

El arte performance en la vida cotidiana

Ana Carolina Freire Accorsi Miranda. Estudiante de maestría en Ciencias Sociales en La Universidad Rural Federal de Rio de Janeiro.

INTRODUCCIÓN

En este presente ensayo analizaremos performances artísticas realizadas en espacios urbanos y intentaremos relacionarlas con la sociología de la vida cotidiana elaborada por Erving Goffman así como la teoría social de Norbert Elias que pretende entender el artista en el ser humano para afirmar la creación artística como una práctica social. Tomaremos para el análisis dos datos una experiencia de trabajo etnográfico realizado a través de la observación participante de las intervenciones urbanas del performer Raphi Soipher en las calles de Rio de Janeiro. Fueram realizadas también observaciones de reuniones y entrevistas abiertas con el artista, norteamericano, quien realizaba una maestría en Ciencia del arte en la Universidad Federal Fluminense.

GOFFMAN Y LA PERFORMANCE

Erving Goffman hace de la metáfora dramaturgica uno de los puntos centrales de su discusión acerca de la vida social. Este autor sostiene que a partir de las situaciones sociales, la noción de la “definición de situación” es el elemento crucial para entender cómo las personas orientan sus acciones en la vida cotidiana. Son éstas las que regulan en qué condiciones los individuos adoptarán ciertos papeles sociales. De acuerdo con el grupo que integran, las reglas y padrones sociales que asumen serán diferentes. Es necesario comprender qué está sucediendo para saber como actuar. Goffman destaca la idea de cómo las relaciones “cara-a-cara” son las formadoras de la identidad, y asume o presupuesto del estigma para explicar las interacciones sociales. A partir del comportamiento de los individuos en las instituciones totales, que son los conventos, manicomios y prisiones, según él, sería más simple entenderlos en situaciones menos complejas. La identidad es el objeto principal de este autor, ya que la identificación del individuo garantiza su lugar en la sociedad. Por esa razón el estigma sería toda aquella identidad que nos marca y que absorbemos.

Para Goffman, entenderíamos la sociedad por medio de las interacciones sociales e interactuaríamos a través de símbolos. Sin embargo, todo individuo es capaz de manipulación, de manipular los papeles para proyectar su acción, es decir, alinearse. Cada grupo tiene su código de conducta, experiencias individuales que se reflejan en las colectivas. Este alineamiento se realizaría por medio de los símbolos que elegimos, o del código de conducta. Toda situación necesita de un ajustamiento personal, una manipulación que varía de acuerdo con la identidad. El alineamiento puede ser intergrupal, cuando interactuamos con cierto grupo y adoptamos su lenguaje, o exogrupal cuando

nos alineamos adoptando símbolos adecuados para la interacción. Es posible ser estigmatizado, pero siempre será necesario intentar alinearse, de otra manera, podría perderse la identidad cuando no es reproducido su papel social. La identidad social es donde se encuentra el estigma, es la identidad con experiencia, del yo, subjetiva y reflexiva. La identidad personal es colectiva, aquí se ubican los padrones, las normas, sin la experiencia. Las identidades sociales construyen las identidades personales.

Por lo tanto al reflexionar sobre la concepción del arte performance, notamos que son acciones realizadas fuera del contexto esperado por la conducta social, acciones realizadas en otros espacios podrían ser consideradas normales. Las acciones de los performers y la de los locos, por ejemplo, se parecen en este aspecto.

Según Goffman adoptamos papeles sociales, por esta razón cuando asumimos una conducta que no se condice con lo que es esperada somos blanco de rechazos. Por otro lado, si definimos nuestras acciones como performances, o si las clasificamos como locura, las personas lo entenderían y se tranquilizarían, pues necesitan clasificar siempre los hechos ocurridos, no hacerlo genera incomodidad. En resumen, precisamos siempre definir la situación, entender lo que está sucediendo para saber qué acciones realizar y qué conducta adoptar.

