visto, oído y experimentado son las operaciones propias de la expectación. Nada hay que hacer con el espectador para desplazarlo de ese supuesto lugar improductivo porque serlo es una potencialidad en sí misma.

La emancipación borra las fronteras entre actuantes y audiencia al instituir un tercer elemento que no es de dominio ni de uno ni de otros, sino que se genera en el entre dos.

Una de las posibilidades de esa relación teatral es la que entiende al espectador en términos de coproductor del espectáculo teatral (De Marinis, 2005). En línea con Rancière, esa cocreación no supondría una actuación material del espectador, sino que designa las actividades propias del acto receptivo: percepción, interpretación y apreciación estética.

Sin embargo, la noción de coautoría para describir la relación teatral puede implicar que el accionar del espectador no sea exclusivamente mental o emocional, sino que se traduzca físicamente.

En ese sentido, el giro performativo dado por las artes occidentales en los años sesenta condujo a la creación de un nuevo género artístico: la performance o arte de acción. Nos proponemos, en principio, relevar las consecuencias que tuvo esa operatoria en la redefinición del teatro, atendiendo a la especificidad de la relación entre actores y espectadores. El estatuto de los últimos cobró a partir de ese momento un grado de relevancia superlativo en la sustanciación del hecho teatral que reclama ser revisado desde los estudios académicos.

Lugar de espectador ante el giro performativo

Como sostiene Erika Fischer Lichte (2011), lo que la irrupción del giro performativo produjo, fue la tendencia 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” (p. 37).

De las observaciones de la teórica alemana se desprende que, en las artes visuales, el carácter de realización escénica comenzó a sustanciarse tan pronto como se invitó al espectador a recorrer el espacio de la galería y a interactuar con los objetos allí expuestos, mientras era observado por los otros asistentes. Se trataba de definir en conjunto las relaciones entre los participantes. Artistas del accionismo vienés como Hermann Nitsch han hecho que los espectadores se involucraran físicamente en la propuesta, convirtiéndose ellos mismos en actores. En la acción de desollar públicamente a un cordero, se los invitó a que, rociados con sangre y excrementos, saltaran sobre esos fluidos, comieran la carne del animal y bebieran vino.

En el terreno de las artes musicales, la impronta performativa surgió de la mano de John Cage, a principios de los años cincuenta. Ya es un hito la acción de 1952 llevada a cabo en el Black Mountain College por David Tudor cuando se sentó al piano para ejecutar 4' 33" de silencio, porque el verdadero acontecimiento radicaba en que fueran escuchados los sonidos producidos por el público, ya no por el instrumento.

En las letras, el impulso performativo se manifestó a través de la realización de lecturas públicas de textos literarios donde lo definitorio era –antes que la significación de la obra abordada– el hecho mismo de la lectura, oficiada algunas veces por sus autoras y autores, otras por el público. La acción *Homer lesen* (Leer a Homero) que tuvo lugar en Viena en 1986, puso a los integrantes de la compañía Angelus Novus a leer *La Ilíada* durante 22 horas sin interrupciones. En el contexto de Buenos Aires, los artistas Emilio García Wehbi y Luis Cano leyeron *Moby Dick*, la novela canónica del siglo XIX, como realización escénica. La acción comenzó en Espacio Callejón, un teatro de la ciudad, un sábado por la noche de diciembre de 2003, y culminó al día siguiente. Los asistentes permanecieron en la sala, algunos partieron, otros se quedaron dormidos.

Al cumplirse 150 años de la publicación de *El gaucho Martín Fierro*, el Museo Histórico Nacional fue sede en la capital argentina de una maratón de lectura. En la jornada del 29 de octubre de 2022 se leyó el poema en su Ida y Vuelta con la participación de más de un centenar de invitados, entre ellos académicos de la literatura, la historia, la historia del arte, referentes del cine, teatro y música. El público visitante podía sumarse a esa actividad colectiva, accediendo al micrófono abierto para interpretar los cantos que conforman las dos partes de la obra de José Hernández.

