

EL ACERCAMIENTO DEL ARTISTA A LA SOCIEDAD Y A LA VIDA COTIDIANA TRAS EL SURGIMIENTO DEL CONCEPTO PERFORMATIVIDAD

Sandra Villar Amigo

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen

Pierre Bourdieu (2002) comparó el concepto de campo artístico con el término “juego”, que suponía la existencia de estatus, finalidades y estrategias para conseguirlos.

El análisis de términos como hábitos y la comparación de diferentes parámetros permite localizar relaciones concretas que han sido transformadas en los últimos tres siglos y establecer los sectores que obstaculizan o favorecen el acercamiento del arte al ciudadano. De esta manera, se evidencia la transición de un artista creador con un público espectador, a un artista como individuo de una sociedad, para y con la que generar arte.

Considerando que el origen de tan importantes modificaciones se encuentra en el término “performativo” acuñado por John L. Austin, se estudia el impacto de las teorías sobre el término en la práctica artística y social. Se presenta la performatividad como componente desencadenante de la ruptura de los límites entre artista-obra-público.

Palabras-clave: PERFORMATIVIDAD; COTIDIANO; SOCIEDAD; ROL SOCIAL;
CAMPO ARTÍSTICO

Abstract

Pierre Bourdieu (2002) compared the concept of artistic field with the term “game”, which implied the existence of status, goals and strategies to achieve them.

The analysis of terms such as habitus and comparison of different parameters can locate specific relationships have been transformed in the last three centuries and establish the areas that hinder or favor the approach of art to citizens. Thus , the transition from a creative artist with a public viewer is evidence of an artist as an individual in a society, which generate art.

Whereas the origin of important modifications in the term “performative “ coined by John L.Austin , the impact of the theories about the term artistic and social practice is studied. Performativity is presented as a trigger for the breakdown of limits between artist - work - public component.

Keywords: PERFORMATIVITY; QUOTIDIAN; SOCIETY; SOCIAL ROLE; ARTISTIC FIELD

Villar Amigo, Sandra. 2014. El acercamiento del artista a la sociedad y a la vida cotidiana tras el surgimiento del concepto performatividad y su aplicación en el campo artístico. *AusArt Journal for Research in Art* 2 (2) (December): 175-187

INTRODUCCIÓN

El planteamiento de esta primera aproximación propone estudiar los parámetros concretos del campo artístico que hayan provocado un alejamiento entre el individuo y el arte, entre el público y el artista.

Se manifiesta el interés por examinar las teorías y los conceptos que surgieron fuera del campo de las artes visuales e incidieron en las bases de éste, pretendiendo profundizar en el concepto de performatividad.

Para ello y tomando como base la *teoría de los campos* de Pierre Bourdieu, se estudiaron los principales conceptos aportados por el sociólogo como capital simbólico o *hábitus* que resultan esenciales para entender los cambios sociales, artísticos e históricos. Dichos términos nos permitirán comprender el desarrollo de las diferentes teorías sobre la performatividad y comprobar su aplicación, tanto en las prácticas artísticas como en los movimientos sociales que tienden a aunarse con el transcurso del tiempo.

También a partir del estudio de Bourdieu, se extraen los parámetros con los que analizar los diferentes agentes e instituciones que participan en el campo artístico con una posición relevante. Las características y decisiones de dichos agentes, centros y medios fueron estudiadas para verificar su obstaculización en lo que respecta al acercamiento del arte y el ciudadano.

De esta manera, se pone en valor el término performativo, que considerado como posible destabilizador de este acotado campo, facilita la vinculación entre el arte y la sociedad, a pesar de que existan otros factores que dificulten dicho acercamiento.

APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LOS CAMPOS DE PIERRE BOURDIEU

El sociólogo francés concreta cualquier campo en “*una trama o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Esas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupan-*

tes, agentes o instituciones, por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital), cuya disposición comanda el acceso a los beneficios específicos que están en juego en el campo, y, al mismo tiempo, por sus relaciones objetivas con las otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.)” (Bourdieu 2002, 84). El campo es “un universo social relativamente autónomo” y para facilitar la comprensión del término, Bourdieu compara el campo con el mundo del juego.