Volviendo ahora a nuestro objeto principal de análisis, el arte performance, en las calles de Rio de Janeiro, consideramos que estamos dialogando con una situación muy nueva, el arte que sale de la galería y va a la calle, un arte conceptual, que dialoga con los problemas sociales. En el espacio urbano éste se enfrenta con públicos diversos, que poseen diferentes códigos de conducta. Así, al realizar la investigación etnográfica, percibimos diferentes reacciones de acuerdo con las zonas de la ciudad donde eran realizadas las performances observadas. Esas reacciones se relacionan con el grupo social al que pertenece. Algunos ya están familiarizados con el arte urbano, otros no. Sin embargo, esto no impide la aproximación de los desfamiliarizados.

En contraste, las personas que están probablemente más informadas sobre el circuito artístico por pertenecer a una clase media alta, asumen una postura indiferente principalmente en la zona sur del Rio de Janeiro donde se encuentra la mayor parte de este grupo. En esta parte de la ciudad, en general la interacción se da con los turistas extranjeros y con los niños de la favela. Por otro lado, cuando las mismas son realizadas en Lapa, en la región central o en Madureira, en la zona norte, hay una participación más efectiva del público, que provienen de clases menos favorecidas. En consecuencia, entendimos que conocer no significa participar. El performer, que busca crear una zona autónoma, un proceso de libre creatividad, fuera del espacio y del tiempo, ve su objetivo realizado en aquellos que no saben qué es lo que el está haciendo. La última cosa que el artista declara cuando el está realizando una

performance es que se trata de una intervención artística urbana; él deja su público abandonado, sin enunciar su acción. Muchos se extrañan de que no pida dinero, ya que la conducta social del arte en la calle es hacerla. Sin embargo, no debemos confundir las cosas, este arte en la calle es realizado por artistas académicos que desean expandir su público, y así lo filman para devolver la discusión a la universidad.

Vimos que Goffman no trata lo cotidiano como una regularidad sino como un juego interactivo. La intersubjetividad define los contextos de acción; ésta no opera la reducción drástica de la estructura, sino que considera a la estructura como uno de los elementos que participan de la formación de los contextos de acción. La participación pasiva de la estructura es el escenario de los procesos interactivos. En la vida cotidiana, actuamos rutinariamente de acuerdo con la definición de la situación, no necesariamente de modo fijo.

De ese modo, las prácticas hacen que los códigos de conducta cambien, nada es fijo. Podemos comprobar esto dentro del campo artístico del arte performance. Desde que fue iniciado nuestro estudio etnográfico sobre intervenciones urbanas, percibimos que esta modalidad artística está siendo cada vez más legitimada. Si en un principio nadie entendía qué estaba sucediendo, hoy caracterizamos de performance incluso muchas acciones que en realidad no lo son. Así también lo vemos con los *flashmobs*, performances con un gran número de personas. Cinco años antes, las acciones colectivas fuera de contexto podían ser consideradas sin ningún sentido, pero hoy son bien aceptadas en algunos grupos sociales, como uno de los participantes de performance nos relató.

Con todo, existen diferentes maneras de definir una misma situación, permeadas por relaciones de poder. Por eso, podemos cuestionar quién tiene el poder de definir más legítimamente que está sucediendo, o en plano individual quién es; quién determinó que una acción es una performance artística o un devaneo, que un actor social es un performer o un loco. Nuestra hipótesis es que estas respuestas están determinadas por el circuito del arte.

A los artistas contemporáneos que realizan las intervenciones urbanas, les gusta afirmar que están a favor de la democratización del arte, con el fin de alcanzar un público olvidado, que no frecuenta galerías ni centros culturales. Pero sabemos que no es solamente en la calle donde se produce este arte, ya que, como habíamos mencionado antes, los artistas filman su trabajo en el espacio público para discutirlo en la academia. También notamos que en muchas ocasiones los artistas producen para otros artistas; por esta razón respetan las reglas sociales que les permiten continuar dentro del grupo representando su papel social.

