



(cuaderno de)
estudios
contemporáneos
de la danza

Artes Vivas, un Campo Imperceptible en Constante Transformación.

Aproximación a la Posibilidad de Pensar lo Vivo desde las Artes Escénicas del Siglo XXI.

Paulina Chamorro ¹

Resumen

Capitalismo y vida se han vuelto nociones antagónicas. Una vez más, nuestra civilización experimenta una fase crítica provocada por un desequilibrio sistémico y global que amenaza lo vivo tal y como lo conocemos. Esta fase se manifiesta como un enjambre de crisis que dificultan la capacidad individual y colectiva de continuar renovando nuestra relación con todo lo que nos rodea. No es casual que el interés por lo vivo esté recuperando importancia desde diversos ámbitos artísticos. En las artes escénicas contemporáneas se observa el uso cada vez más frecuente de la etiqueta artes vivas, a pesar de que nadie sepa todavía a qué se refiere y cuál podría ser su alcance. No obstante, su presencia ofrece la oportunidad de nutrir y reforzar los vínculos entre arte y vida. Antes de que los mecanismos estético-espectaculares del capitalismo absorban y neutralicen su potencia, esta investigación en curso se ha propuesto examinarla, rastreando su trayectoria e identificando sus estrategias con el objetivo de medir su alcance y potencial crítico como posible articuladora de otros saberes y prácticas. A continuación, comparto algunos avances, todavía preliminares, de la investigación doctoral que estoy llevando a cabo en el Instituto del Teatro (ITEM) de la Universidad Complutense de Madrid.

Palabras clave:

Artes Escénicas Contemporáneas, Artes Vivas, performatividad, vida/vivo, capitalismo, transdisciplinariedad, ética/estética, transformación

Abstract

Capitalism and life have become antagonistic concepts. Once again, our civilisation is experiencing a critical phase caused by a systemic and global imbalance that is threatening life, as we know it. This phase manifests itself as a swarm of crises that hinder the individual and collective capacity to continue renovating our relationship with our surroundings. It is no coincidence that different artistic spheres are bringing back the interest for the living. In contemporary performing arts, the label 'living arts' is being used more and more frequently, even though it is not yet clear what it does mean and what its scope might be. Nevertheless, its presence offers the opportunity to re-nourish and reinforce the links between art and life. Before the aesthetic-spectacular mechanisms of capitalism absorb and neutralises its potential, this ongoing research has set out to examine it, tracing its trajectory and identifying its strategies, with the aim of measuring its scope and critical potential as a possible articulator of different kinds of knowledge and practices. In the following article, I share some advances, still preliminary, of the doctoral research I am carrying out at the Instituto del Teatro (ITEM) of the Complutense University of Madrid.

Keywords:

Contemporary Performing Arts, Live Arts, performativity, life/living, capitalism, transdisciplinarity, ethics/aesthetics, transformation

1. Paulina Chamorro. Trabaja en el campo de las artes escénicas vivas como realizadora, performer, programadora, docente e investigadora en Chile, México y España, articulando piezas-proyecto que exploran la creación de conocimiento sensible a través de formatos experimentales, con particular interés en la relación entre representación y capitalismo. paulinachamorro@gmail.com

“Qué podría tener más que ver con el teatro que una pieza silenciosa, que alguien aparezca en escena y no haga absolutamente nada.”

John Cage

En el centro de la escena vemos un tambor de color verde rodeado por tres micrófonos de pie apuntando hacia la membrana del instrumento, listos para amplificar su sonido. A su lado, una persona en silencio observa el conjunto, sosteniendo baquetas y plumillas en sus manos. La iluminación es general y no resalta nada más que el tambor y el cuerpo. De momento, nada suena y todo está quieto. La pieza que estoy describiendo se titula *Drum Invocation*, del músico, baterista y performer español Nilo Gallego². Los asistentes que nos hemos reunido en el patio de La Casa Encendida de Madrid, una calurosa noche de verano del año 2021, tenemos expectativas de oír un concierto de percusión ejecutado por Nilo. Pero durante la hora que dura la propuesta el instrumento no suena ni una sola vez. En cambio, vemos al músico/performer realizar una serie de movimientos y agitaciones corporales alrededor del tambor mientras emite sonidos impulsados por su respiración como si quisiera comunicarse con él. Esos movimientos y jadeos, poco a poco, despiertan la percepción de la audiencia que comienza a conectar algo que está ausente. La invocación transcurre como un loop en la que el sonido del tambor solo se materializa a través del cuerpo de Nilo que oficia de *médium*, entrelazando y repitiendo secuencias de gestos mínimos hechos de sonidos apenas audibles. Algunos espectadores se inclinan hacia delante para oír mejor. Otros, cerramos los ojos para concentrarnos en percibir cualquier vibración que surja del tambor verde, que no se inmuta ante la performance que protagoniza.