El juego exige el cumplimiento de un conjunto de reglas con el fin de favorecer las cualidades y las particularidades del objetivo que plantea; estas regularidades explícitas del juego se convertirán en discontinuidades codificadas en el campo artístico donde, en principio, no existen objetivos deliberados.

No obstante, resulta factible la comparación de una subasta con una apuesta deportiva y en dicha situación se podría asignar la denominación de “objetivo” a un producto, bien sea la pertenencia de un objeto artístico, bien sea la ganancia de capital. Dicho producto es el que origina el ansia de competición entre los “jugadores” que se caracterizan por atribuir al juego (y a las apuestas) una creencia, un reconocimiento que será el principio moral de su competición. Sin embargo, para asignar la medalla de “vencedor” se debe conocer la jerarquía de las diferentes especies de capital (económico, cultural, social, simbólico) que varían en cada campo.

El capital simbólico es una fuerza que, percibida por agentes sociales considerados como dotados para la valoración, hace posible su reconocimiento para que se convierta en eficiente simbólicamente (Bourdieu 1997, 171-2).

Evidentemente, se le otorgará mayor valor al capital cuya pertenencia suponga un aumento de poder e influencia en su campo y que pueda ser utilizado como arma; y es que se debe puntualizar que para Bourdieu un campo implica inevitablemente una lucha, son campos de fuerzas en los que existen conflictos específicos entre los agentes involucrados.

Para el buen entendimiento de esta noción, resulta ineludible tratar el término *hábitus* que forma parte, junto con *campo* y *capital*, de los conceptos centrales del estudio de los campos de Pierre Bourdieu.

El hábitus fue definido “como la subjetividad socializada, la generación de prácticas que están limitadas por las condiciones sociales que las soporta, es

la forma en que las estructuras sociales se graban en nuestro cuerpo y nuestra mente". El hábitus es adquirido mediante la percepción de una estructura social que será aprendida y practicada de manera duradera. Es la interiorización y automatización de comportamientos y condiciones.

El hábitus y el campo tienen una relación de condicionamiento: el campo estructura al hábitus, entendiéndose el último como el producto o los productos de las necesidades del primero. Pero también se trata de una construcción cognitiva, ya que el hábitus atribuye sentido y valor al campo pudiendo llegar a cambiarlo en la medida de lo posible.

Bourdieu aclara que con su teoría propone que la mayor parte de las acciones humanas tienen como principio algo muy diferente de la intención, su principio es un hábitus que hace que dicha acción deba ser interpretada como orientada hacia un fin preciso.

Se puede entender, por tanto, que cuando se articulan acciones y costumbres de una cultura determinada, también se está concretando una ideología aunque ésta no se muestre como el origen ni la finalidad de dichas costumbres.

Es por ello, que muchos artistas y teóricos se han interesado en cambiar y desarticular este hábitus y con ello, el campo artístico al que está condicionado. A través de *la performatividad*, muchos de los artistas de los siglos XX y XXI, han intentado romper con normas culturales. Lo performativo les permite cambiar de manera real normas instauradas en nuestro entorno más cercano, como los roles de género, o más particulares del campo artístico, como el enfrentamiento de artista-público.

APROXIMACIÓN A LO PERFORMATIVO EN EL ARTE Y EN LA SOCIEDAD

Cada una de las aportaciones al término performativo ha configurado y definido una parte esencial de este término, afectando todas de manera directa en el arte y en la sociedad en la que se desarrolla.

Se comenzó a hablar del término *performativo* relacionándolo con enunciados lingüísticos que no describían, sino que configuraban por sí mismos una acción. Se trataban de acciones autorreferenciales y constitutivas de realidad, capaces de transformar al emisor y al receptor.

Fue el filósofo estadounidense John L. Austin quien en 1955 acuñó¹ este término que cambiaría la práctica artística. De los enunciados performativos no se podría decir que fueran verdaderos o falsos, como marcaba la tradición filosófica, simplemente eran (Austin [1962] 1982).

Más tarde, en 1968, Roland Barthes recurrió a este término para atribuirlo a la escritura, otorgando al lector la performatividad al considerar que es éste el que realiza la acción, ya que da sentido y trae a su presente algo que ya fue escrito en un momento ya pasado (Barthes 1987, 65-71).

