

PER/ FORM

How
to Do Things
with[out]
Words

PER/ FORM

*Cómo
hacer cosas
con [sin]
palabras*

CA2M 
Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

SternbergPress 

Chantal Pontbriand
Editor

ÍNDICE

Ana Isabel MARIÑO ORTEGA 6
Comunidad de Madrid
Prefacio
Ferran BARENBLIT 8
Director del CA2M
Prólogo
Chantal PONTBRIAND 10
Un manifiesto para PER/FORM
Antonio NEGRI 34
Construyendo lo común. Performance como praxis
Jean-Pierre COMETTI 46
La performance como experiencia
Amelia JONES 58
Performar, performatividad, performance...
y la política del rastro material
José Antonio SÁNCHEZ 88
Actuar, realizar, manifestar

ENSAYOS VISUALES

Mathieu K. ABONNENC 120
Canibales
Jennifer ALLORA y Guillermo CALZADILLA 126
Apotomē
Brad BUTLER y Karen MIRZA 132
Mantén tu tierra
Geneviève CADIEUX 138
Paso a dos
Adrian DAN 144
Algoritmos contextuales
Angela DETANICO y Rafael LAIN 150
Horizontes posibles
Carole DOUILLARD 156
Los espectadores
Cevdet EREK 162
Semana
Köken ERGUN 168
Tristes trópicos (Navidad)
Esther FERRER 174
Concierto ZAJ para 60 voces
Simon FUJIWARA 180
Studio Pietà (complejo de King Kong)

Chiara FUMAI 186
La mujer invisible
Ryan GANDER 192
Imagineering
Dora GARCÍA 198
El artista sin obra: una visita guiada en torno a nada
Camille HENROT 204
A is for Apple
Sandra JOHNSTON 210
Dejar forma(r)
Latifa LAÂBISSI 216
Pantalla sonámbula. La parte del rito
LA RIBOT 222
Pasea la silla
Ines LECHLEITNER 228
Las cosas dibujadas y escuchadas serán respondidas y trazadas
Franck LEIBOVICI 234
memos, briefs and reports (the papers)
Cristina LUCAS 240
Ilustración de la cacofonía de la performance
Pantone -500 +2007
Haroon MIRZA 246
La dicotomía entre
Roman ONDÁK 252
Stampede
Falke PISANO 258
El cuerpo en crisis
Chloé QUENUM 264
Promenade
Pedro REYES 270
Herramientas para la convivencia
Julião SARMENTO 276
El índice (Serralves)
Ulla VON BRANDENBURG 282
El Camino
Carey YOUNG 288
Arraigo, oficio y una cierta ventriloquía
Héctor ZAMORA 294
Inconstância Material

Traducciones de los ensayos visuales 301
Listado de obras y eventos en exposición 315
Créditos de los ensayos visuales 321
Biografías 325
Créditos 346
Agradecimientos 348

TABLE OF CONTENTS

Ana Isabel MARIÑO ORTEGA 6
Regional Government of Madrid
Preface
Ferran BARENBLIT 8
Director of CA2M
Foreword
Chantal PONTBRIAND 10
A Manifesto for PER/FORM
Antonio NEGRI 34
Building the Common: Performance as Praxis
Jean-Pierre COMETTI 46
Performance as Experience
Amelia JONES 58
To Perform; Performativity; Performance...
And the Politics of the Material Trace
José Antonio SÁNCHEZ 88
Perform, Realize, Manifest

VISUAL ESSAYS

Mathieu K. ABONNENC 120
Kannibalen
Jennifer ALLORA & Guillermo CALZADILLA 126
Apotomē
Brad BUTLER & Karen MIRZA 132
Hold Your Ground
Geneviève CADIEUX 138
Pas de Deux
Adrian DAN 144
Contextual Algorithms
Angela DETANICO & Rafael LAIN 150
Possible Horizons
Carole DOUILLARD 156
The Viewers
Cevdet EREK 162
Week
Köken ERGUN 168
Tristes tropiques (Christmas)
Esther FERRER 174
ZAJ Concert for 60 Voices
Simon FUJIWARA 180
Studio Pietà (King Kong Komplex)

Chiara FUMAI 186
The Invisible Woman
Ryan GANDER 192
Imagineering
Dora GARCÍA 198
The Artist without Works: A Guided Tour around Nothing
Camille HENROT 204
A Is for Apple
Sandra JOHNSTON 210
Let (to) Form
Latifa LAÂBISSI 216
Ecran somnambule. La part du rite
LA RIBOT 222
Walk the Chair
Ines LECHLEITNER 228
Things Drawn and Heard Will Be Responded to and Traced
Franck LEIBOVICI 234
memos, briefs and reports (the papers)
Cristina LUCAS 240
Illustration of the Cacophony of the Performance
Pantone -500+2007
Haroon MIRZA 246
The Dichotomy Between
Roman ONDÁK 252
Stampede
Falke PISANO 258
The Body in Crisis
Chloé QUENUM 264
Promenade
Pedro REYES 270
Tools for Conviviality
Julião SARMENTO 276
The Index (Serralves)
Ulla VON BRANDENBURG 282
Die Straße
Carey YOUNG 288
Embeddedness, Occupation, and a Certain Ventriloquism
Héctor ZAMORA 294
Material Inconsistency

Translations for the visual essays 301
List of works and events in the exhibition 315
Credits for the visual essays 321
Biographies 325
Colophon 346
Acknowledgments 348

JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ

Actuar, realizar, manifestar
Act, Realize, Manifest

doing things with/out words
with/out words
out words
words

Este texto

Probablemente estés leyendo este texto tratando de comprender lo que intento comunicar, asumiendo que las palabras articulan pensamientos que pueden iluminar, despertar preguntas, provocar debates e incluso, situación ideal, dar lugar a diálogos o conversaciones. En ese caso estarás leyendo el texto en silencio, prestando atención al significado literal tanto como a las intenciones. Serás un lector activo, porque todos los lectores son activos, incluso aquellos que se limitan a poner imágenes o sentimiento propio a las situaciones y acciones descritas por un narrador barato. Mucho más quien trata de ver, cuestionar, responder, participar.

Podrías leer este texto en silencio y relativamente inmóvil, pero también podrías leer este texto en voz alta, gritando, entonando, cantando, haciendo gestos que acompañen cada frase, intercalando sonidos o palabras propias. Esa sería una lectura teatral (si alguien te estuviera mirando) o performativa (si no te importara demasiado el hecho de que en este momento te estén o no te estén mirando). Pero solo sería una lectura activa si tus modos de enunciar, de gesticular, moverte o relacionarte con los demás iluminaran, cuestionaran, respondieran o intervinieran con sentido (no necesariamente con intención) el texto y el pensamiento que las palabras articulan. Para que tu actuación (performance) sea feliz, deberás haber leído previamente el texto, o al menos tener una idea de lo que el texto dice. El texto se convertirá entonces en palabra citada. Será precisamente la repetición la que hará posible que estas frases propositivas (pero escritas) se conviertan en enunciados realizativos (performativos).

doing things with/out words
with/out words
out words
words

This Text

You are probably reading this text trying to understand what I am trying to communicate, assuming that the words articulate thoughts that can illuminate, raise questions, provoke debates, and even — in an ideal situation — gives rise to dialogs or conversations. In this case you will be reading the text in silence, paying attention to the literal meaning just as much as to the intentions. You will be an active reader, because all readers are active, even those who limit themselves to putting images or feelings to the situations and actions described by a hack writer. More so those readers who attempt to see, question, respond, participate.

You could read this text in silence and in relative immobility, but you could also read this text out loud, could shout, exclaim, or sing it, making gestures that accompany each sentence, interjecting sounds or your own words. This would be a theatrical reading (if someone was watching you) or a performative one (if you are not very concerned whether someone is watching you or not at this moment). But it would only be an active reading if your ways of enunciating, gesticulating, moving, or relating to others meaningfully (not necessarily with intention) clarified, questioned, responded, or intervened in the text and in the thoughts that the words articulate. In order for your performance to succeed, you should have read the text beforehand, or at least have an idea of what the text says. The text will then be transformed into the quoted word. It will be precisely the repetition that will make possible that these propositive (but written) sentences are transformed into performative (realizative) utterances.

Yo podría tratar de escribir performativamente.

*podría por ejemplo responder al subtítulo de esta exposición "how to do things with/out words" y escribir todo mi artículo sin espacios entre palabras ni párrafos de es-
de modo el contador de palabras del procesador de textos
se detiene y podría escribirnos o un artículo sin o un en-
sayo largo o podría escribir un artículo sin palabras po-
dría escribir la historia de todas las artes discutir sobre
filosofía y estética y sobre performance theory solo con u-
na palabra podría incluir o escribir una enciclopedia
sin palabras una enciclopedia performativa maravillo-
samente alejada de la realidad del sueño perfecto del idiota*

Pero esta escritura solo puede ser performativa en un sentido metafórico. Las palabras actúan y realizan en su desplegarse, pero solo en tanto fingen ser palabras enunciadas y no palabras escritas. Al ser enunciadas, las palabras volverían a aparecer en su individualidad sonora y dejarían de funcionar como realización de una escritura sin palabras. A no ser que la enunciación se hiciera sin pausas. En este caso, se estaría añadiendo actuación a la lectura y la performatividad no derivaría de la función realizativa de las palabras, sino de la actuación misma.