En tanto manifestación de literatura concebida como realización escénica, la atención de la audiencia terminó por concentrarse en la materialidad de la presencia de los lectores, en sus voces, entonaciones y ademanes, antes que en el desciframiento del texto.

Sobre el espectador teatral

En lo que respecta a las artes escénicas, nos detendremos en un espectáculo considerado crucial, en tanto teóricos como Fischer Lichte o Serge Danan han coincidido en designarlo como un punto de inflexión para abordar al teatro en términos de realización escénica, esto es, donde la materialidad del acontecimiento ha primado por sobre su significado. Sobre todo, reparamos en él porque constituyó un suceso a partir del cual el estatuto del espectador pasó a tener un rango equiparable al de los propios actores.

Nos referimos a *Insultos al público* de Peter Handke, cuyo estreno tuvo lugar en Frankfurt, en 1966, bajo la dirección de Claude Peymann.

La obra se asienta sobre dos pilares: por un lado, el rechazo a los componentes tradicionales fundantes del teatro y por otro, el reposicionamiento que se le asignará a la condición de espectador, figura que irá adquiriendo, a medida que la pieza se desarrolle, un estatuto diferencial, tanto o más relevante que el de los propios actuantes.

Para llevar a cabo esta doble empresa, se comenzó por defraudar las expectativas del público. En efecto, si tradicionalmente se asistía al teatro para ver un espectáculo en el cual se desarrolla un suceso, algo ocurre y la acción progresa hasta concluir; la obra de Handke iba a plantearse en una dirección diametralmente opuesta.

En lugar de representar una historia ficcional, exterior a la obra, referencial, lo que se puso a jugar fue la relación que entablan actores y espectadores en la instancia duracional del espectáculo, por entender que ese vínculo forma parte de la especificidad del hecho teatral: “El tema de esta obra son ustedes. Ustedes son el centro de interés. Aquí no se trata de un tema. Aquí se trata de ustedes” (Handke, 1982, s/p).

El ademán que se destaca radica en la instauración de la igualdad entre los intervinientes, de manera análoga a como Rancière lo planteó, más tarde, para pensar el vínculo entre el maestro ignorante y su discípulo. El gesto emancipatorio consistió en ignorar la desigualdad tradicional entre actuantes y público.

A efectos de pensar esta noción, la de la relación entre actores, obra y espectadores como decisiva de la materia de la que se nutre el teatro contemporáneo recurrimos a la noción de estética relacional (Bourriaud, 2008), teoría que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen

o suscitan, y al arte relacional como aquel conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico “la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico, privado y autónomo” (Bourriaud, 2008, p. 13). El arte contemporáneo toma como tema la experiencia de estar junto a otro y la del encuentro entre espectador y obra para la elaboración colectiva del sentido. Un arte centrado en la producción de modos de convivencia cuyas obras representan un intersticio social, un espacio para las relaciones humanas que favorece el intercambio.