Se desea destacar la influencia de estas primeras teorías en el arte, ya que este mismo año, Lucy Lippard y John Chandler publicaron un artículo en el que se analizaba el cambio que se estaba produciendo, aumentando el interés hacia el concepto y el arte efímero, en detrimento del objeto artístico que casi se establecía como residuo de un hecho ocurrido (1968, 46-50).

También se debe considerar que ya en 1952 John Cage había realizado su acción 4'33''. Es considerada unánimemente como la primera acción performativa, si bien existieron otras prácticas como el fluxus que se establecen como impulsoras o protoperformativas. En esta aludida acción, Cage creó un recital de piano, en el que pidió a un conocido pianista (David Tudor) que interpretase su pieza musical basada en el silencio. Así John Cage rompió el hábitus del acto del musical y se adelantó a la teoría de Roland Barthes, convirtiendo al público en el protagonista, puesto que fue quien realmente provocó sonidos durante los tres actos de su pieza.

A principios de los años setenta, Jacques Derrida cambió el análisis de la performatividad, afirmando que los actos del habla² no eran ejercicios libres, sino acciones que se repetían por una tradición, costumbre o convención social.

El ejemplo que facilitó para entender su teoría es la tradición de las nupcias. Explica que se necesita de una ley o norma que autorice a un juez para poder casar a dos personas y se requiere de una tradición o cultura que nos explique cuál es el significado del matrimonio. Para Derrida, un acto performativo sería un patrón de comportamiento autorizado y es éste el que permite que se

cambie la realidad. Con ello, otorga a la cultura y la sociedad un papel esencial para la transformación de cualquier tipo.

Hay que destacar el peso que toma la evolución del término performativo en la sociedad de los años sesenta y setenta. En estas décadas se crearon diferentes grupos denominados “contraculturales” y movimientos de denuncia que trataban de modificar el mundo mediante sus propias acciones. En los años sesenta el movimiento pacífico *hippie*; en los años setenta destacaría el movimiento punk y también una tercera fase del movimiento feminista.

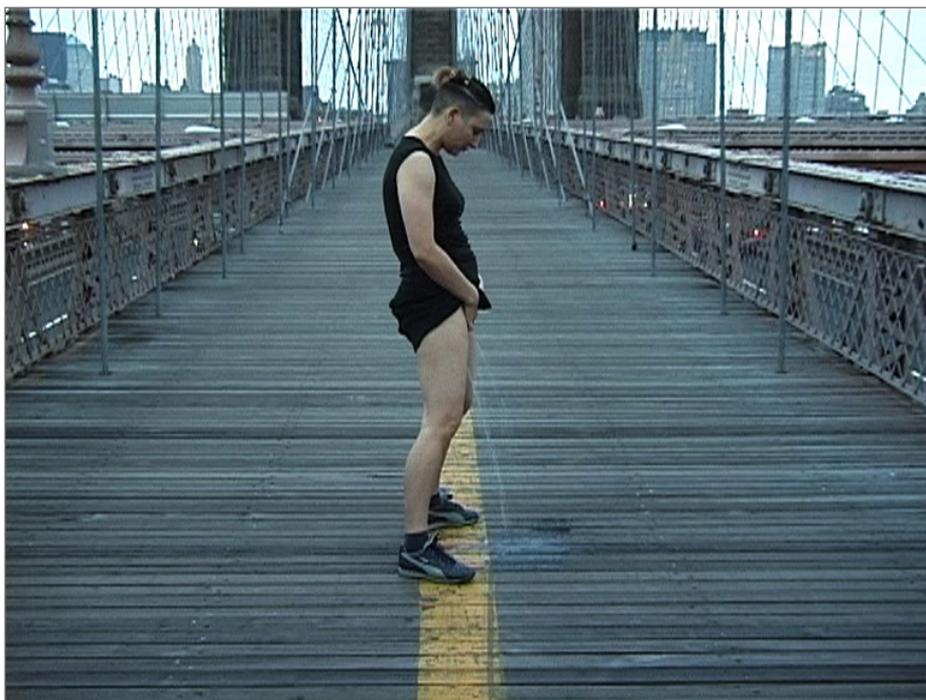
El movimiento punk se sentía en contra de las necesidades económicas implantadas por un sistema capitalista y un mercado que abogaba por el consumismo. Como un contraataque a este sistema practicaron el conocido lema “do it yourself” o “hazlo tú mismo”. Sus ideas y su estilo de vida produjeron que el disfrute de un producto se desligase del valor económico de ese artículo. Si revisamos la historia observaremos como estas ideas y actuaciones se repiten en las obras de los artistas coetáneos al movimiento, en el que se desprestigia el capital económico destacando el capital humano, natural y cultural de las piezas.