El que yo sea incapaz de escribir performativamente no quiere decir que no sea posible una escritura performativa. Podríamos reconocer lo que ahora denominamos vagamente "performatividad" en poemas de Walt Whitman, Stéphane Mallarmé o Federico García Lorca, en *Las olas* de Virginia Woolf, en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, en la poesía de Kurt Schwitters, en *Molloy* de Samuel Beckett, en el posteatro de Joan Brossa, en las obras de Allen Ginsberg y Jack Kerouac, en *Rayuela* de Julio Cortázar, en los *puzzles* y enumeraciones de Georges Perec, en la narrativa fragmentaria de Mario Bellatin, en los escritos de Jonathan Burrows y Matteo Fargion o en infinidad de textos realizados por escritores *no profesionales* para ser actuados o impresos en partituras y libros de artistas. Lo performativo se asocia en unos casos a la implicación física del escritor, a su voluntad de ponerse corporalmente en juego mediante palabras. En otros casos, se asocia a la potencia de estas palabras de hacer algo con su materialidad, más allá de su significado semántico y el de las frases o textos que componen.

I could try to write performatively:

I could try for example to respond to the epigraph of this article "how to do things with/out words" and write all of my article without spaces between the words and the paragraphs and in this way the text program's word counter would stop and I could write not just an article but a long essay. I could write a novel without words I could write the history of all the arts discuss philosophy and aesthetics and performance theory with only one word I could even write an encyclopedia without words a performative encyclopedia a wonderfully remote from reality the perfect dream of the idiot

But this writing would only be performative in a metaphoric sense. The words perform and realize something when they unfold, but only when they pretend to be uttered words and not written words. When uttered, the words would appear once again in their individual sonority and would cease to function as the realization of a writing without words. Unless the utterance were executed without pauses; in this case, performance would be added to the reading and its performativity would not derive from the performative function of the words, but from the performance itself.

The fact that I am incapable of writing performatively does not imply that a performative writing is not possible. We could recognize what we now vaguely designate as "performativity" in the poems of Walt Whitman, Stéphane Mallarmé, or Federico García Lorca, in *The Waves* by Virginia Woolf, or the "greguerías" [brief, humorous aphorisms] by Ramón Gómez de la Serna, in the sound poetry of Kurt Schwitters, in *Molloy* by Samuel Beckett, in Joan Barossa's *Postulator*, in the works of Allen Ginsberg and Jack Kerouac, in *Raquel* by Julio Cortázar, in the puzzles and enumerations by Georges Perec, in the fragmentary narratives of Mario Bellatin, in the texts by Jonathan Burrows and Matteo Fargion, or in an infinity of texts produced by *non-professional* writers meant to be performed or printed in scores and in artist's books. Performativity is in some cases associated with the physical involvement of the writers, their willingness to involve themselves physically by means of words. In other cases it is associated with the potency of words to do something with their materiality, beyond

Pero de lo que se trata ahora no es de describir y mucho menos catalogar los modos de escritura performativa, sino de interrogarse por el sentido de leer o escribir performativamente un texto. ¿Qué aporta la performatividad? Y, más concretamente, ¿qué aporta la performatividad en el momento actual? Esta pregunta obliga a abandonar lo metadiscursivo y, sin prescindir de la consciencia del lenguaje, devolver a las palabras su semántica y a las frases su sentido.

Un modo de plantear el problema

¿Sigue siendo la performatividad una garantía para el planteamiento de discursos de resistencia en una época en que los modelos hegemónicos de construcción de identidad, de producción de valor y de generación de poder funcionan performativamente? ¿Qué significa performatividad en el contexto actual de las artes y de la vida social? ¿Qué modos de performatividad alimentan el neodarwinismo social y contribuyen a la sustentación de poderes excluyentes? ¿Cuáles contribuyen, por el contrario, a la articulación de alternativas, utopías concretas o, mucho más modestamente, leves obstáculos a la maquinaria virtual del progreso?

Una imagen

Una persona inmóvil en un espacio vacío. El encuadre no permite reconocer el espacio: podría ser una habitación bien iluminada, un escenario sin escenografía, una oficina espaciosa, una galería de arte, una calle o una plaza. Para advertir la inmovilidad de la persona es preciso que la imagen se ponga en movimiento, o que la imagen se repita. Inmóvil como una estatua, inmóvil como quien escucha a los pájaros, inmóvil como un autómatas inactivo, inmóvil como un asceta, inmóvil como un actor cansado, inmóvil como una mujer que vence su miedo, inmóvil como un escribiente taciturno, inmóvil como una bailarina que piensa, inmóvil como un padre huérfano, inmóvil como quien está seguro, inmóvil como quien está indignado. La inmovilidad se hace más evidente cuando otras personas y objetos entran en cuadro. Deambular de curiosos, cuerpos opacos, sonrisas, destello de una hoja afilada, botas y uniformes, un cañón amenazante, otros cuerpos inmóviles, silencio, tensa calma, efracción.

their semantic significance or that of the sentences or texts they compose.

Yet, the aim of this text is not to describe and much less to classify the modes of performative writing, but rather to enquire about the meaning of reading or writing a text performatively. What does performativity contribute? And more specifically, what does performativity contribute today? This question necessitates abandoning the meta-discourse and, without disregarding an awareness for language, giving words back their semantics and sentences their meaning.

Manner of Approaching the Problem

Is performativity in itself a guarantee for grounding discourses of resistance in an age when the hegemonic models of the construction of identity, of creation of value, and of production of power function in a performative manner? What does performativity mean in the current context of the arts and of social life? What types of performativity nourish Social Darwinism and contribute to supporting exclusive powers? Which kinds, in contrast, contribute to the articulation of alternatives, specific utopias, or, much more modestly, raise obstacles before the virtual machinery of progress?

An Image

An immobile person in an empty space. The copy's resolution impedes us from determining its gender, but perhaps gender is not determinative here. The framing of the image does not allow us to make out the space: it could be a well-lit room, a stage with scenery, a spacious office, an art gallery, a street, or a square. In order to ascertain the person's immobility it is necessary that the image begins to move, or that it is repeated. Immobile like a statue, immobile like an ascetic, immobile like a tired actor, immobile like a woman who has conquered her fear, immobile like a taciturn scrivener, immobile like a ballerina who thinks, immobile like an orphaned father, immobile like someone who is self-assured, immobile like someone who is indignant. The immobility becomes more apparent when other persons and objects enter the frame. The curious walking by, opaque bodies, the glint of a sharpened blade, boots and uniforms, a threatening cannon, other immobile bodies, silence, tense calm, fracture.

Una historia conocida

El interés por la performatividad a partir de los años cincuenta del siglo pasado coincidió con el desarrollo de prácticas escénicas que prescindían del texto y que intentaban producir una teatralidad sin representación o incluso una acción sin teatralidad. Subyacía a este propósito una rebeldía contra lo establecido y una afirmación de la experiencia, de la singularidad y de la libertad. Al mismo tiempo, se buscaban formas de convivencia, modos de estar juntos que no fueran contradictorios con esa defensa radical de la libertad. Como se trataba sobre todo de desprenderse de los formatos impuestos por el sistema y de plantear resistencias a los modos de convivencia establecidos, las actuaciones corporales, verbales o conceptuales que se proponían seguían el modelo de los enunciados realizativos y no el de los enunciados constativos. No se trataba de constatar, y de ahí que se evitara la representación; se trataba más bien de realizar desde la individualidad, o realizar desde la comunidad.

En esta historia se cruzan dos núcleos semánticos del concepto “performatividad”. El primero, “actuación”, deriva de la crisis de la representación en el ámbito de las artes escénicas (Artaud) y de la crisis del objeto artístico en el ámbito de las artes visuales (Duchamp): actores que actúan sin interpretar papeles y artistas visuales que actúan en vez de producir obras. El segundo, “realización”, deriva del abandono de la “galaxia Gutenberg” (McLuhan) y la creciente importancia de modos de comunicación no basados en el texto impreso, que pusieron nuevamente de relieve funciones de lenguaje durante siglos no suficientemente atendidas, entre ellas la presente en los enunciados realizativos (el célebre “cómo hacer cosas con palabras”, de John L. Austin)¹.

La expansión de prácticas postteatrales, *happenings*, situaciones, conciertos sin música, efímeros, arte de acción, danza posmoderna y arte corporal da cuenta de la felicidad de ese cruce de factores. Todas estas prácticas compartían una voluntad antiespectacular y anticosificadora, lo que permitió en algunos casos su alineamiento explícito con movimientos de rebeldía o de transformación

A Well-Known History

The interest in performativity arising in the 1950s coincided with the development of theatrical practices that dispensed with the text and which attempted to produce a theatricality without representation or even a performance without theatricality. Beneath this proposal lay a revolt against the established and an affirmation of experience, of singularity, and of freedom. At the same time, modes of coexistence were sought, ways of being together that did not contradict the radical defense of freedom. Since the idea was, above all, of discarding the formats imposed by the system and of effecting resistances to the established ways of coexistence, the physical, verbal, or conceptual performances that were proposed followed the model of performative utterances and not that of constative utterances. The aim was not to constate, and for this reason representation was avoided; instead, the idea was to realize starting from individuality, or realize starting from the community.