Y para entender las reglas de ese grupo que pertenece al circuito actual del arte contemporáneo, es preciso poner en discusión algunos conceptos acerca de su definición. Comencemos con una

metáfora: el áurea del artista cayó en el barro. Con esta idea queremos elucidar cómo el arte se alejó de la estética e intenta aproximarse a la vida. El arte contemporáneo es el arte de lo conceptual, no es hecho para ser apreciado por su belleza visual, o por la habilidad específica que fue necesaria para hacerlo. Él es proceso, él es proyecto y concepto. Y ahora, en general, es legitimado solamente cuando tiene un sustento teórico. En otras palabras, es cada vez menos estético. En contraste, vivimos en una sociedad que todavía continúa amarrada en la caverna de Platón, donde las personas entienden el arte de hoy como el de ayer, es decir, intra estético. De esa manera, podemos pensar que estamos viviendo en la “dictadura de la belleza”: somos una generación del audiovisual, que vive creyendo que la realidad es lo que se ve en las imágenes. Todo lo que hay en el mundo existe para ser fotografiado, y si no fuera registrado en una imagen se duda de su existencia. En la contemporaneidad, estamos acostumbrados a recibir la información lista y masticada, no leemos las noticias en el periódico sino que las vemos en la televisión. Estamos perdiendo el hábito de la lectura, para reemplazarlo por el cine. Así, esta generación recibe la información sin la imparcialidad que debería ser inherente al periodismo, y en consecuencia tiende siempre a un determinado punto de vista, perdiendo la esencia del sentido crítico.

La manipulación de las ideas se convirtió en el objetivo de los medios de comunicación masivos. Entonces, lo que podemos esperar de este público es una mirada superficial que olvida pensar la profundidad (SONTAG, 2004).

Aquí está la paradoja: si el arte contemporáneo afirma ser marginal, aproximarse a la vida, alejarse de las galerías y del cubo blanco para ir a las calles haciendo intervenciones urbanas y performances, cómo tocará a este público marginal al que desea siendo conceptual como es, si este público está cada vez mas acostumbrado a ver todo a través de la óptica de la estética? Se crea un concepto cuando transformamos algo en abstracto, y en el mundo de las imágenes lo que vale es lo concreto. Entonces, el público y los productores del arte contemporáneo utilizan lenguajes diferentes. Así, nunca se entenderán. El arte puede ir a las calles pero las personas no están preparadas para recibirlo. La masa está en la calle siendo bombardeada por una ideología alimentada por un sistema, y este sistema tiene sus pilares sustentados por personas atadas al sentido común. Se puede pensar que la performance está en las calles sólo para seguir una tendencia actual del arte contemporáneo, respetando las nuevas reglas implícitas de un papel social dado del artista. En consecuencia, proponemos que estas acciones realizadas pelos artistas están entre el límite del inconsciente y consciente. Pensamos que conscientemente, las prácticas de estos artistas son intencionados para atraer un público mayor, carente de arte, pero inconscientemente están actuando de acuerdo con sus pares, realizando acciones para discutir entre ellos mismos, ya que solamente ellos darán algún sentido a aquella performance.

Para los otros, que están fuera del trabajo artístico, el nivel de sentido parece ser irrisorio.

NORBERT ELIAS Y EL ARTISTA EN EL SER HUMANO

El individuo para Norbet Elias es una construcción de la civilización; cuanto más avanza la idea de modernidad, avanza también la idea de individuo. Él expone esta teoría en su libro principal, *El Proceso Civilizatorio*. En las sociedades modernas, cada uno cuida de sí mismo, actuamos de manera civilizada sin que nadie precise vigilarnos o controlarnos. Así sería el proceso civilizatorio que Elias propone. A través del proceso histórico, la modernidad se desenvuelve de tal modo que transforma al individuo en portador de valores sociales, un proceso en el cual los individuos se convierten en los responsables de sus propias acciones, de modo que si la estructura falla, la culpa no es de la sociedad sino del individuo.