Las obras, atravesadas por el giro performativo, pasan a ser un asunto de experiencia. Patrice Pavis (2014, p. 94) sostiene que el idioma alemán tiene dos términos para definir experiencia, a diferencia del francés o el inglés que cuentan con uno solo. *Erfahrung* o experiencia de lo real, del conocimiento, de la marcha de las cosas y *Erlebnis*, experiencia vivida, íntima, personal. *Erfahrung* es la experiencia técnica acumulada: se concreta en parámetros observables, verificables, que tienen su origen en el mundo exterior. Nos proporciona un espacio exterior, un objeto de saber que podremos traducir en palabras, analizar con conceptos lógicos o referir al mundo. La *Erlebnis*, por el contrario, es vivida por el sujeto como una experiencia íntima difícilmente comunicable, que desearía conservar para sí, sin tener que explicarse al respecto. En términos de Bataille se trata de la experiencia interior: “lo imposible de transmitir y a la vez lo que más importa comunicar” (Mattoni, 2016, p. 5). Esta clase de experiencia individual se correspondería con un tipo de teatro calificado como de inmersión (Pavis, 2014) que consiste en sumergir al espectador de manera individual o colectiva en un espacio o una situación que faciliten su descubrimiento o redescubrimiento del mundo para hacerle vivir un momento de intensidad, en franco contraste con la rutina propia de la vida cotidiana, regida por hábitos fijos. El suceso está planteado para dar al espectador la impresión de que es tenido en cuenta de manera personalizada. Los actores se dirigen a él como individuo, y no como parte de un conjunto masificado, lo invitan a una interacción, le plantean preguntas personales. Se confía en que va a vivir una experiencia que podrá cambiar el punto de vista sobre su propia vida. Es él quien elige las escenas y los lugares, volviéndose responsable del montaje y el relato construido. Así inmerso, el espectador es invitado a reaccionar de manera personal ofreciendo su cuerpo y su propio caso al teatro. Independientemente de los resultados artísticos que pueda ofrecer, el teatro de inmersión apuesta a que el arte puede tener una incidencia sobre la vida. Y para esa aspiración, lo procesual se impone por sobre el acabado. Otro caso de fenómeno escénico que apuesta fuertemente a la experiencia para su sustanciación es el del teatro creado en un sitio específico o *site specific*. Cuando el teatro sale de su lugar tradicional, cerrado e institucional, cuando baja a la calle o se apropia de un marco no creado específicamente para él, deviene *site specific*, esto es, in situ (Pavis, 2014). De este modo, aspira a volverse una experiencia que parte de las condiciones concretas del lugar. El espacio no sólo será el marco o el punto de partida de la experiencia artística, sino también su condición de posibilidad. El hecho teatral-experiencial adviene a partir de la relación que entabla con ese sitio en particular. Lejos de la lógica de la traslación de aquellos espectáculos que se adaptan a espacialidades diversas (y que no modifican sustancialmente su materialidad en la mudanza), el teatro creado en un *site specific* es inescindible de su relación con el espacio que fue designado para su realización. En este sentido, no podría trasladarse sin perder su especificidad, ya que es el resultado del vínculo con el lugar. Según Pavis, este contexto preciso confiere a la situación una fuerza íntima, inmediata y sensible que pasaría inadvertida en un espacio otro. En algunas ocasiones, el público es invitado a desplazarse según un recorrido que puede haber sido prefijado; es instado a tomar el camino de un “paseo performático”, a seguir a los artistas, porque al desplazarse desde ese entorno particular, el espectador *flâneur* encontrará una respuesta emocional que va a diferir de la del espectador sentado e inmóvil de la tradición occidental.

La recepción especializada

Hasta aquí, hemos dado cuenta de algunas de las transformaciones operadas en el estatuto del espectador ante las realizaciones escénicas contemporáneas. Lo que creemos, vale la pena requerir, es si la recepción especializada ha hecho lo propio. Nos preguntamos si existe en el dominio crítico o académico alguna forma que acompañe discursivamente las transformaciones operadas en el objeto de estudio, que funcione en sintonía con ese pulso. Cuando una práctica artística –en este caso, la del teatro en su modalidad performática– modifica sustancialmente sus mecanismos y su configuración tradicional, con la consecuente afectación de la experiencia expectatorial, podría estar alentando la posibilidad de que la crítica académica interrogue a su vez sus prácticas discursivas, si de lo que se trata es de dar cuenta de un objeto de estudio cuyos paradigmas han cambiado.

El teatrólogo Joseph Danan, profesor en el Institut d'Études Théâtrales (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), codirector del grupo de investigación sobre poética del drama moderno y contemporáneo, fundado por Jean-Pierre Sarrazac, se propuso abordar tres espectáculos de Romeo Castellucci, acaso el más renovador de los directores de la escena actual. Lejos de dar cuenta de ellos en términos de análisis del espectáculo, se propuso realizar ejercicios de escritura crítica.

Así *Godown Moses*, *Natura e origine della mente*, y *Le Metope del Partenone* fueron encarados, ya no desde la teoría teatral, sino desde consignas personales o provenientes de la literatura. De modo que la aproximación a *Godown Moses* siguió el derrotero del *Me acuerdo* de Georges Perec, volviéndose la recepción del espectáculo el cúmulo de recuerdos que despertaron en Danan (2021):

Me acuerdo de un velo, una separación, entre el escenario y la sala.