In this history the two semantic nuclei of the concept of “performativity” intersected one another. The first, “performance” [*actuación*] was derived from the crisis of representation in the field of the theatrical arts (Artaud) and the crisis of the artistic object in the visual arts field (Duchamp): actors who acted without interpreting a role and visual artists who performed instead of producing works. The second, “realization” [*realización*] was derived from the abandonment of the “Gutenberg galaxy” (McLuhan) and from the growing importance of modes of communication not based on the printed text, which once more brought to light functions of language that had been ignored for centuries, among them the present one of the performative utterances (Austin’s famous “how to do things with words”).²

The expansion of post-theatrical practices, of happenings, situations, concerts without music, ephemeral events, action art, post-modern dance, and body art testifies to the fortuitous result of this intersection of

1. [Translator’s note: “Realization” and its derivatives will be thus be used in the translation to distinguish between the terms of “actuación” and “realización” See also the “Extra” “On Translation” below.]

2. John L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge: Harvard University Press, 1962).

social y la militancia de algunos artistas en causas de denuncia y resistencia. La actuación exigía la puesta en juego del cuerpo y la copresencia. La función realizativa requería igualmente de la corporalidad (en cuanto originalmente propia del habla) y la naturaleza efímera de la acción. Por su afirmación de la presencia (o inmediatez) y de la unicidad (no cabe la repetición), se creyó reconocer en estas prácticas una vía para prescindir de la representación (en términos políticos, de la delegación).

¿Cuál es la potencia asignada a la performatividad? En un primer nivel, asegura la posibilidad de transformación: puesto que la acción y el acontecer no están fijados a un referente externo, la forma es la del hacer mismo; toda forma es transformable o, más bien, toda forma es procesual y, en cierto modo, ya en sí misma transformación. En un segundo nivel, y en coherencia con lo anterior, la performatividad aboca a una movilización permanente; la negación de la representación y de la reproducción implica que la vida (de individuos, obras, sociedades) debe ser sostenida en un movimiento o activación permanente. Sin embargo, el movimiento solo puede ser detectado desde un lugar inmóvil, del mismo modo que la inmovilidad solo puede ser contrastada con movimiento. ¿Qué ocurre cuando todo se transforma y todo está en movimiento? En ese caso, el único factor de contraste sería la repetición, en cuyo seno se albergaría lo inalterable y lo inmóvil.

Ya en 1971, Jacques Derrida advirtió de la imposibilidad de escapar a la representación. En su lectura de Austin, observó que los “actos de habla” no pueden ser considerados como si no existiese la escritura. Pese a los lamentos de Sócrates en *Fedro*, la escritura se impuso como medio de comunicación y expresión en ausencia, y los modos de representación propios de la escritura no pueden ser ya borrados de una nueva oralidad (que nunca será transparente, en el sentido de inmediata). Para que la comunicación en ausencia sea efectiva, es precisa la repetición propia de todo código, la “iterabilidad”². En contra de la asociación ingenua de performatividad y unicidad, Derrida mostró que la condición de existencia de enunciados realizativos es precisamente la iterabilidad.

2. Jacques Derrida (1971), “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía* (Cátedra, Madrid, 1998), pp. 347-372.

factors. All of these practices shared a resolve that was anti-spectacle and anti-reifying, which in some cases permitted their explicit alignment with movements of rebellion or of social transformation and the militancy of some artists in causes of denouncement and resistance. The performance required the use of the body and co-presence. The realizative function also required physicality (to the extent that it originally belonged to speech) and the ephemeral nature of the action. Because of their affirmation of presence (or immediacy) and of uniqueness (there can be no repetition), it seemed that a way was recognized in these practices to discard representation (in political terms, that of delegation).

What is the potency assigned to performativity? On a first level, it ensures the possibility of transformation: Since action and happening are not fixed to an external referent, the form is that of happening itself; every form is transformable or, more precisely, every form is processual and, in a certain manner, already a transformation in itself. At a second level, and in concordance with the previous one, performativity entails a permanent mobilization; the negation of representation and of reproduction implies that life (that of individuals, works, societies) has to be sustained in permanent movement or activation. Nevertheless, movement can only be detected from an immobile place, in the same way that immobility can only be contrasted with movement. What happens when everything is transformed and everything is in movement? In this case, the sole factor of contrast would be repetition, in whose bosom the unalterable and the immobile is harbored.

Already in 1971, Jacques Derrida warned of the impossibility of escaping representation; in his reading of Austin, he observed that “speech acts” could not be regarded as though writing did not exist. Despite Socrates’ laments in *Phaedrus*, writing imposed itself as a mode of communication and expression in absence, and the modes of representation proper to writing cannot now be erased from a new orality (which will never be transparent, in the sense of immediate). In order for communication to be effective in absence, the repetition — “iterability” — of every code is necessary.³ In contrast to the naïve

3. Jacques Derrida, “Signature, Event, Context”, in *Limited Inc.*

1. John L. Austin (1962), *How to Do Things with Words* (Oxford: Oxford University Press, 1975).

Solo la repetición de una frase permite *hacer* algo con esa frase. Y, por otra parte, cualquier enunciado realizativo, al ser repetido en cuanto *cita* puede dejar de cumplir la función de hacer y pasar a significar. Lo cual no lo convierte en un realizativo impuro o parasitario (como proponía Austin), pues la propia performatividad depende de la iterabilidad y de la citacionalidad del lenguaje.

Judith Butler era consciente de esta paradoja de la performatividad cuando aplicó el concepto a su crítica de la definición de géneros. El género no es una sustancia, sino una condición que se produce mediante la repetición de comportamientos, mediante la actuación de un género³. La actuación de un individuo puede ajustarse a uno de los modelos hegemónicos; la repetición produce entonces una conformación. Pero una vez conocido que es la actuación repetida la que crea el género, se puede liberar la actuación de la repetición del guión fijado para desencadenar series de realizaciones disidentes; la repetición produce entonces una transformación. De una forma muy simple (nada más problemático que lo simple), podríamos entender que Butler contrapuso dos modos de performatividad: una performatividad (en cuanto conjunto de actuaciones, comportamientos, gestos y actitudes) constativa, que reproduce los géneros establecidos, frente a una performatividad realizativa, que no constata, sino que realiza, y que en su repetición, en la repetición o sucesión de las realizaciones, define identidades de género múltiples y/o liminales.

Establecida la potencia transformadora de las prácticas performativas y su complicidad posible (y deseable) con movimientos sociales y políticos de resistencia, cabría cuestionar hasta qué punto las transformaciones de la propia práctica y del contexto cultural y social han afectado y cómo a esa potencia. Por una parte, lo performativo, en cuanto relativo a la “ac(tua)ción”, ya no se considera incompatible con la representación, ni con la repetición, ni con la reproducción, y ello permitió hace años una reconciliación de los modos performativos, tanto con los museos como con los teatros, y un peligroso desplazamiento hacia lo espectacular. A esto los artistas que quieren conservar su distancia crítica y

association between performativity and uniqueness, Derrida demonstrated that the condition of existence of performative utterances is precisely their iterability. Only the repetition of a phrase enables one to *do* something with that phrase. Moreover, any performative utterance, being repeated when it *cites*, can cease to fulfill the function of doing and goes on to signify. This, however, does not convert it into an impure or parasitical utterance (as Austin claimed), since performativity depends on the iterability and the citability of language.

Judith Butler was aware of this paradox of performativity when she applied the concept to her criticism of the definition of genders. Gender is not a substance, but a condition that is generated by means of the repetition of behaviors, via the performance of a gender.⁴ An individual’s behavior can conform to one of the hegemonic models; repetition then produces a formation. But once it is known that it is the repeated performance which generates gender, the performance can be freed of repetition of the fixed script in order to unchain a series of dissident realizations; repetition then produces transformation. In a very simple manner (nothing more problematic than the simple) we could understand that Butler opposes two models of performativity: a constative performativity (in regard to a set of performances, behaviors, gestures, and attitudes), which reproduces the established genders, opposite a realizative performativity, which does not constata, but realizes, and which in its repetition, in the repetition or succession of realizations, defines multiple and/or luminal gender identities.

Now that the transformative potency of performative practices and their possible (and desirable) complicity with social and political resistance movements has been established, one should question to what degree the transformations of the proper practice and of the cultural and social context have affected this potency and how. On the one hand, performativity, when it concerns “action” and “performance”, is no longer considered incompatible with representation,

(Evanston: Northwestern University Press, 1988 [1971]), 1-23.

4. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London: Routledge, 1990).

su alineamiento político solo pueden responder con la radicalización o con la ironía. Por otra parte, lo performativo, en cuanto “realizativo”, no solo ha sido aceptado como un modo de comunicación posible, sino que se ha convertido en el modo hegemónico de construcción de subjetividad y riqueza, en coherencia con una virtualización de la sociedad y de la economía, basada en el trabajo inmaterial (el individuo *realizativo*) y la ganancia especulativa (el valor que se realiza a sí mismo), sin poner por ello en cuestión, en cambio, el derecho de propiedad material.