Para explicar cómo la concepción de individuo no era establecida en los tiempos anteriores a los modernos, Elias elabora una investigación sobre la vida de Mozart, que era parte de la corte de Sausburgo, una corte europea atrasada que no permitía la idea de individuo. El papel del músico era de reproductor para alegrar al príncipe. No existía la idea de genio, no tenía sentido que un músico fuera un genio, ni que hiciera música fuera de los padrones. Pero Mozart fue circulando por otras cortes europeas más modernas y de esa manera incorporó hábitos distintos a los de su corte. Por esa razón comenzó a operar con hábitos más individualistas para su época. Para Elias el *habitus* está ligado a la nacionalidad del individuo, a la historia que incorpora. El individuo nace en las cortes modernas y los artistas apenas son legitimados durante el renacimiento.

El principal concepto de Elias para hacer del individuo un objeto sociológico es la figuración. La figuración es formada por cadenas de interdependencia que se forman dentro de procesos sociales. Un individuo no está condenado a vivir en un cierto tipo de figuración, eso depende de sus capacidades individuales. En la figuración de Mozart, el príncipe era el centro del poder y los individuos tenían posiciones específicas. El músico procuró incorporar *habitus* diferentes en otros tipos de figuración, y de esa manera fue posible ejercer sus capacidades propias. Hoy en día, existen diversos tipos de figuración que mantienen cadenas de interdependencia que se interligan.

Otro aspecto de la teoría de Norbert Elias, que para nosotros es el más importante en el contexto de este trabajo, es su comprensión del artista en el ser humano a partir del estudio de la trayectoria artística de Mozart. Al analizarlo, a través de su “sociología de un genio”, el autor no separa a Mozart artista de Mozart hombre. El sentido común, por el contrario, piensa la creación de las obras de arte independientemente de la existencia social de su creador, de su desarrollo y experiencia como ser humano en relación con los otros seres humanos. El autor no concuerda con la tendencia de

considerar el arte como algo que fluctúa en el aire, exterior e independiente de las vidas sociales de los individuos. La resonancia de una obra de arte puede no estar limitada a sus contemporáneos, este hecho la transforma en algo autónomo en relación a su productor. Muchas veces una obra sólo es reconocida en sus generaciones posteriores, y por eso el destino del artista en la sociedad en que vive es delineado por la relación de sus obras de arte con la sociedad.

En el caso de Mozart, él enseñó una capacidad particularmente latente de transformar sus energías instintivas en sublimación. Entre los factores que influyen este proceso, están la dirección y la extensión de la sublimación tomada por los padres del artista y otros adultos que tienen contacto en sus primeros años de vida. Todos los individuos son capaces de producir fantasías innovadoras, pero sólo los artistas consiguen sublimarlas transformándolas en arte. Estas fantasías, en aquellos que no son artistas son en general caóticas, desordenadas y confusas, interesantes para quienes las poseen pero poco interesantes para otros. Por otro lado, los artistas pueden despertar sus fantasías a través de materiales sensibles a un público, es decir, son para el autor fantasías desprivatizadas. Toda la particularidad de la creación artística se encuentra en la capacidad de atravesar el puente de desprivatización de las fantasías o el puente de la sublimación. Es preciso saber subordinar sus flujos de fantasía y sueño a las regularidades intrínsecas del material para poder alcanzar una relevancia extra-personal, tocando a los otros individuos también con su obra de arte. Para eso es necesario una completa intimidad con el material, manipularlo de acuerdo con sus fantasías. La manipulación del material se da a través de experiencias. Quienes crean testean sus fantasías en el material, que asume diversas formas.

Elias también explica la idea de consciencia artística: un sentido crítico artístico que hace que el artista sea capaz de avalar su obra, decir si está suficientemente bien o no, se está lista o no. Si la producción es direccionada por caminos trazados anteriormente, esa consciencia respeta los padrones sociales del arte; sin embargo, si los artistas amplían el padrón establecido, como ocurrió con Mozart, éstos cuentan principalmente con su propia consciencia artística.

Vimos que la fusión de la inventiva de los flujos fantasía, con el conocimiento de las regularidades del material, y el juicio de la consciencia artística son los pilares de la creación artística. Según Norbert Elias éste es uno de los tipos del proceso de sublimación más fructíferos socialmente.