El movimiento feminista, por su parte, reivindicó el papel secularizado de la mujer y trató de eliminar los elementos machistas de sus vidas. Este movimiento continua hasta la actualidad, teniendo una importante presencia en el arte, puesto que aun no se ha podido cambiar el hábitus social y cultural. Principalmente las artistas mujeres afines a este movimiento, han trabajado con las desigualdades de género desde la performance que trataba de visibilizar el problema y cambiar su consideración social.

Un buen ejemplo de ello es la obra *Representational painting* (1971) de Eleanor Antin, una video-performance en la que se maquillaba muy lentamente mirando a la cámara de vídeo, ridiculizando la atribución de *femenino* y *sensual* a las escenas cinematográficas protagonizadas por las grandes divas de los años cincuenta.

También es clarificadora la video-performance *Semiotics of the Kitchen* (1975) de Martha Rosler. En esta obra, la artista hace una demostración del uso de varios utensilios de cocina. Con cada uno realiza movimientos poco comunes que despliegan especialmente agresividad hacia el sujeto que los emplea. Una clara denuncia al rol social que fue asignado a la mujer.

Quizá el ejemplo más cercano espacial y temporalmente es la acción *Mear en espacios públicos y privados* (2000-) de Itziar Okariz. La artista micciona de pie en lugares “inapropiados” de diferentes ciudades. Con ello, critica lo asignado como legal o moral a la vez que trabaja la influencia de la cultura en la identidad de género. Esta obra cuestiona las correspondencias entre el órgano sexual y el rol social atribuido por la norma cultural. En la acción, se puede apreciar que su órgano reproductor es el asociado con la identidad “mujer”, pero su acción de orinar de pie, se considera propio del rol social “masculino” o comportamiento del “hombre”.



Mear en espacios privados o públicos. Brooklyn bridge (2000). Itziar Okariz. Cortesía de la artista.

Este acto podría ser realizado por cualquier ciudadana y su práctica multitudinaria supondría un cambio social en la determinación de los lenguajes sexuales.

En este último ejemplo se muestra una clara influencia de la teoría queer y de la filosofía de Judith Butler.

Según la teoría queer, el sexo, la identidad sexual, el género o las prácticas sexuales no están ni definidas ni son inmutables. Esta teoría afirma que no existen categorías universales, ni fijas y que los individuos pueden cambiar sus preferencias o simplemente encontrarse en un punto intermedio entre dos definiciones.

Por su parte, Judith Butler realizó la clasificación de lo entendido como normativo, dividido en prácticas (género) y códigos a desempeñar (hombre o mujer). Según esta denominación existirían cuatro prácticas estandarizadas en códigos: Género (hombre/ mujer), sexo (macho/ hembra), rol de género (masculino/ femenino) y orientación sexual con la única aprobación de la heterosexualidad.

Butler reflexionó sobre la correspondencia binómica de los códigos, que salvo la heterosexualidad que se observaba como universal, venía marcada por un nacimiento con ciertos órganos sexuales (sexo). Butler consideró que la falta de otras opciones u otras correspondencias es una abyección, término que comparte con Luis Conominas y hace referencia a todo lo que queda fuera de esta clasificación de lo “normativo”.

Coincidió con otros teóricos ya mencionados, en que las acciones nos encasillan en un lugar predefinido por la sociedad. Creyó que muchas personas, ante el miedo al rechazo o al trauma se decantan por acciones que los reducen a la heterosexualidad regida por la normativa cultural.

Judith Butler trató de demostrar que al igual que otros roles sociales, la identidad de género estaba determinada por la cultura y no por la biología (2001, 11-4). Consideraba que los actos performativos eran reales y no expresaban una identidad preconcebida sino que la generaban.