Un suceso de escritura

En el año 2003, el escritor Mario Bellatin fue invitado a comisariar una exposición en París. Consciente de su falta de experiencia en ese campo, Bellatin prefirió organizar un congreso de escritores. Y lo hizo. Pero al congreso no asistieron los escritores originales, sino sus dobles. Los dobles habían convivido durante seis meses con sus originales antes de acudir a París para representarles. Profesores de Literatura llegados de toda Francia, e incluso de fuera de ella, para ver en persona a sus “objetos de estudio” se sintieron estafados y protestaron enérgicamente contra este engaño. Quedó demostrado que Bellatin no solo carecía de experiencia en comisariar, sino que además desconocía las reglas básicas de la performatividad artística.⁴

La performer y el realizador

La compleja relación entre performatividad artística y representación es antigua y la podemos analizar con claridad en una obra clásica, como *Action Escalade non-anesthésiée*, de Gina Pane. La pieza fue realizada en el estudio de la artista en París, en la primavera de 1971, en ausencia de público (lo que evitaba la teatralidad), pero en presencia del fotógrafo Françoise Mason. Pane denominó su pieza “acción” y no “performance”, y, en efecto, la pieza constaba de una dimensión realizativa (la escalada) y una dimensión constativa (la fotografía). La experiencia de la pieza podría ser repetida por otra

4. Mario Bellatin, “¿Le gusta este jardín que es suyo? / No deje que sus hijos lo destruyan”, en *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación / Rethinking dramaturgy. Errancy and transformation*, eds. M. Bellisco, M^a J. Cifuentes y A. Écija (Murcia: CENDEAC, 2011), pp. 57-90.

nor with repetition, nor with reproduction, and this allowed some years ago a reconciliation between the performance modes with museums as well as with theatres — and a dangerous drift towards the spectacular. Those artists who want to preserve their critical distance and their political alignment can only respond to this with radicalization or irony. On the other hand, performativity, when realizative, has not only been accepted as a possible mode of communication, but has become the hegemonic manner of the construction of subjectivity and wealth, in line with a virtualization of society and of economy based on immaterial labor (the *realizative* individual) and speculative profit (the value that realizes itself), yet without questioning the right of material property.

A Writing Event

In 2003, the writer Mario Bellatin was invited to curate an exhibition in Paris. Aware of his lack of experience in this field, he preferred to organize a congress of writers. And he did. Yet the congress was not attended by the original writers, but by their doubles. The doubles had lived together with the originals for six months before traveling to Paris to represent them. Professors of literature who had come from all over France, and even from abroad, to see their “objects of study” in person, felt defrauded and energetically protested this swindle. It was demonstrated that Bellatin not only lacked experience as a curator, but that he additionally was ignorant of the basic rules of artistic performativity.⁵

The Performer and the Realizer

The complex relationship between artistic performativity and representation is very old and can be clearly analyzed in a classic work such as *Action Escalade non-anesthésiée* [Un-Anesthetized Climb Action] by Gina Pane. The work was realized in the artist’s studio in Paris in the spring of 1971, without an audience (which avoided theatricality), but in the presence of the photographer Françoise Mason. Pane called her work an “action” and

5. Mario Bellatin, “¿Le gusta este jardín que es suyo? / No deje que sus hijos lo destruyan”, in Bellisco, M., Cifuentes, M^a. J. y Écija, A. (eds.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación / Rethinking dramaturgy. Errancy and transformation* (Murcia: CENDEAC, 2011), 57-90.

3. Judith Butler (1990), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007).

artista. Sin embargo, no podría repetirse su intención, ni su efecto, porque para ello habría que recrear la personalidad de la artista y el contexto artístico y político del momento. La singularidad de la pieza no deriva de la acción misma, de la dimensión performativa (que puede ser repetida), sino de su representación. *Action Escalade* es tan irreplicable como *La pasión según G. H.*: sería necesario ponerse en la piel de Clarice Lispector (como ya ficcionara Borges con su “Pierre Menard, autor del Quijote”) para poder escribir de nuevo esa novela. Sin embargo, la novela puede ser reeditada y reimpresa para ser nuevamente leída y releída. Ciertamente, la experiencia de escritura es algo secundario en la obra, en tanto la experiencia de la acción es nuclear a ella. Sin embargo, la escritura no sería eficaz sin experiencia, y la acción no lo sería tampoco sin registro. Para Gina Pane (no todos los artistas de su generación pensaban lo mismo), el registro era consustancial a la obra. Y lo era también la representación. La repetición del movimiento (en la escalada, pero también en la realización de la herida) y la imagen repetida (para registrar el movimiento) eran necesarios para que existiera la acción significativa.

Pero esa acción es también una acción representativa en distintos grados. Representa literalmente una escalada (el objetivo de la acción no es llegar a lo alto de la reja, sino representar una escalada). Representa metafóricamente una experiencia paradójica: todo ascenso comporta sufrimiento, todo progreso comporta crueldad. Representa alegóricamente la violencia y el dolor producidos por la guerra fría y específicamente por la guerra de Vietnam. En este sentido, la artista asumía la función de representar a (de hablar por) quienes estaban lejos y estaban privados de acceso a los medios de comunicación en Occidente. Finalmente, la pieza podría ser considerada representativa de un modo de hacer arte en los años setenta, de un sentir social y de un descontento político.

Estos dos últimos sentidos resultan especialmente problemáticos. Primero, porque ponen en cuestión la asociación entre performatividad y singularidad. El hecho de poder considerar una práctica artística individual como representativa de un contexto o de un sentir indica que la singularidad solo puede construirse en la pluralidad, y que la singularidad es tanto más valorada cuanto más

not a “performance”, and in effect the work consisted of a realizative dimension (the climb) and the constative dimension (the photography). The experience of the work could be repeated by another artist; nevertheless, its intention cannot be repeated, nor its impact, since for this the personality of the artist and the artistic and political context of the moment would have to be recreated. The work’s singularity is not derived from the action itself, nor from the performative dimension (which can be repeated), but from its representation. *Action escalade* is as unrepeatable as *The Passion According to G. H.*: it would be necessary to put oneself into Clarice Lispector’s skin (as Borges contrived in his *Pierre Menard Author of the Quijote*) to be able to write this novel again. Nonetheless, the novel can be reedited and reprinted to be read and reread once more. The experience of writing is certainly something secondary in the work, in so far as the experience of the action is central to it. Nevertheless, writing would not be effective without experience, and action would likewise not be effective without recording. For Gina Pane (not all the artists of her generation thought the same) the recording was consubstantial with her work. As representation was. The repetition of the movement (in the climb, but also in the inflicting of the wound), and the repeated image (to record the movement) were necessary for the signifying action to exist.

Yet this action is also, to different degrees, a representative action. It literally represents a climb (the objective of the action is not to get to the top of the rectilinear frame but to represent an ascent). It metaphorically represents a paradoxical experience: all ascent entails suffering, all progress entails cruelty. It represents allegorically the violence and pain produced by the Cold War and specifically the Vietnam War. In this sense the artist accepted the function of representing (of speaking for) those who were far away and who were deprived of access to the media of the West. Finally, the work can be considered as representative of a way of making art of the 1970s, of a social sentiment, and of a political discontent.

These two latter meanings turn out to be particularly problematic. First, because they question the link between performativity and singularity. The fact of being able to consider an individual artistic practice as

incorpora la expresión de experiencias, comportamientos, sentimientos o deseos colectivos, aunque estos en muchos casos se encuentren reprimidos, silenciados o invisibilizados. Que tal representatividad pueda otorgar derecho a hablar por otros es una peligrosa confusión, sobre la que ya en su momento alertó Spivak⁵.

La dimensión representativa no cancela la realizativa, ni la comunicación de la acción afecta a la experiencia singular e irreplicable, que ya fue, pero que en su acontecer fue pensada para ser externamente recordada y parcialmente representada. La representación forma por ello parte de la acción. Esta es una de las problemáticas que Rabih Mroué y Lina Saneh abordaron cuando representaron el trabajo artístico de Gina Pane en Beirut en 2005⁶. Tenían poco tiempo para hacerlo, porque la artista franco-austríaca figura en la página 27 de *The Artist’s Body*, y esto daba a Lina Saneh, según las reglas establecidas, solamente 27 segundos para incorporar verbalmente a Pane. Demasiado poco para hacer explícita la relación entre las acciones de Pane y la situación política del Líbano, ni la relación entre su herida y la gran herida abierta con la guerra civil. Quedan confiadas a la memoria y la imaginación del espectador de ese espectáculo en que Pane y cada uno de los artistas documentados en el libro son reactivados mediante la voz de una actriz que no deja de ser ella misma, cronometrada en su enunciación por un actor que en ocasiones es otro. Ese otro al que Rabih Mroué representa es Hassan Ma’moun y su nombre se repite seis veces a lo largo de la actuación. No por mucho repetir su nombre Ma’moun adquiere mayor singularidad. Al contrario, el asesino anónimo rescatado por Rabih Mroué parece esforzarse a lo largo de sus diferentes discursos en disolver su responsabilidad en el contexto, en presentarse como un individuo sin personalidad, como pura representación. Sin embargo, su acción no representa nada, y desde luego no es representativa de una determinada situación o experiencia histórica. A pesar de la distancia respecto a Beirut de Gina Pane (mucho más

representative of a context or of a sentiment indicates that singularity can only be constructed in the plural and that singularity is more valued the more it incorporates the expression of collective experiences, behaviors, sentiments, or desires, even if in many cases these find themselves repressed, silenced, or made invisible. That such representation can confer the right to speak for others amounts to a dangerous confusion, as Spivak warned against years ago.⁶