Sin principios ni finales, en la propuesta de Nilo no hay relato, no hay palabras y no hay tiempo lineal, solo una meseta donde el espacio y el tiempo se desjerarquizan. Lo ínfimo se percibe cobrando una dimensión aumentada que transforma la realidad y difumina los límites que separan la membrana del tambor y la piel/oreja de los espectadores. Oímos sonidos, pero también los sentimos cuando las ondas chocan contra las superficies del espacio. ¿Quién hace sonar a quién en este concierto? El músico suena percutiendo su propio aire de la misma manera en que lo haría la membrana del tambor si fuera tocado. Su presencia es un instrumento que transporta partículas de sonidos a través de su agitada respiración. Las partículas, no todas audibles, libremente se dispersan por el espacio introduciéndose en nuestras cavidades, haciéndose un hueco en la oscuridad de nuestro interior. El sentido de la vista se vuelve hacia dentro buscando aquello que no puede ver afuera. Los sonidos se escapan a la visión. Así mismo, la imaginación se convierte en una caja de resonancias donde continuamente emergen múltiples paisajes mentales. Es entonces cuando la pieza deja de ser solo para ser vista convirtiéndose, también, en una experiencia que afecta nuestras convenciones sobrepasando los límites materiales del espacio performativo en el que nos encontramos. Nuestra excitada percepción imagina conciertos inducidos por el aparente vacío en el que se desarrolla la propuesta. Me pregunto ¿cuántos conciertos están sonando a la vez en la imaginación de las personas que estamos reunidas en este patio de butacas?

2. *Drum Invocation* se presentó en la primera versión del Festival Domingo realizado en La Casa Encendida, en Madrid, en junio de 2021, comisariado por Fernando Gandasegui, ocasión en la que estuve presente.
<https://www.lacasaencendida.es/festival/domingo>



La pieza continúa igual como ha comenzado, pero la audiencia no. Estamos inmersos en la vivacidad de la escucha dentro de un concierto casi imperceptible de sonidos que sentimos con nuestros oídos y nuestra piel. No somos meros observadores, nos percibimos vivos al ser conscientes de la escucha, cuando notamos que el mundo entra por nuestras orejas incorporando el murmullo de la calle que se cuela en los entresijos de esta invocación. Pienso en la riqueza del silencio, en la cantidad de vitalidad que hay en lo apenas audible, en la fuerza que hay en lo ínfimo y casi imperceptible, en la potencia de sentirnos parte de algo para lo que no tenemos palabras con las que nombrarlo. Quizás *Drum Invocation* se trataba de eso, de ofrecernos tiempo y espacio para dejar volar libres las orejas, de invitarnos a la experiencia de sentir nuestros cuerpos por los oídos, de vivenciar la potencia de la vibración como una respiración, de armonizar lo invisible con lo extraño de un paisaje inmerso en los matices de silencio, de percibir la tactilidad de ese ensanchamiento en nuestras propias membranas como una experiencia orgánica que nos reencuentra con las potencias de la vida, porque el sonido, lo oigamos o no, constituye todo lo que está vivo.

En *Drum Invocation* la vida sonó en el borde de una escucha, que, por un instante, se agitó sobre la membrana de un animal.

F.1, F. 2 y F.3
Drum Invocation de Nilo Gallego,
 La Casa Encendida, junio 2021.
 Fotos: Dani Carretero.

2. Artes Vivas, ¿una Expansión en el Campo de la Teatralidad?

Capitalismo y vida se han vuelto nociones antagónicas. Es un consenso que una vez más asistimos a una fase crítica de nuestra civilización, esta vez, determinada por un desequilibrio sistémico y global provocado por nuestras propias manos que amenaza lo vivo tal y como lo conocemos. Esta fase, se manifiesta como un enjambre de crisis que abarcan prácticamente todas las esferas de nuestras realidades, instalando un estado de malestar cuya pesada atmósfera debilita la capacidad colectiva e individual de imaginar formas de continuar renovando nuestros mundos.

Iniciamos el siglo XXI con el impulso del desarrollo industrial y tecnológico alcanzado durante la modernidad capitalista de los siglos XIX y XX, basado en la expansión colonialista de un saber-poder centroeuropeo hegemónico, en la imposición de formas económicas extractivistas y en el marco epistemológico de la Ilustración con perspectiva heteronormativa y patriarcal, rasgos que en su conjunto están siendo cuestionados por ser insostenibles e incompatibles con lo vivo. Las evidentes consecuencias que resultan de continuar alimentando las dinámicas del capitalismo ponen en riesgo el medioambiente³, del cual depende nuestra existencia. Así mismo,