La diferencia con otros filósofos, es que opinó que el ser humano puede crear su propio género, sexo, práctica u orientación sexual a partir de acciones performativas. Butler insistió en que el género es performativo y se configura con un conjunto de actos continuos que pueden ser variables. Criticaba la idea de sujeto como un producto preexistente al nacimiento y aboga por la creación en curso del mismo. Por tanto, cada individuo configura su propia identidad de género mediante sus actos performativos continuos, sin tener que responder a las clasificaciones establecidas.

APROXIMACIÓN AL ÁREA MÁS DEFICITARIA DEL CAMPO ARTÍSTICO PARA CONECTAR CON EL CIUDADANO

Como se puntualiza en el inicio del texto, se decidió analizar los diferentes parámetros del campo propuestos por Bourdieu incidiendo en la ampliación de aquellos que tenían un mayor poder simbólico y por tanto, eran más capaces de crear cambios entre el artista y su sociedad. Se compararon sus trayectorias y su posicionamiento en el campo artístico durante los últimos tres siglos. Como abordar este análisis supondría una extensión mayor que la exigida en esta publicación, se tratarán de manera resumida los agentes y centros que resulten más necesarios para el entendimiento de esta influencia en el campo artístico y especialmente en la formación de los ciudadanos.

Se decide tener una mayor fijación en los medios que facilitan una ampliación de la cultura del ciudadano, ya que parece ser el factor más importante en este acercamiento arte-público.

No obstante, no se deben olvidar el cambio que realizan los artistas (de ser un genio venerado a mostrarse desapercibido entre otros ciudadanos y profesiones), la existencia de nuevas disciplinas próximas a las vivencias diarias (performance, videoarte, net art, videojuegos...) y por supuesto, el interés de diversos agentes y ciertas políticas por dar a conocer la cultura en sectores poblacionales humildes (de un arte sólo accesible para las clases altas a un arte con intención de conectar con cualquier ciudadano).

Sin embargo, este último punto no acaba de consolidarse, si bien encontramos un acceso físico al arte más sencillo que en siglos anteriores, también nos hallamos con la misma escasez de recursos históricos y artísticos entre el público. Se deduce de nuevo, que el área formativo permanece intrínseco en el campo artístico y establece relaciones e influencia en otros aspectos y agentes de éste.

Al analizar los sistemas y centros de enseñanza en España, nos encontramos con la falta de diferenciación entre los institutos con finalidades artísticas (más cercanos a la Academia) y los talleres de aplicación industrial³ hasta 1923, con la ordenación de la enseñanza artística. A pesar de que esta medida fue tardía, ha sido fundamental para el desarrollo del arte y la profesionaliza-

ción de los artistas. Aunque se acusa un campo artístico más preocupado por los centros artísticos especializados, en detrimento de la educación artística generalizada para la población; siendo esencial que ambos tipos de educación se hubieran desarrollado paralelamente (Poli 1976, 30-43). El simple hecho de que no ocurriera ha supuesto una de las primeras distinciones en el campo: la privación de conocimiento cultural a la clase media y baja.

El estudio de las asignaturas artísticas en la enseñanza obligatoria, nos facilita un sistema en continuo cambio de temarios y técnicas, relacionado principalmente con cambios políticos⁴. Esta situación aun presente en la actualidad, genera una importante inestabilidad en los valores y recursos artísticos, así como un gran vacío histórico en ciertos periodos al intentar resaltar determinados movimientos artísticos.

Por todos estos motivos, la educación artística resulta deficitaria y es un indicador visible de la falta de entendimiento entre el artista y el ciudadano de su tiempo. Además nos gustaría presentar como parte responsable de esta incompleta formación ciudadana, no sólo al sistema educativo y sus centros, sino también a los centros de exhibición y divulgación, tales como museos, salas de exposiciones, galerías o asociaciones culturales.

CONSIDERACIONES FINALES

El avance y la modificación de estándares en el campo artístico se crea mediante la lucha de diferentes agentes. Desde el movimiento impresionista que supuso una posterior aceptación de arte no academicista, hasta la importancia del acto cotidiano aunado por la acción performativa como posible solución del cambio social que se produce con su simple práctica.

Son muchos los movimientos y artistas que han tratado de cambiar el *hábitus* artístico, con su consiguiente repercusión en otros campos relacionados con la vida cotidiana. Un ejemplo de ello es la performance, que al igual que otras disciplinas de arte conceptual, supuso un paradigma para el capital económico atribuido al arte.