Si repensamos estos tres aspectos a la luz de la performance, podemos observar de qué forma el artista performer cuestiona su puente de sublimación. Raphi Soipher nos confesó sus dudas de estar haciendo arte performance sólo por ser un arte “fácil de hacer”, un arte perezoso, de aquellos que no tienen una habilidad específica con ningún material en especial y que por la voluntad de ser artista hace las performances. Sin embargo, vemos que ese campo se encuentra absolutamente legitimado en

el circuito de las artes, por ejemplo a través de diversos festivales. Recientemente ha habido una creciente lucha por un reconocimiento oficial en la Fundación Nacional de las Artes (FUNARTE) de Brasil.

Este artista que hemos observado está formado en el campo de las artes escénicas y de las ciencias sociales. Cuando vivía en Estados Unidos se graduó en Antropología y Artes Escénicas. En ese contexto nació su interés por el Teatro del Oprimido, de Augusto Boal, y por eso vino a Brasil. En su trayectoria, Raphi pasó por diversos movimientos sociales en su tierra natal contra el gobierno de Bush. Así, él enseña tener siempre un aspecto cuestionador político muy fuerte. Si pudiéramos categorizar esas acciones, llegaríamos al conocimiento de las regularidades del material citado por Norbert Elias. Sus conocimientos sobre teatro y política le permitieron desarrollar un arte performance, dado que una de las definiciones de performance que a Raphi le gusta tomar es la del performer Guillermo Gomez-Peña, “el teatro que no tiene ensayo”.

Podemos decir que Raphi desenvuelve en el proceso de crear una performance la creatividad y la inventiva del flujo fantasía. Así espera crear una ruptura en el cotidiano de las personas, en otras palabras, la elaboración de este puente de desprivatización de sus fantasías. Él consigue convertir en arte sus pensamientos sobre la política y las cuestiones sociales, performances sueltas en el tiempo y en el espacio, con el fin de crear un momento alternativo, o como el propio artista prefiere clasificar, una categoría tomada del escritor norteamericano Hakim Bey, una Zona Autónoma Temporal, o Z.A.T.¹

CONCLUSIÓN

En este trabajo analizamos, a través de las performances artísticas, dos esferas sociales que podríamos llamar de macro y de micro. La primera esfera abarca la relación del arte con el espacio público, a través de las interacciones sociales entre el artista y los transeúntes, su público, comprobando que las prácticas sociales pueden transformar las reglas y conductas establecidas, y así observamos que la estructura social no es fija.

En la otra esfera estudiamos al artista y su propio proceso de creación, pensando este proceso como una práctica social que se repite en diversas modalidades artísticas, inclusive la performance. Para eso nos apoyamos en la teoría de Norbert Elias, quien sostenía que para ejercer su creación el artista debería poseer tres dominios: los flujos fantasía, las regularidades del material y la consciencia artística. Por otro lado, el mismo artista cuestiona los alcances y los límites de este trabajo que realiza, en otras palabras, reflexiona sobre su propia práctica social y su validez artística. Pero como sabemos, en la contemporaneidad, nada es fijo, todo se transforma rápidamente, incluso la performance, que

¹ Para más informaciones ver: BEY, Hakim. Zona Autônoma Temporária. Editora Frenesi: 2000.

puede realizarse de diversas maneras. En general, todo el arte hoy es experimental, por lo tanto, resulta difícil una clasificación. No fue nuestro objetivo discutir qué es arte, sino señalar semejanzas presentes en estas prácticas artísticas.

Esperamos que este trabajo arroje luz a otros estudios sobre las nuevas prácticas contemporáneas con el fin de contribuir en estos debates sobre la vida social.

BIBLIOGRAFIA

ELIAS, Norbert. Mozart: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

ELIAS, Norbert. O Processo Civilizador: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

GOFFMAN, Erving. Estigma - Notas sobre a Manipulação da Identidade deteriorada. Brasil: Zahar Editores, 1980.

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. In: Sobre fotografia. São Paulo: Cia das Letras, 2004.