3. Utilizamos la noción de medioambiente desde la perspectiva sociológica, que entiende que no solo se trata de comprender el medio natural, sino las múltiples interacciones que existen entre naturaleza y cultura, sus comportamientos e injerencias mutuas, como factores determinantes y constitutivos de las distintas realidades existentes en el mundo.
4. El término necropolítica fue acuñado por el historiador Camerunés Achille Mbembe para definir el uso que hace el poder político para controlar la vida de las personas, exponiéndolas a la muerte biológica, social, civil, o, a cualquier otra clase de violencia (Mbembe, 2011).
5. Recientemente asistí a una cata performativa de vinos a cargo de un coreógrafo y un músico. Así mismo, he participado en el lanzamiento de marcas de ropa «danzando» sus nuevas colecciones. Incluso, acompañé un proyecto que reunió a artistas y chefs de alta cocina para performativizar experiencias culinarias. Estas colaboraciones no solo son un medio de subsistencia económica para los artistas, también, señalan los grados de proximidad y relación entre capitalismo y arte.

sus sistemas políticos y económicos progresivamente han ido debilitando la cobertura que garantiza la vida a través de la introducción de necropolíticas⁴ que privatizan los cuidados de las personas, desarticulando la colaboración como elemento esencial de la cohesión social.

Por su parte, la cultura del capitalismo ha creado un sentimiento de vacío y soledad en nuestro interior a partir de procesos salvajes de exteriorización a los que nos entregamos alegre o resignadamente, mientras continuamos reforzando lo que nos debilita. Sus formas estéticas se han desarrollado y expandido con una destreza sorprendente absorbiendo para sí toda clase de fenómenos y transformaciones, estandarizando los modos de percibir, hacer y participar en el ámbito de lo sensible, hasta normalizar el «espectáculo de todos para todos».

Incluso aquellas prácticas artísticas que hasta hace poco se constituían como gestos de resistencia al régimen estético hegemónico del capitalismo, han sido desactivados e incorporados al régimen de consumo convertidos en marcas y mercancía. Hoy todo es performance y las prácticas transdisciplinarias están colaborando con el desarrollo de maneras alternativas de promocionar productos y crear oportunidades para nuevos y viejos negocios con perspectiva artística, como por ejemplo, las catas performativas de vinos⁵.

Salir del edificio teatral pasó de ser una estrategia de resistencia a institucionalizarse a través del binomio cubo blanco/cubo negro. La transformación de la obra en «acontecimiento» ha permitido ampliar la oferta cultural añadiendo experiencias artísticas no convencionales que aportan novedad, estimulando la erótica del capitalismo. Incluso, la incorporación del espectador como creador implicado en el bucle de retroalimentación estética ha puesto a trabajar su sensibilidad, aumentando la masa productiva y de consumo de un emergente mercado de las artes escénicas que aspira a posicionarse dentro de la industria de las experiencias cognitivo-sensibles.

Si bien, en su mayoría, el arte no posee la capacidad de intervenir y transformar las condiciones materiales de las sociedades, sí posee la capacidad de afectar hábitos perceptivos que eventualmente puedan reforzar la puesta en marcha de transformaciones culturales, a través de estéticas comprometidas con éticas que cuestionen la normatividad de las experiencias sensibles y promuevan la emergencia de otras subjetividades. De ahí la importancia de actualizar lo que el investigador en estudios de performance, coreografía y dramaturgia, André Lepecki, preguntaba en *Agotar la Danza* (2003) sobre cómo participan las prácticas artísticas durante las fases críticas de la historia. Parafraseando su cuestionamiento, nos preguntamos ¿con qué estrategias y sensibilidades está concibiendo la escena contemporánea su diálogo con la crisis de lo vivo?

La catástrofe de nuestro precoz siglo se alimenta de nuestra distracción, amenazando con adormecer hasta la parálisis la posibilidad de concebir acciones alternativas que desactiven la normalización de esta crisis. Resistimos, pero entregadas a las débiles promesas de un presente saturado y absoluto, mientras convertimos la memoria y el futuro en imagen-mercancía, mientras hipotecamos nuestras presencias y condición háptica en aras de una trascendencia sin materia y sin ontología, jadeantes y agotadas, siempre alertas ante un colapso que no termina de llegar.

No es coincidencia que desde hace algunos años «lo vivo» esté volviendo a recuperar importancia en todos los ámbitos de nuestra cultura. En las artes escénicas llamadas performativas o transdisciplinares se observa que el interés por lo vivo está articulando propuestas cuyas inquietudes recorren todo el arco de las problemáticas ecosociales sistémicas, hasta las profundidades de los saberes no humanos, inspirando dispositivos artísticos que dialogan con su propia artificialidad⁶, y con los cuales, es posible acceder a otros ordenamientos sobre la realidad⁷.

Se observa que tanto instituciones nacionales como internacionales, así como los propios creadores, han comenzado a utilizar la etiqueta *artes vivas* para referirse a aquellas expresiones que procedimentalmente no encajan con la norma y lo conocido. Y aunque nadie sepa exactamente a qué se refiere en la actualidad, razón por la cual se recurre a definiciones desactualizadas, su presencia abre una grieta dentro del sistema de producción con la suficiente potencia para afectar ética y estéticamente la relación entre arte y vida⁸, dentro de un marco global dominado por la gestión necropolítica de lo vivo, más que por sus cuidados. Antes que su potencia sea absorbida e instrumentalizada por los mecanismos de producción estético-espectaculares del capitalismo, me he propuesto examinarla mapeando su trayectoria, estrategias y formas expresivas, con el objetivo de medir su alcance y potencial crítico como posible portadora y articuladora de otros saberes y prácticas artísticas.