The representative dimension does not cancel the realizative dimension, nor does the communication of the action affect the singular and unrepeatable experience, which already existed, but which in its happening was conceived to be externally recorded and partially represented. Representation thus forms part of the action. This is one of the problems that Rabih Mroué and Lina Saneh addressed when they represented the artistic work of Gina Pane in Beirut in 2005.⁷ They had little time to do it, as the French-Italian artist appears on page 27 of *The Artist’s Body*, and this provided Lina Saneh, according to the rules they had pre-established, with only twenty-seven seconds to *embody* Pane verbally. Too little to make the relationship between the actions of Pane and the political situation of Lebanon explicit, nor the relationship between her wound and the great wound of the civil war. The solution is confined to the memory and the imagination of the spectator of that show, in which Pane and each one of the artists documented in the book were reactivated through the voice of an actress who did not cease to be herself, in her enunciation timed by an actor who occasionally was an other. That other represented by Rabih Mroué was Hassan Ma’moun and his name is repeated six times during the performance. Ma’moun does not acquire greater singularity, no matter if his name is often repeated. On the contrary, the anonymous assassin rescued by Rabih Mroué appears to make an effort during his various discourses to eliminate his responsibility within the context, to present himself as an individual without

5. Gayatri C. Spivak (1985), *Can the Subaltern Speak? / ¿Pueden hablar los subalternos?*, trad. y ed. crítica de Manuel Asensi Pérez (Barcelona: MACBA, 2009), p. 55.

6. Rabih Mroué, *Fabrications. Image(s), mon amour* (Madrid: CA2M, 2013), pp. 188-215.

6. Gayatri C. Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg, (London: Macmillan, 1988), 271–313.

7. Rabih Mroué, *Fabrications. Image(s), mon amour*, (Madrid: CA2M, 2013), 188-215.

preocupada por Vietnam), cualquiera de sus acciones singulares podría representar más dolorosamente la experiencia de la guerra civil que la violencia real, pero también banal y anodina, realizada por Ma'moun.

Gina Pane no es una performer. Difícilmente Lina Saneh habría podido representar a una performer, porque muy pocas de sus historias habían sido recogidas en el libro que utilizaron para realizar su pieza. De hecho, todos los artistas *representados* por Saneh son centroeu- ropeos, británicos y norteamericanos (a excepción de Stelarc). El habitar territorios democráticos y *amables* hacia la práctica artística les permitió expresar desde una cierta neutralidad representativa, de modo que la acción individual podía fácilmente ser reinscrita en un territorio en guerra, donde aquellas acciones habrían resultado imposibles, pues los derechos individuales estaban suspendidos y las singularidades no tenían cabida. Más difícil habría sido reinscribir las acciones realizadas por artistas que trabajaban en países en conflicto, bajo regímenes dictatoriales y autoritarios, o bien abrumados por la memoria de crímenes y torturas. ¿De qué modo habrían podido inscribirse en la historia libanesa piezas que hacen referencia directa, por ejemplo, a la historia chilena, como las realizadas por Las Yeguas del Apocalipsis?

Pedro Lemebel y Pancho Casas también hirieron sus pies, como Gina Pane, pero veinte años más tarde, bailando la cueca sobre un mapa de Sudamérica cubierto con vidrios de botellas rotas de Coca-Cola. Su danza ante la Comisión de Derechos Humanos (realizada tras el plebiscito pero aún bajo el régimen de Pinochet) representaba el dolor por la doble colonización; las heridas representaban el dolor infligido por el régimen dictatorial; la sangre que se cruza en sus pies representaba la muerte por sida y la nueva estigmatización de la homosexualidad como consecuencia de la epidemia. Nada es original en esta acción: la cueca había sido utilizada por grupos de mujeres que en manifestaciones de resistencia bailaban solas en duelo por sus maridos o hijos desaparecidos; los vidrios formaban ya parte de la historia del arte de acción, al igual que la sangre. Pero la acción realizada por dos artistas homosexuales impactó (y en algunos casos indignó) a los presentes, y la evocación de la misma continúa teniendo una fuerte potencia de

a personality, as pure representation. His action, however, does not represent anything, and it certainly is not representative of a specific situation or historical experience. Despite the distance between Gina Pane (who was much more concerned with Vietnam) and Beirut, any of her singular actions could represent more painfully the experience of the civil war than the real — but also banal and anodyne — violence committed by Ma'moun.

Gina Pane is not a “performer” (that is, in Spanish a female performer); Lina Saneh could only have represented a “performer” with difficulty, because very few of their stories had been collected in the book they used to create their work. In fact, all the artists represented by Saneh were Central Europeans, British, or North Americans (with the exception of Stelarc). The fact that they lived in democratic territories *friendly* to artistic practice allowed Saneh and Mroué to express them from a certain representative neutrality, so that the individual action could easily be re-inscribed in a territory at war, where those actions would have been impossible, as individual rights were suspended and no room for singularities was left. It would have been more difficult to re-inscribe the actions realized by artists who worked in countries in conflict, under dictatorial and authoritative regimes or overwhelmed by the memory of crimes and tortures. In what manner could pieces that, for example, made a direct reference to Chilean history, like those realized by the Yeguas del Apocalipsis [Mares of the Apocalypse], have been inscribed in Lebanese history?

Pedro Lemebel and Pancho Casas also injured their feet, like Gina Pane, but twenty years afterward, dancing a *cueca* [the national dance of Chile] on a map of South America covered with the shards of broken Coca-Cola bottles. Their dance, performed after the plebiscite, but still under the Pinochet regime, in front of the Commission on Human Rights, represented the pain of a double colonization: the wounds represented the pain inflicted by the dictatorial regime; the blood that mingled among their feet represented death by AIDS and the new stigmatization of homosexuality as a consequence of the epidemic. Nothing was original in this performance: the *cueca* had been used by groups of women in demonstrations who danced it alone in mourning for their disappeared husbands or sons; the shards of glass already

conmoción. A diferencia de Pane, Lemebel y Casas no se preocuparon por el registro de sus acciones. Es más, para Casas lo performativo de aquel momento no estaba tanto en las acciones como en la vida que compartió junto a Lemebel en el contexto social y artístico de la transición chilena. A diferencia de la acción de Pane, la suya no es representativa de nada, ni pretende arrebatar a las viudas su cueca, ni a los desaparecidos su lucha. Representa, sí, la comunión en el dolor y la voluntad de vida desde unas singularidades en relación tensa con su territorio.

La felicidad de los actos performativos de Las Yeguas, como las de muchos otros artistas activos en aquella época, es indisoluble de su relativa infelicidad comunicativa y artística. No porque rehuyeran el registro, la escritura y la movilidad, sino por la dificultad para movilizar sus acciones, no concebidas como obras. Por ello, durante mucho tiempo no han sido globalmente representados ni han podido ser considerados representativos. El esfuerzo de la historiografía contemporánea (del que este texto es intencionalmente cómplice) por investigar los desacuerdos, las historias escondidas, los distintos tiempos de la historia, las historias de lo efímero suspende en muchos casos la intención de no perdurabilidad y de anonimato que en su momento garantizó la felicidad de aquellas prácticas. Se impone, sin embargo, la obligación de recuperar esas prácticas no hegemónicas y constatar que otros modos de hacer han sido posibles⁷.

Encuentros

En una ocasión colaboré en la organización de un encuentro con escritores disidentes de Marruecos. Habían pasado varios años en cárceles, vigilados por servidores de un rey que se llamaba a sí mismo hermano del rey de España. El sobrino del rey de España sucedió a su padre en el poder y en la represión. Es un buen amigo de este país católico, a pesar de ser musulmán y haber heredado de su antecesor la condición de *Amīr Al-Mu'minīn*.

Los escritores fueron arrestados por ser comunistas. ¡Qué anacronismo, ser comunista en un país

had a long history in action art, just like the blood. Yet the performance realized by two homosexual artists had an impact on (and in some cases outraged) those present, and its mention continues to incite an uproar. In contrast to Pane, Lemebel and Casas did not worry about the recording of their actions. In fact, for Casas, the performative facet of that moment did not consist as much in the actions but in the life he shared with Lemebel in the social and artistic context of the Chilean transition. Unlike Pane's action, their performance did not represent anything, nor did it pretend to steal the *cueca* from the widows, nor the struggle on behalf of the disappeared victims. It did represent communion with their pain and the will to live, from the singularities of a tense relationship with its territory.