Me acuerdo de una especie de turbina que giraba a toda velocidad sobre el escenario.

Me acuerdo de una cabellera de mujer que descendía del telar (a riesgo de enredarse en la turbina (...)) Me acuerdo de volver a casa y buscar en Internet el *Godown Moses* de Louis Armstrong, y descubrir que ese no era el espiritual oído en el espectáculo. En Romeo nada es simple (...) Poco a poco fue construyéndose un sentido. (p. 63)

En el segundo espectáculo, Danan se propuso como ejercicio, describir lo más concienzudamente posible lo visto durante la función, pero de manera subjetiva, dejando fluir asociaciones, sensaciones y pensamientos, tal como afloraron en ese momento:

Nos invitan a salir, dejamos el escenario vacío. Salgo, salimos. No vi *La ética*. No sé que vi.

Lo que vi, lo que no vi, lo que escuché pero no comprendí, lo que viví junto a mis compañeros de viaje aún me asedia, me asediará mucho tiempo. Igual que la luz, que la vida misma, que la muerte suspendida. (p. 67)

Finalmente, el tercer texto de inspiración oulipiana referido a *Le Metopoe del Partenone* está basado en los *Ejercicios de estilo*, de Queneau, en este caso, el "Logo-rallye".

Lo que Danan encuentra relevante en esta práctica escrituraria es que:

oponiéndose a lo que suele o solía llamarse análisis del espectáculo (o marcando el regreso de lo que este intentaba expulsar) asume la literatura como instrumento de la crítica o, mejor dicho, ubica (o reubica) a la escritura crítica como parte legítima de la literatura. (p. 72)

Esta posibilidad para el discurso académico de incorporar otros géneros en su configuración, si se trata de dar cuenta de un objeto de estudio que también lo ha hecho, ha sido planteada por la investigadora de la Universidad de Québec, Catherine Cyr, a quien Danan (2016) agradece haber compartido su ponencia "*Écrire l'expérience spectatorielle: Une trajectoire du sens et du sensible*".

En ella, Cyr sostiene que las prácticas escénicas contemporáneas, inmersivas e interdisciplinarias, aquellas que promueven una experiencia sensible para el espectador, estarían reclamando un tipo de escritura que dé cuenta de la singularidad de esa experiencia. En su requerimiento de objetividad, el discurso analítico-académico se encuentra con un impedimento y no con una vía de acceso para la elaboración de la reflexión. Lo que Cyr propone es hacer de la singularidad experiencial una condición y no un obstáculo para la escritura académica. Se trataría de un metatexto en el que se disuelven los límites habituales entre la teoría y lo sensible, lo narrativo y lo reflexivo. Ella confía en que, aun cuando la expectación sensorial tenga momentos de

opacidad o resistentes a ser aprehendidos, esta clase de trabajo escriturario tornaría el acontecimiento comprensible y compartible. De lo que se trata, en definitiva, es de poder hacer de la escritura teórica un objeto sensible y polimorfo, a imagen de los objetos sobre los que posa su mirada.

Referencias

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.

Danan, J. (2016). *Entre teatro y performance: la cuestión del texto*. Artes del Sur.

Danan, J. (2021). “¿Por qué Castellucci?”. En *¿Es necesaria la ficción? Politicidad del teatro performativo*. Artes del Sur.

De Marinis, M. (2005). “Hacia una teoría de la recepción teatral”. En *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Galerna.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.

Eco, U. (1981). *Lector in fabula*. Lumen.

Handke, P. (1982). *Gaspar; Insultos al Público; El pupilo quiere ser tutor* (Trad. de José Luis Gómez y Emilio Hernández.) Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1966).

Longoni, A. (2007). “Conceptualismo”. En *Territorio Teatral, 1*. DAD; Universidad Nacional de las Artes.

Mattoni, S. (2016). “Prólogo”. En Bataille, G. *La experiencia interior. Suma ateológica I*. El cuenco de plata.

Pavis, P. (2014). *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Armand Colin.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.