Además, como se aprecia en la revisión histórica, el concepto performativo influyó en muchos movimientos sociales que compartían motivos, estrategias

y acciones para cambiar la situación real. El concepto y las prácticas performativas, no sólo fomentaron el acercamiento del artista al ciudadano, sino que eliminaron los límites entre ambos y presentaron al individuo anónimo como el protagonista de cualquier cambio real mediante su repetición.

Sin embargo no debemos olvidar que la escasa e inadecuada formación artística en los centros de enseñanza obligatoria y en los centros expositivos de España, suponen un gran obstáculo para el conocimiento y alcance de esta práctica. Muchos de los programas educativos y museísticos carecen de un acondicionamiento apropiado para con el arte, pudiendo llegar a subvertir el sentido de las prácticas artísticas y retrasar el avance logrado entre el arte y la sociedad.

El término performativo ha marcado gran parte de nuestra vida cotidiana haciéndonos sujetos de ella, especialmente en la actualidad en la que abundan manifestaciones, encadenamientos antidesahucios, huelgas de hambre o flash-mobs. Estas prácticas pueden ser consideradas como una reformulación de las “acciones performativas colaborativas”.

Cada vez más, la performatividad está presente e instaurada en nuestro entorno más cercano.

Referencias

- Aguirre, Imanol. 2005. *Teorías y prácticas en la enseñanza artística*. Barcelona: Octaedro
- Arrieta, Iñaki. 2014. *La sociedad ante los museos: públicos, usuarios y comunidades locales*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
- Austin, John Langshaw. (1962) 1982. *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Paidós [Orig.: 1962 *How to do things with words :the William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Clarendon]
- Barthes, Roland.1987. “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós
- Bourdieu, Pierre. 1997. “La economía de los bienes simbólicos”. En *Razones prácticas : sobre la teoría de acción*. Barcelona: Anagrama
- 2002. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- 2012. *La distinción*. Madrid: Taurus
- Butler, Judith. 2001. *El género en disputa: feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós
- (1993) 2002. “Críticamente subversiva”. En *Sexualidades transgresoras : una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria [Orig.: 1993 “Critical queer”. *A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1]

- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós
- Foucault, Michael. 2005. *Historia de la sexualidad 1: La voluntad del saber*. Madrid: Siglo XXI
- Holz, Hans Heinz. 1979. *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Gustavo Gili
- Lippard, Lucy and John Chandler. 1968. "La desmaterialización del Arte". *Art International* 12,(2): 46-50
- Poli, Francesco. 1976. *Producción artística y mercado*. Barcelona: Gustavo Gili

Notas

- ¹ Durante las Conferencias en la Universidad de Harvard reflexionó sobre un tipo de expresiones que constituían una acción. Señaló que estas expresiones estaban formadas por verbos como jurar, declarar, legar o apostar, entre otros, eran en sí una acción. Expuso el ejemplo de las bodas: en ellas, un juez dice declarar a dos personas como pareja legal. Ese enunciado hace que el matrimonio se constituya y cambia la realidad de ambos receptores.
- ² Los enunciados performativos de Austin, empezaban a designarse *actos del habla*, tras los estudios de John L. Searle.
- ³ Los institutos de arte no fueron equiparados a las academias hasta la entrada en vigor de la ley nº 58, aprobada el 31 de enero de 1935. A partir de ahí se especializaron estos institutos posteriormente llamados Escuelas de Arte y surgieron las Carreras universitarias de Bellas Artes e Historia del arte.
- ⁴ En el contexto del Estado español, las primeras enseñanzas sobre arte se introdujeron en el periodo franquista, con cierta inspiración academicista. En los años setenta, comenzó la enseñanza de Libre Expresión que apreciaba la subjetividad. A finales de los ochenta se aprobó la LOGSE, cercana a las corrientes más racionalistas de las vanguardias y entendió el arte como un lenguaje de comunicación. A finales de los años noventa y con las revisiones de la LOGSE, se valoró la Educación Artística en cuanto disciplina, pero debido a su nueva percepción de un mercado del arte como potencia económica. Los últimos cambios en la enseñanza se producen en la actualidad con la LOMCE que reduce, tanto en duración como en presencia, las asignaturas culturales.

(Artículo recibido 17-10-14; aceptado 21-11-14)