The felicity of the performative acts by the Yeguas, like that of many other artists of that period, cannot be dissociated from their relative communicative and artistic infelicity. Not because they rejected recording, writing, or mobility, but because of the difficulty of distributing their actions, which were not conceived as works. For this reason, they have not been globally represented nor have been able to be considered representative for a long period of time. The efforts of contemporary historiography (to which this text is intentionally an accomplice) in investigating the disagreements, the hidden histories, the different times of history, the history of the ephemeral, negates in many cases the intention of non-perpetuation and of anonymity that at that moment guaranteed the felicity of those practices. The obligation arises, nevertheless, of recuperating these non-hegemonic practices and constating that other modes of doing have been possible.⁸

Encounters

On one occasion I collaborated in the organization of an encounter with dissident writers from Morocco. They had spent various years in jails, guarded by the servants of a King who called himself the brother of the King of Spain. This nephew of the King of Spain succeeded his father in power and in repression. He is a good friend of this Catholic country, Spain, in spite of being a Muslim and

7. Véase *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Reina Sofía, 2012).

8. See *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Reina Sofía, 2012).

regido por un rey que es al mismo tiempo jefe de la Iglesia nacional! Se la pasaban riendo. Su risa era un modo de borrar momentáneamente el sufrimiento, la soledad, la humillación, la frustración, el hambre.

La risa era un modo de empoderamiento.

La risa creaba poder.

ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ γελῶ

(Una vez encontré a una artista que en vez de hablar reía)

((Una vez encontré tres artistas que reían sin parar))

((((Una vez encontré tres artistas que reían y desaparecieron)))

(((((Encontré varios artistas que reían citando la risa de otros))))

Continúan riendo, para olvidar y no olvidar. Para hacer visible y pública su fuerza y su debilidad, para solidarizarse en una comunidad de gente que ríe.

Tengo la memoria de sus palabras, de su mirada, de sus cuerpos. Cuerpos intocables. Cuerpos sagrados.

Reír, hablar, manifestar

La risa es una reacción nerviosa y un acto de comunicación, pero también un modo de manifestación original, como el tocar, el soplar, el gritar o el abrir los ojos. La manifestación no necesariamente requiere movimiento, pues depende de la percepción ajena. Y, por tanto, la acción puede estar en quien se manifiesta, pero también en aquel o aquellos ante/frente a quien o quienes se manifiesta. La manifestación puede ser también creación. De hecho, en numerosos mitos de la creación intervienen el tacto y el aliento (el dedo y el sople divinos), del mismo modo que el gritar y el abrir los ojos significan el inicio o el retorno a la vida. Resulta sorprendente que en ningún mito de la creación aparezca la risa (aunque les pese a Jarry y a Kundera) y en cambio sí la palabra, algo mucho más sofisticado y, por tanto, más inverosímil si consideramos que la creación solo pudo ocurrir en tiempos arcaicos.

Quienes nos hemos educado en el ámbito de influencia judeo-cristiana, llevamos marcado en la piel (a mayor o menor profundidad) el inicio del Evangelio según san

having inherited from his predecessor the condition of *Amir Al-Mu'minīn*.

The writers were arrested for being Communists. What an anachronism, being Communists in a country ruled by a King who is at the same time the head of the national church! They spent their time laughing. Their laughter was a way of erasing, momentarily, the suffering, the loneliness, the humiliation, the frustration, the hunger.

Laughter was a form of empowerment.

Laughter created power.

ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ γελῶ

(Once I came across an artist who instead of talking laughed.)

((Once I came across three artists who laughed ceaselessly.)

((((Once I came across three artists who laughed and disappeared.)

(((((Once I came across various artists who laughed, citing the laughter of others))))

They continue to laugh, in order to forget and not to forget. To make their strength and weakness visible and public, to show solidarity with a community of people who laugh.

I have the memory of their words, their gaze, their bodies. Untouchable bodies. Sacred bodies.

Laugh, Talk, Manifest

Laughter is a nervous reaction as well as an act of communication, but also a primordial mode of manifestation, like touching, blowing, shouting, or opening one's eyes. The manifestation does not necessarily require movement, since it depends on external perception. And for this reason, the action can reside in those who manifest themselves, but also in those in front of/before whom the manifestation is directed. The manifestation can also be creation. In fact, touch and breath (the divine finger and exhalation) appear in numerous creation myths, in the same manner that shouting and opening the eyes signify the beginning of or the return to life. It seems surprising that in no creation myth does laughter appear (although this might distress Jarry and Kundera) and instead the word does, something much more

Juan, como si al nacer no nos hubieran bautizado, sino amarrado momentáneamente a esa terrible máquina que Franz Kafka imaginó para *En la colonia penitenciaría*. Teniendo en cuenta el dolor causado por la palabra convertida en ley, y teniendo en cuenta igualmente que, al identificar a Dios con la palabra, se le aleja de sus criaturas, los peces y el viento, los volcanes y las vacas, las serpientes y los agujeros negros, las árboles y los meteoritos, las aves y los quarks, ¿no sería conveniente considerar una corrección del Evangelio que abriera una divinidad más comprensiva y amable? Pier Paolo Pasolini lo intentó cuando eligió el de san Mateo y naturalizó sus personajes: en vez de comenzar con la palabra, lo hizo con una mirada silenciosa, la de una joven bella que representa a María, y otra mirada triste de un hombre maduro, que representa a José. No hay palabras entre estos personajes apegados a la tierra (tanto como, en un registro más cómico, los joviales franciscanos de *Uccellacci e uccellini*), solo rostros amables, rostros preocupados, sonrisas de complicidad.

Rememorando las imágenes de Pasolini, las palabras de san Juan caen como una losa que borra las sonrisas: “καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ λόγος”. La palabra está con Dios, Dios es la palabra, y la historia comienza cuando Dios se hace carne. Dios podría haberse hecho carne de forma expansiva y alegre. Pero prefirió hacerse carne de manera impositiva y autoritaria. Prefirió ser carne sometida a la palabra y no ser carne con la palabra. Que la creación del mundo sea un acto de la palabra implica que la creación del mundo es un enunciado performativo. Por ello, se ha considerado la palabra de Dios en la creación como el performativo absoluto. Poco importa lo que Dios en cuanto palabra quisiera significar, pues lo importante es que la palabra en su manifestación, en el acto mismo de la palabra, creó la realidad.

Giorgio Agamben, que interpretó al pescador Filippo en la película de Pasolini, dedicó una extensa investigación a este tema, que denominó: “arqueología del mandato”. La frase “ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος” puede ser traducida, según Agamben, de dos maneras: “al principio era la palabra”, que es la habitual, o bien “en el mandato estaba la palabra”, pues “ἀρχή” significa tanto “principio” como “mandato”. De ahí derivarían dos ontologías paralelas,

sophisticated and, therefore, more implausible if we consider that creation could only occur in archaic times.

Those of us who have been raised in the Judeo-Christian area of influence carry inscribed in our skin (superficially or profoundly) the beginning of the Gospel according to Saint John, as though when after being born we were not baptized with water, but momentarily tied to that terrible machine that Franz Kafka imagined *In the Penal Colony*. Taking into account the pain caused by the word converted into law, and likewise taking into account that, by identifying God with the word, He is separated from His creatures, the fish and the wind, the volcanoes and the cows, the serpents and the black holes, the trees and the meteorites, the birds and the quarks, would it not be convenient to consider a correction of the Gospel that presented a more comprehensive and friendly divinity? Pier Paolo Pasolini attempted this when he chose the Gospel of Mathew and naturalized its characters: instead of beginning with the word, he began with a silent gaze, that of a beautiful young woman playing Mary, and another sad gaze of a mature man, who plays Joseph. There are no words between these characters tied to the earth (just like, in a more comic register, among the jovial Franciscans of *The Hawks and the Sparrows*), only friendly faces, worried faces, smiles of complicity.

Recalling Pasolini's images, the words of Saint John fall like a heavy stone that erases the smiles: “καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ λόγος”. The word is with God, God is the word, and the story begins when God is made flesh. God could have been made flesh in a more expansive and joyful manner. But He preferred to be made flesh in an imperative and authoritative way. He preferred to be flesh subject to the word and not be flesh with the word. That the creation of the world is an act of the word implies that the creation of the world is a performative utterance. Little does it matter what God wanted to mean as word, because the important point is that the word in its manifestation, in the very act of the word, created reality.

Giorgio Agamben, who played the fisherman Filippo in Pasolini's film, dedicated an extensive investigation to this issue, which he denominated “The Archaeology of Commandment”. The phrase “ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος”

“una ontología de la aserción”, activa en el ámbito de la filosofía y de la ciencia, y “una ontología del mandato”, activa en el ámbito de la ley, la religión y la magia. Aunque Agamben, siguiendo a Émile Benveniste, no acepta la identificación del imperativo (la forma del mandato) como realizativo propuesta por Austin, sí observa una relación entre la expansión de la performatividad y el retorno secreto de la ontología del mandato bajo las máscaras amables de la sugerencia, el anuncio, la invitación y el consejo⁸.