Aunque la discusión acerca de la actualización de esta noción no ha hecho más que empezar, la reivindicación de lo vivo en el marco del artificio artístico no es nueva⁹. La genealogía de estas formas estéticas está ligada procedimentalmente al desarrollo de la performance y el arte de acción pudiendo ser rastreada desde las primeras a las segundas vanguardias del siglo XX hasta nuestros días¹⁰. Sobre todo, es a partir de la segunda mitad del siglo pasado, cuando creadores provenientes de distintas disciplinas artísticas y afines, colaborando e intercambiando estrategias y protocolos de creación, pusieron en marcha una labor de combinación entre distintos medios que modificó sustancialmente los fundamentos de las artes escénicas, dando origen en la década de los ochentas a los Performance Studies impulsados por Richard Schechner, en la década de los noventa a la noción de Teatro Posdramático elaborada por Han Thies-Lehmann, y en los dos mil, a la teoría de una estética de lo performativo por la investigadora Erika Fisher-Lichte.

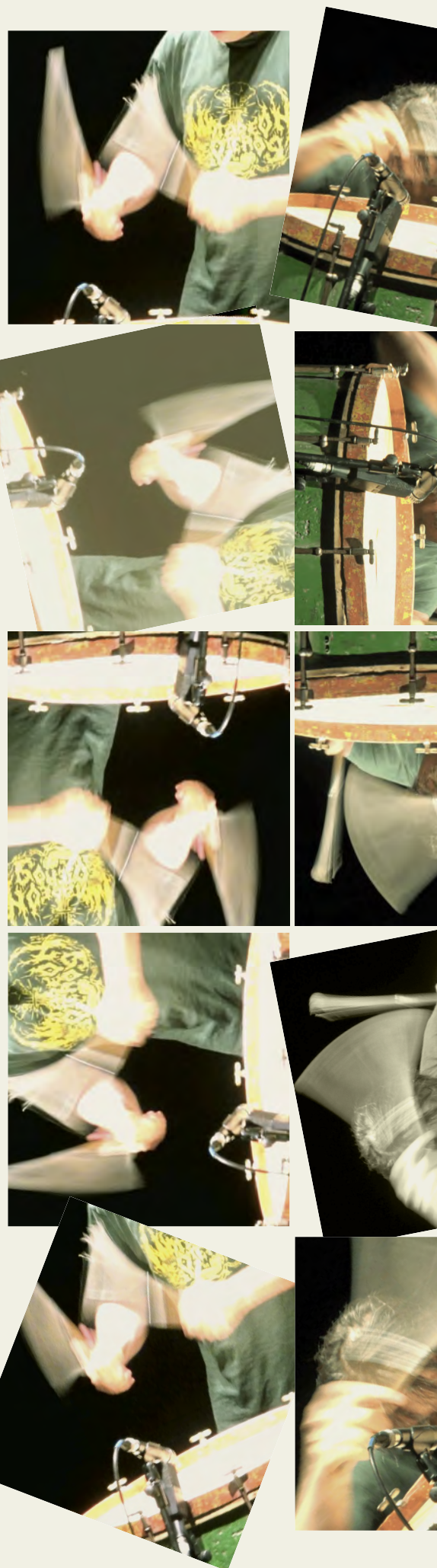
6. En este contexto utilizo artificial como una noción liminal derivada de la palabra griega *síntesis*, entendida como la «combinación de cosas y procesos que crean otros nuevos», lejos de las connotaciones de artificialidad surgidas de pensamiento binario, que la define como un concepto opuesto a naturaleza.

7. La realidad no es única y la misma para todos, realmente es una construcción y, más aún, «el efecto de la mirada particular de quien la contempla», como afirma el filósofo italiano Franco Bifo-Berardi (Campagna, 2021, p. 302).

8. *Estética Fósil* (2020) de Jaime Vindel es una investigación paradigmática al respecto, que analiza la relación del arte con sus materialidades, sobre todo con aquellas de origen vivo, a partir del estudio de los imaginarios culturales surgidos bajo la perspectiva extractivista de las energías fósiles durante el periodo de la modernidad.

9. A finales de la década de los cincuenta, el artista norteamericano Allan Kaprow (1927-2006) introdujo el término *happening* para describir aquellas performances que incorporaban lo imprevisible de la vida cotidiana a las obras, haciendo así una crítica a la producción artística de un arte disociado de la vida. Crítico con las tendencias populares en el arte contemporáneo como el pop art, por ser deudora de un modelo «capitalista» de la creación artística y no ser genuinamente experimentales, Kaprow concibe una práctica artística «próxima a la vida», capaz de integrar en sí la realidad.

10. En las primeras vanguardias del siglo XX encontramos propuestas que se alejan del formalismo dramático en creadores como Gordon Craig, Adolphe Appia, Antonin Artaud, Erwin Piscator, Vsevolod Meyerhold o Bertolt Brecht. En las segundas vanguardias del siglo XX son relevantes las propuestas experimentales de Fluxus, Allan Kaprow, Bruce Nauman, Jerzy Grotowski, The Performance Group, Judson Dance Theatre o John Cage, por nombrar algunos de los más relevantes exponentes (Sánchez, 1999).





Estas tres teorías o perspectivas se han encargado de analizar y sistematizar diacrónicamente la evolución procedimental de aquellas teatralidades críticas que se han alejado de la norma a través de la difuminación de las fronteras disciplinares, el distanciamiento hacia la significación, la desjerarquización de la palabra, la igualación de los planos materiales, la asimilación de su condición efímera o la crítica a la centralidad de los cuerpos, entre otras muchas estrategias. En conjunto, dichas perspectivas han acompañado reflexivamente la evolución de estas expresiones aportando información relevante para iniciar una comprensión de esta noción-etiqueta, gracias a que nos permite reconocerla dentro de una genealogía solvente, con dinámicas evolutivas propias, demostrables e interdependientes del contexto del cual surgen, y no como pretende definirla la perspectiva capitalista, como un fenómeno que surge aislado y espontáneo, aceptado como mera novedad o desobediencia a la tradición dramática.

En su artículo *Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos*, publicado en el 2018, la investigadora Inma Garín Martínez ofrece una de las primeras aproximaciones a esta noción en el ámbito español, definiéndolas como un «concepto» que reúne manifestaciones escénicas cuyas características son el contacto directo entre obra y público, la multidisciplinariedad, que posee un destinatario social, que pone en valor la experiencia antes que la observación contemplativa, que, a su vez, utiliza la metareflexión como herramienta de problematización del arte y hace de la investigación y la colaboración un método intrínseco de estas prácticas. Sin embargo, como indica Erika Fisher-Lichte en *Estética Performativa* (2011), cualquier práctica o estética que posea algunos de estos rasgos entraría en la categoría de artes escénicas performativas, y por consiguiente, no necesariamente serían cualidades específicas de las *artes vivas*.

Algo similar sucede con la definición que propone Olga Martí, investigadora escénica valenciana, que en su tesis doctoral *Acción mínima y pulsión de reducción en propuestas performativas contemporáneas* (2021, Universidad Politécnica de Valencia), utiliza esta etiqueta como sinónimo de performance o arte de acción, indistintamente, para referirse a propuestas que proceden de la danza, las artes visuales o las prácticas escénicas experimentales, que rebasan los límites disciplinares y cuya creación se fundamenta en el uso del cuerpo, el espacio, el tiempo y la no representación (2021), y para los que los conceptos «obra», «producción» y «recepción», nunca fueron adecuados siendo inaccesibles dentro del marco de las estéticas tradicionales. Sin desmerecer su aporte, Martí tampoco detecta rasgos diferentes a los clasificados con anterioridad en los estudiosos de Schechner, Lehmann o Fisher-Lichte.

La introducción de este término en América Latina se atribuye a Rolf Abderhalden¹¹, artista colombiano, director de Mapa Teatro, quien desde una perspectiva epistemológica y situada en su propia práctica, ha propuesto que se trata de un conjunto de nuevos procesos de pensamiento-creación, hasta ahora disociados, que resultan de incorporar y subvertir la heterogeneidad de diversos imaginarios, dando origen a un pensamiento artístico que se materializa de forma sensible presentándose vivo, parafraseando a la filósofa brasileña Suely Rolnik (2019). Su especificidad no se resumiría en un conjunto de características procedimentales homogéneas susceptibles de ser catalogadas y repetidas para su estudio, sino que responderían a un sistema cuya complejidad radicaría en una postura ético-estética basada en la heterogeneidad

11. Nacido en Manizales, Colombia en 1965, es artista transdisciplinar, cofundador y codirector, junto a su hermana Heidi Abderhalden, de Mapa Teatro-Laboratorio de Artistas de Bogotá. Docente e investigador de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, fundador de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de esta universidad y pionero del concepto de Artes Vivas en América Latina. Doctor en Estéticas, Ciencias y Tecnologías de las Artes de la Universidad de París 8. Ha presentado y expuesto su trabajo artístico en numerosos teatros, festivales de arte, museos y encuentros académicos en todo el mundo. Ha recibido numerosas distinciones por su trabajo artístico y académico.

procedimental, comprometiendo perspectivas no normativas y no tuteladas por una jerarquía, *cannon*, convención, sistema de intercambio de valor, circulación o exhibición imperantes. Dicha heterogeneidad, sería la responsable de agitar las paradojas que emergen de las actuales sociedades del espectáculo y de una industria cultural que ha transformado toda experiencia sensible en mero entretenimiento.