La asociación de performatividad y mandato resulta sorprendente, y en cualquier caso pone en alerta sobre una fácil asociación entre lo constativo y lo estático, por una parte, y lo performativo y lo transformador, por otra. Agamben no recurre a Austin, sino a Aristóteles, y su división entre discursos apofánticos y no apofánticos. Los discursos apofánticos, que pueden ser verdaderos y falsos, serían propios de la filosofía y la ciencia. Los discursos no apofánticos serían propios de la poética, la retórica y sobre todo del arte del actor, del ὑποκριτής (hypokritēs). Entre los discursos no apofánticos figurarían las preguntas, los rezos, los insultos y los mandatos. El discurso de la modernidad habría tratado de dar mayor relieve a una ontología de la aserción, basada en el discurso apofántico, reprimiendo la ontología del mandato. La crisis de la modernidad habría permitido el resurgir de lo reprimido y, en paralelo a ello en una fase más reciente, la expansión de los discursos no apofánticos, que Aristóteles había despreciado como propios de los actores. La arqueología de Agamben no se presenta como base para postular una nueva represión de los discursos no apofánticos y la ontología del mandato, sino más bien una ampliación del campo de la posibilidad. ¿Cabría pensar una tercera ontología que mediara entre ellas? ¿Podrían el modo condicional y el subjuntivo ofrecer una pista para evitar que la crisis se salde con un retorno? La referencia a Bartleby y su célebre “I would prefer not to” parece apuntar en esa dirección.

Un modo posible de equilibrar la tensión ontológica con el fin de hallar la necesaria tercera vía podría ser

can be translated, according to Agamben, in two ways: “In the beginning was the word”, which is the customary rendering, or “In the commandment was the word”, since “ἀρχή” means “beginning” as well as “commandment”. Two parallel ontologies would thus derive from this, “an ontology of assertion”, active in the sphere of philosophy and of science, and “an ontology of the commandment”, active in the sphere of the law, religion, and magic. Although Agamben, following Émile Benveniste, does not accept the identification of the imperative (the form of the commandment) as performative, as proposed by Austin, he does detect a relationship between the expansion of performativity and the secret return of the ontology of the commandment under the friendly masks of suggestion, announcement, invitation, and advice.⁹

The association between performativity and commandment turns out to be surprising and in any case alerts us to the facile association between the constative and the static, on the one side, and the performative and transformative, on the other. Agamben does not recur to Austin, but to Aristotle and his division of discourses into apophantic and non-apophantic. The apophantic discourses, which can be true or false, are proper to philosophy and science. The non-apophantic discourses are proper to poetry, rhetoric, and above all to the art of the actor, of the ὑποκριτής (hypokritēs). The non-apophantic discourses include questions, prayers, insults, and commandments. The modernist discourse has attempted to emphasize an ontology of assertion, based on the apophantic discourse, repressing the ontology of the commandment. The crisis of modernism has permitted the re-emergence of the repressed and in parallel to this, in a more recent phase, the expansion of non-apophantic discourses, which Aristotle disparaged as being proper only to actors. Agamben’s archaeology does not present itself as a basis for postulating a new repression of non-apophantic discourses and of the ontology of the commandment, but rather an amplification of the field of possibility. Could one image a third ontology that would mediate between the other two? Could the conditional and subjunctive modes offer a clue to

precisamente poner de relieve los actos de manifestación. Los actos de manifestación serían a los discursos apofánticos lo que los actos realizativos a los no apofánticos. Al igual que los enunciados realizativos, los enunciados de manifestación se encuentran en el lenguaje cotidiano. El narrador y ensayista Rafael Sánchez Ferlosio los descubrió tras asistir con su hija pequeña a un espectáculo de títeres en el parque del Retiro. Una vez acabada la función, la niña continuaba repitiendo una frase: “No me des más en la cabeza, que la tengo muy dolorosa”⁹. La frase había sido pronunciada por uno de los títeres y ella, despreocupada de la representación y el argumento, la había retenido para su jolgorio. Bastaba la enunciación para que la niña estallara en risas. Y esa asociación alimentó la repetición durante días. Ella utilizaba la frase del mismo modo que la utilizaban los títeres: no para significar ni para producir un efecto, sino simplemente para manifestarse. Se emplean palabras, incluso se utilizan imperativos, pero en realidad lo único que se dice es: “este soy yo y estoy aquí de una determinada manera”. El contenido semántico de las palabras y de las oraciones resulta prescindible, pues de lo que se trata es de llamar la atención sobre la corporalidad subjetiva con un estado de ánimo específico.

Podríamos entender la manifestación como una dimensión del lenguaje presente en muchos de los enunciados que Austin denominó realizativos pero que no corresponden a ilocuciones, es decir, carecen de intención, pues el efecto o perlocución se cumple en la enunciación misma. Se trata de actos performativos en cuanto implican actuación (actuar reducido a un hacerse perceptible sobre un escenario real o metafórico), pero no son actos realizativos. Se trata más bien, como Paolo Virno observó, de una “teatralidad insita” en el discurso, mediante la que se hace aparición¹⁰. Se toma la palabra no para decir aún, sino para manifestarse, y el enunciado sirve como teatro de la manifestación. Estos discursos tendrían su precedente en los enunciados egocéntricos infantiles, enunciados de pura manifestación. Pero lejos

avoid the crisis being overcome with a return? The reference to Bartleby and his famous phrase “I would prefer not to” seems to point in this direction.

A possible way of balancing the ontological tension with the end of discovering the necessary third way could lie precisely in underscoring acts of manifestation. The acts of manifestation would be related to the apophantic discourses like the performative acts to the non-apophantic ones. Just like the performative utterances, the utterances of manifestation are found in everyday language. The narrator and essayist Rafael Sánchez Ferlosio discovered them after attending a puppet show with his young daughter in Madrid’s Retire park. Once the spectacle was finished, the girl continued to repeat one sentence: “Don’t hit me on the head anymore, because my head hurts a lot”¹⁰.¹¹ The phrase had been said by one of the puppets and the girl, disinterested in the representation and in the plot, had retained it for her enjoyment. Simply pronouncing the sentence was enough for the girl to break out in laughter. And this association motivated the repetition for days on end. She used the phrase the same way that the puppets had employed it: not to signify anything nor to produce an effect, but simply to manifest herself. Words are utilized, even imperatives are utilized, but in reality the only thing said is: “This is me and I am here in a certain manner.” The semantic content of the words and of the sentences transpired to be unessential, as their purpose was to call attention to the subjective corporality with a specific mood.

We can understand the manifestation as a dimension of language present in many of the utterances that Austin designated as performative, but which do not correspond to illocutionary acts, that is, they lack intention, since the effect or the perlocution is accomplished in the utterance itself. These are performative acts to the extent that they imply action (action here reduced to making oneself perceptible on a real or metaphorical stage), but

8. Giorgio Agamben (2011), “The Archeology of Commandment”, <http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/videos/the-archaeology-of-commandment/> (consultado el 10/01/2014).

9. Giorgio Agamben, “The Archeology of Commandment”, (2011) <http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/videos/the-archaeology-of-commandment/> (10/01/2014).

9. Rafael S. Ferlosio, “Carácter y destino”, en *God & Gun. Apuntes de polemología* (Barcelona: Destino, 2010), p. 291.

10. Paolo Virno, *Cuando el verbo se hizo carne. Lenguaje y naturaleza humana* (Buenos Aires: Cactus/Tinta Limón/Traficantes de Sueños, 2005), p. 55.

10. [Translator’s note: in the original “No me des más en la cabeza, que la tengo muy dolorosa” the word “dolorosa” plays with the meaning of “painful” in the sense of causing pain.]

11. Rafael S. Ferlosio, “Carácter y destino”, in *God & Gun. Apuntes de polemología*, (Barcelona: Destino, 2010), 291.

de constituir un residuo de modos de coexistencia pre-sociales, tales enunciados constituyen una condición de la sociabilidad, y corresponderían a uno de los dos rasgos que Hannah Arendt consideraba característicos de la praxis humana: revelarse a sí mismo a los demás. El otro, comenzar algo de nuevo al margen de las cadenas causales, remitiría más bien a la performatividad en cuanto realización¹¹.

No es de extrañar que, siendo propios del lenguaje infantil y pudiendo ser considerados como síntoma de la teatralidad del lenguaje cotidiano, Sánchez Ferlosio descubriera los enunciados de manifestación de paseo con su hija, fascinada por una actuación de títeres. Tampoco se debe menospreciar el hecho de que el descubrimiento se produjera por la repetición de una frase con efecto cómico: una frase para reír extraída de un espectáculo para reír. Pero lo que a Sánchez Ferlosio le interesó entonces fue seguir la pista de lo que él denominó “personajes de carácter”. Se trata de personajes que permanecen inalterables: no realizan acciones que transforman o los transforman, sino que más bien las acciones son realizadas para que ellos se manifiesten. Las palabras que describen situaciones, relatan acontecimientos o registran conversaciones tendrían en esas obras la función primera de revelar el carácter. Los más próximos a los títeres serían los personajes de historietas cómicas, a continuación los personajes excéntricos (Charlot, Keaton) y, obviamente, don Quijote, un caballero *après la lettre* y un personaje de carácter cuyo carácter, aventura Sánchez Ferlosio interpretando a Benjamin, consistiría en querer ser un personaje de destino¹².