En el proyecto *Esporas, derivas artísticas vinculantes* de las investigadoras chilenas Katya Noriega y Andrea Jert, presentado en el IV Coloquio Bajo la Mesa Verde (Modos de Investigar: Mesa 2) organizado por el Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el año 2022, proponen que las *artes vivas* son una plataforma de experimentación estética y epistemológica capaz de constituirse como lugar de encuentro y desarrollo de alianzas entre procedimientos de creación y conocimientos sobre diversos sistemas de vida humana y no humana. En ellos se traman instancias de exploración que fomentan la producción de conocimiento situado, articulando estrategias de intervención y divulgación de prácticas liminales que buscan transformar, reorganizar y reparar experiencias sensibles y relacionales de cuidado, cuestionando los modos de producción del conocimiento a través de prácticas de desprogramación (Jert y Noriega, 2024). En este sentido, sugieren que las experiencias producidas a través de formas de colaboración amplían los marcos disciplinares afectando la propia dinámica del conocimiento, que tiende a infravalorar aquello que no surge de la razón objetiva, como el conocimiento vivo que emana de los saberes del cuerpo, capaz de cuestionar las actuales redes de domesticación y dominación.

A diferencia de las anteriores definiciones centradas en identificar rasgos específicos, la perspectiva del proyecto *Esporas, derivas artísticas vinculantes*, nos brinda la posibilidad de que las *artes vivas* puedan ser una postura ética que se proyecta en una diversidad de procedimientos estéticos y sensibles, no excluyentes entre sí, y no únicamente como una taxonomía o técnica que intenta reflejar una especificidad no necesariamente existente. A partir de aquí, podemos considerar que las *artes vivas* se acercarían más a una conducta ética basada en procesos abiertos de combinación y contaminación que diluyen la compartimentación disciplinar abriendo nuevas vías de creación con la potencia de descolonizar y emancipar nuestros mecanismos perceptivos.

Desde una perspectiva científica, tanto la biología como la física moderna, definen a un organismo vivo como un sistema termodinámicamente abierto y lejos del equilibrio, que, mediante la ingesta y excreción de materia y energía a su entorno, es capaz de sustentar

sus ciclos internos (homeostasis), manteniendo un nivel estacionario de la entropía. Al estar abiertos transforman incesantemente su estructura interna adaptándose al entorno, al que transforman a su vez (Núñez De Castro, 2015). Siguiendo esta lógica y situándola en mi propia experiencia artística, me animo a considerar que las *artes vivas* podrían ser formas diversas de expresión que se nutren de la interacción constante con su entorno directo. Estas prácticas de creación se encuentran en un flujo continuo de intercambio, a partir del cual, absorben influencias del medio al que modifican, a su vez. Este diálogo constante les confiere una vitalidad única, permitiéndoles adaptarse y evolucionar en respuesta a los cambios y desafíos del entorno cultural y artístico. A través de su capacidad de transformar incesantemente sus procesos internos y sus estructuras externas, las *artes vivas* mantendrían una especie de homeostasis artificial. Esta homeostasis no solo les permitiría sobrevivir a su condición efímera y al problema de su conservación y legado, también, a prosperar generando energía y conocimiento que alimentaría tanto su propio desarrollo como el de su entorno¹². En este sentido, funcionan como un sistema vivo en constante afectación, adaptación y transformación.

Aunque las *artes vivas*, al igual que las performativas, se resisten a ser clasificadas y conservadas debido a su heterogeneidad procedimental y naturaleza efímera que no perdura lo suficiente como para cimentarse y dejar un legado que produzca conocimiento de forma tradicional¹³, persisten. Lo hacen actuando como organismos vivos que metabolizan su medio empujando a sus formas a renovarse continuamente mientras dejan un rastro de sustratos nutritivos, esquejes y rastros

12. Definición elaborada a partir de una conversación sobre organismos vivos sostenida con Alvaro García, Doctor en Física Aplicada de la Universidad Rey Juan Carlos, el 17 de marzo de 2024, a las 18:00 horas.

13. Tanto el «principio de contradicción» como el de «lenguaje absoluto», empleados por nuestro sistema de pensamiento moderno, dificultan que comprendamos y transformemos en conocimiento útil fenómenos efímeros y contradictorios que no encajan exactamente en el lenguaje, desactivando el potencial transformador que poseen estas prácticas vivas (Campagna, 2022).

con la capacidad de fertilizar el futuro. Asumir esta condición en continuo estado de transformación supone un desafío para nuestro sistema de conocimiento construido a partir de procedimientos binarios y normativos poco permeables a dialogar con aquello que no está disponible, dificultando la construcción de marcos teóricos estables a los que acogerse para llevar a cabo un análisis riguroso.

Sin embargo, asumiendo esta condición frágil y efímera en relación al sistema que las acoge, en esta etapa inicial de investigación me aventuro a compartir algunas conclusiones preliminares, que, aunque todavía son débiles, no reducen la complejidad y potencia de un campo casi imperceptible, pero en constante transformación.

Las *artes vivas* pueden considerarse como prácticas artísticas en consonancia con lo vivo dentro de un contexto marcado por políticas destructivas. No solo recogen inquietudes sobre naturaleza y medioambiente, también son estéticas que apuntan a un cambio de paradigma cultural y epistemológico inspirado en la interconectividad de los sistemas naturales donde nada existe por sí mismo, sino a través de interdependencias con la potencia de reorganizar y por lo tanto de descolonizar nuestro pensamiento lineal, normativo y jerarquizado (Morton, 2018). Prácticas que despiertan una sensibilidad entre lo humano y lo no humano, lo visible y lo invisible, lo disponible e indisponible y en el que todo se ve afectado por esa interconexión que posee la capacidad de desviar la mirada antropocentrista: *ni yo, ni yo no*.

Por lo tanto, *artes vivas* no sería un concepto-etiqueta que recoge como cajón de sastre todo lo que la norma cultural expulsa de su entendimiento y control. No sería la parte anómala de la disciplina que viene a justificar el tan utilizado y normalizado *cannon* binario. Tampoco sería posible definirlas como una disciplina, género o como una taxonomía ordenada y jerarquizada; menos como una dinámica heterogénea, productiva y reproductiva, o, como una técnica que se agota en su propio espectáculo y repetición, como sucede en las artes escénicas convencionales.

Sus procedimientos no están únicamente motivados por la desobediencia o la resistencia a las reglas establecidas por las formas tradicionales. No les mueve la conquista de nuevos territorios, nuevos públicos, nuevas estéticas, nuevas experiencias, como se suele entender la experimentación en el actual contexto capitalista, simplemente, porque no producen objetos que se puedan vender y consumir. Tampoco quieren impactar, convencer o conmocionar porque sus expresiones no son productos o resultados, son más bien un campo de posibilidades que dilatan las lógicas de intercambio y valor.

Lo político de estas propuestas radica menos en su contenido o temática y más en las formas y procedimientos de creación (Ranciere, 2009), que facilitan desplazamientos de sentido, desordenando poéticamente ciertos ordenamientos normativos y disciplinares que dificultan tener una experiencia cognitiva y sensorial emancipada (Rolnik, 2019). En este sentido, las *artes vivas* siempre serán modos de hacer, dispositivos que

organizan las condiciones necesarias para reflexionar a través de herramientas sensibles, alrededor de lo vivo y no vivo en su más amplio sentido, alejándose de cualquier ilustración que no contenga un alto contenido autorreflexivo sobre sus propios límites expresivos.

Una de sus principales funciones quizás sea la capacidad de sugerencia, de apertura de otros horizontes culturales, no necesariamente nuevos, que descolonicen nuestra imaginación, percepción y deseo de las normas culturales impuestas por la modernidad capitalista. Esto no quiere decir que existan invalidando otros modos de hacer convencionales. Como campo expandido, las *artes vivas* no niegan el teatro, la teatralidad, los códigos e incluso las convenciones artísticas (Sánchez, 2007). Sus procedimientos ínter, multi y transdisciplinares no forman parte de sus objetivos centrales. Son solo uno de los medios a través del cual se transmite o se potencia el sentido de lo planteado.

Su afán no está en la oposición sino en actualizar y revitalizar su lugar en lo cultural. En su gesto expansivo se percibe un rasgo vital que se manifiesta como un deseo de ampliar la identidad de lo que está vivo. Lo que parecen buscar es producir otros espacios de actuación crítica que engendren formas alternativas de análisis y participación social e institucional, que contribuyan a la construcción de una ética que incorpore un saber estético especialmente creado para promover formas alternativas de pensamiento y de habitar mundos (Foster, 2001).

La descripción de *Drum Invocation* con la que comienza esta reflexión nos permite acercarnos a una escena cuyos mecanismos estéticos reducen la brecha entre la experiencia de la vida y la experiencia del arte, tomando distancia de los formalismos convencionales para dar espacio a la experimentación a partir de la capacidad que posee la materia -y no solo las palabras o el movimiento- de afectar y construir sentido a través de un acontecimiento que pone en valor e iguala la experiencia colectiva y la vivencia individual, sin necesidad de ningún artificio más que sonidos, presencia y tiempo, como agentes vivos operando dentro y fuera del presente de la escena. Materias invisibles que subjetivizamos como procesos

no jerarquizados que alteran nuestra percepción, produciendo experiencias que escapan de nuestro control y costumbres. Esta conducta contiene una ética que invita a reflexionar sobre nuestra escucha desde otra perspectiva que incluye su condición táctil, es decir, como un órgano vivo capaz de acariciar el mundo escuchando a lo ancho, haciendo vibrar lo humano y no humano a través de otras maneras de escuchar(nos). En este sentido *Drum Invocation* funciona como un sistema vivo, abierto a la afectación, adaptación y transformación.

Insuflar nueva vida a las prácticas artísticas no ha sido una preocupación únicamente de nuestro tiempo, ha sido una cuestión que ha recorrido la amplia y diversa historia del arte. No solo como proyecto con vocación rupturista o rebelde porque sí, sino como una forma de vida dentro de otra, como táctica de resiliencia y camuflaje. Estrategias necesarias para resistir a la banalización de la vida y a las continuas amenazas que sufre cualquier especie o expresión que surge en los márgenes normativos de una cultura y experimenta la consecuente e inevitable pérdida de sentido que a todas las civilizaciones les toca vivir.

Finalmente, la presente investigación no pretende responder qué son las *artes vivas*, sino preguntar cómo trabajan, cómo dialogan y a qué nos invitan dentro de un contexto en crisis. Tampoco busca posicionarlas como un nuevo paradigma artístico que continúe alimentando la máquina estética de la modernidad capitalista con más novedad. Al contrario, quisiera aproximarse a aquellas corrientes abiertas y críticas, que con su escucha atenta y porosa, mantienen viva la homeostasis de una actividad comprometida con la creación de un tejido estético-pensante, que contribuya a reorganizar la continuidad de la vida y a todo aquello que la posibilita.



Las comunidades vivas, viven renovando el mundo.

Marta Hincapié Charry, artista colombiana BIPOC.

Bibliografía

- **Artaud, A. (1997).** *El Teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa.
- **Benjamin, W. (1989).** *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.
- **Benjamin, W. (2015).** *El autor como productor*. Casimiro, España.
- **Bifo-Berardi, F. (2017).** *Fenomenología del Fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires, Caja Negra.
- **Campagna, F. (2022).** *Cultura Profética. Para la imaginación que viene*. Madrid, Enclave.
- **Debord, G. (2008).** *La Sociedad del Espectáculo*. Valencia, Pre Textos.
- **Deleuze, G. y Guattari, F. (2008).** *Rizoma*. Valencia, Pre Textos.
- **Fischer-Lichte, E. (2011).** *Estética de lo Performativo*. Madrid, Abada.
- **Foster, H. (2001).** *El Retorno de lo Real. La vanguardia de finales de siglo*. Madrid, Akal.
- **Garcés, M. (2007).** *Nueva ilustración radical*. Barcelona, Anagrama.
- **Garín Martínez, I. (2018).** *Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos. Estudis es-cènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, no. 43, 1-25.
- **Jer Bustos, A. y Noriega Arancibia, K. (2024).** *Esporas, derivas artísticas vinculantes: Reflexiones teóricas y propuesta de investigación*. A.Dnz, 6, 76–81.
- **Lehmann, H. (2013).** *Teatro Posdramático*. Murcia, CENDEAC.
- **Lepecki, A. (2009).** *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. España, Universidad de Alcalá de Henares, Centro Coreográfico Galego, CdL (Cuerpo de letra 1).
- **Martí Prades, O. (2021).** *Acción mínima y pulsión de reducción en propuestas performativas contemporáneas. Estudio práctico en tres actos. Tesis Doctoral*, Universidad Politécnica de Valencia. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/166440>
- **Mbembe, A. (2011).** *Necropolítica, seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. España. Editorial Melusina.
- **Morton, T. (2018).** *El Pensamiento Ecológico*. Barcelona. Paidós. Espasa Libros S.L.
- **Nancy, J. (2009).** *A la escucha*. París, Galiée.
- **Núñez de Castro, I. (2015).** *Génesis de la vida desde la dinámica procesual de la materia. Pensamiento. Revista De Investigación E Información Filosófica*, 64(242 S.Esp), 741–770. Recuperado a partir de <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/5132>
- **Phelan, P. (1993).** *Unmarked. The politics of per- formance*. Reino Unido, Routledge.
- **Pombo, A. (2015):** *La performatividad como experiencia artística: El perencuentro. Paradojas y usos de la categoría performance en el ámbito artístico*. [Tesis doctoral] Universidad de Vigo.
- **Rancière, J. (2009).** *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile, Arcis- Lom.
- **Rancière, J. (2010).** *El espectador emancipado*. España, Ellago Ediciones.
- **Sánchez, J. (1999).** *La Escena Moderna*. Madrid, Akal.
- **Sánchez, J. (dir.). (2006).** *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, ARTEA/Universidad de Castilla de la Mancha.
- **Sánchez, J. (2007).** *Teatro en el campo expandido*. Barcelona, Quaderns Portàtils, MACBA.
- **Schechner, R. (2003).** *Performance Theory*. Londres, Routledge.
- **Rolnik, S. (2019).** *Esferas de la insurrección*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- **Taylor, D. (2011).** *Estudios avanzados de Performance*. México, Fondo de Cultura.
- **Vindel, J. (2020).** *Estética Fósil*. España, Arcadia.