Sin duda, el escribiente Bartleby podría igualmente engrosar la nómina de personajes de carácter. A diferencia de don Quijote, Bartleby se convirtió en un personaje de destino a su pesar, pues él siempre habría preferido no serlo. De hecho, su destino se encuentra fuera de la narración misma, ya que dentro de ella Bartleby se manifiesta de principio a fin como un personaje de carácter. En la herencia de Bartleby figuran numerosos artistas

they are not realizative acts. They are actually, as Paolo Virno observed, of an “implied theatricality” in discourse, by means of which one makes an appearance.

¹² One begins to speak not to say anything yet, but to manifest oneself, and the utterance serves as the theatre of the manifestation. These discourses have their precedents in egocentric infantile utterances, utterances of pure manifestation. But far from constituting a residual of modes of pre-social coexistence, such utterances constitute a condition of sociability and would correspond to one of the two traits that Hannah Arendt considered characteristic of human practice: revealing oneself to others. The other trait, beginning something again apart from the chains of causality, would refer instead, as regards realization, to performativity.¹³

It is not strange then that, belonging to children’s language and being regarded as a symptom of the theatricality of everyday language, Sánchez Ferlosio discovered the utterances of manifestation during a walk with his daughter, while she was fascinated by a puppet show. One should also not underestimate the fact that the discovery was triggered by the repetition of a comic sentence: a sentence for laughing extracted from a spectacle for laughing. But what interested Sánchez Ferlosio at that time was to follow the trail of what he named “characters of personality”. These are characters who remain unalterable: they do not realize actions that transform or transform themselves, but rather actions are realized so that they can manifest themselves. The words that describe situations, relate occurrences, or record conversations have in these works the primary function of revealing the personality. Those closest to the puppets would be characters of comic cartoons, followed by eccentric characters (Chaplin, Keaton), and obviously, Don Quijote, a knight *“après la lettre”* and a character of personality whose personality, as Sánchez Ferlosio — interpreting Benjamin — suggests, consists in wanting to be a character of fate.¹⁴ Without a doubt, the scrivener Bartleby could similarly

que habitualmente han sido comprendidos bajo la categoría de lo realizativo: Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Ana Mendieta, Robert Filliou, On Kawara, Isidoro Valcárcel Medina, Tehching Hsieh, Maris Bustamante. ¿No podrían muchas de sus obras ser más bien entendidas como manifestaciones? De hecho, la resistencia que todos ellos opusieron a la productividad, a contribuir con sus acciones a la alimentación de la cultura especulativa, les sitúa más cerca del “preferiría no” manifestativo que del “yo hago con mis acciones” realizativo. En los “artistas de carácter” no solo se suspende el imperativo realizativo (que finalmente aboca a la productividad inmaterial), sino también la pulsión de novedad o de originalidad, es decir, la tensión formal en cuanto destino del artista. Subvierten la constatación no mediante la movilización, sino mediante la insistencia, al modo en que Gertrude Stein la subvirtió en su célebre “a rose is a rose is a rose is a rose”, Ramón María del Valle Inclán en el “¡Cráneo privilegiado!” de su anónimo borracho, o John Cage en su “Lecture on Nothing”.

Ello no implica que los artistas de carácter estén libres del destino de convertirse contra su voluntad ellos también en marca. Una vez que el trabajo inmaterial ha adquirido más valor que el material y el propio trabajo ha sido convertido en mercancía, el que haya o no haya obra (sea esta objeto o acción) resulta secundario, pues el valor se acumula en el nombre. La conversión del trabajo inmaterial en mercancía afecta al núcleo de resistencia de la performatividad, tanto en su versión manifestativa como en su versión realizativa. La fetichización del nombre es el síntoma de este nuevo modo de capitalización. Pero el nombre puede ser también pura manifestación o pura realización. Desactivar la productividad del nombre puede ser el reto al que tanto los artistas de destino como los de carácter se enfrentarían para hacer efectiva su resistencia a la cultura especulativa. Pero esto sería tanto como pedir a los artistas que resolvieran la tensión ontológica que los filósofos son incapaces de resolver por el momento. Cuando la trascendencia paraliza, abandonar a Yahvé por Tezcatlipoca puede ser una buena opción. La relativización que todo acto de reír contiene nos devuelve inevitablemente a la cotidianidad, a la escucha y a la práctica.

be added to the ranks of characters of personality. In contrast to Don Quijote, Bartleby was transformed into a character of fate, in spite of himself, because he would have always preferred not to. In fact, his destiny is located outside the narrative itself, since in it Bartleby manifests himself from the beginning to the end as a character of personality. Among Bartleby’s legacy there are numerous artists who have normally been understood under the category of the realizative: Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Ana Mendieta, Robert Filliou, On Kawara, Isidoro Valcárcel Medina, Tehching Hsieh, Maris Bustamante. Could many of their works not be better understood as manifestations? In fact, the resistance that all of them offered productivity, to contributing with their actions to feeding the speculative culture, situates them closer to the “would prefer not to” of manifestation than to the “I do with my actions” of performativity. Among these “artists of personality” not only is the realizative imperative (which ultimately leads to immaterial productivity) suspended, but also the drive towards novelty or originality, that is, the formal tension as regards the fate of the artist. They subvert the constatación not by means of mobilization, but by means of insistence, in the manner that Gertrude Stein subverted it with her famous “a rose is a rose is a rose is a rose”, Ramón María del Valle Inclán with the “¡cráneo privilegiado!” [*privileged skull*] of his anonymous drunk, or John Cage in his “Lecture on Nothing”.

This does not imply that they too, the artists of personality, are free of the fate of being transformed, against their will, into a brand. Once immaterial work has acquired more value than material work and work itself has been converted into a commodity, the fact that artistic work exists or not (be this object or action) is of secondary importance, since value accumulates in the name. The transformation of immaterial work into a commodity affects the core of resistance of performativity, just as much in its version of manifestation as in its realizative version. The fetishization of the name is the symptom of this new mode of capitalization. Yet the name can also be pure manifestation or pure realization. Deactivating the productivity of the name could be the challenge facing artists of fate as much as those of character, to make their resistance to speculative culture effective. But this would be tantamount to asking the artist to resolve the

11. Hannah Arendt (1958), *La condición humana* (Madrid: Paidós, 2005), pp. 128-136.

12. Walter Benjamin (1921), “Destino y carácter”, en *Obras*, libro II, vol. 1 (Madrid: Abada, 2007), pp. 175-182.

12. Paolo Virno, *When the Word Becomes Flesh: Language and Human Nature* (New York: Semiotext(e), 2013).

13. Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1958).

14. Walter Benjamin, “Schicksal und Charakter”, (1919), in *Gesammelte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-1999) Bd. II(1), 171-178.

Manifestación y anonimato

La conversión del artista en marca es consecuencia de la evolución del mercado del arte, que se adelantó a la transformación de la economía productiva en economía especulativa. Paradójicamente, aquellos artistas que intentaron escapar a la economía de mercado evitando producir obras fueron los más expuestos a su conversión en marcas: no existiendo productos que acumularan valor, este se acumuló en el propio nombre. Obviamente, esta no es una responsabilidad de los artistas, que individual o colectivamente tratan de seguir resistiendo a la voracidad de la cultura capitalista del mismo modo que no es responsabilidad directa de los individuos vernos convertidos, en cuanto trabajadores inmateriales y usuarios de la economía espectáculo, nosotros mismos en mercancía. Pero es responsabilidad de todos detectar los mecanismos de dominación y tratar de articular alternativas o respuestas colectivas.

Que la conversión del nombre propio en marca ha constituido un tema de preocupación para los artistas se hace evidente en la multiplicación de dos modos muy diferentes de respuesta. El primero, la desaparición de los individuos tras el nombre de colectivos, agencias o comunidades, que en cierto modo actualizan el movimiento de los grupos que en muchos contextos culturales se produjo a final de los años sesenta y principios de los setenta del pasado siglo, aunque con una radicalidad política diferente (no necesariamente basada en posiciones marxistas o anarquistas) y sustituyendo el cuestionamiento posestructuralista de la autoría por una crítica del individuo productor. El segundo, el trabajo sobre el propio nombre o la tematización del valor del nombre del artista en cuanto propietario de bienes o derechos.

El problema del nombre-marca no es exclusivo de los artistas. En las sociedades posindustriales, la teatralidad social descrita por Erving Goffman y Richard Sennett (entre otros) ha evolucionado hacia una teatralidad realizativa, una teatralidad sin argumentos ni personajes fijos. En coherencia con la ideología neoliberal que la anima, la sociedad ya no se deja representar bajo la metáfora de escenario de madera y telas, sino más bien se ofrece en la forma de un escenario virtual múltiple, en el que cada actor ocupa una escena-ventana individual, que trata de superponer o hacer visible en los lugares de

ontological tension that philosophers have been incapable of resolving up to now. When transcendence paralyzes, abandoning Yahweh for Tezcatlipoca could be a beneficial option. The relativization that any act of laughing contains inevitably returns us to the everyday, to listening, and to practice.

Manifestation and Anonymity

The transformation of the artist into a brand is an evolution of the art market, which anticipated the transformation of the productive economy into a speculative economy. Paradoxically, those artists who tried to escape the economy of the market by avoiding producing works of art were those most exposed to their transformation into brands: as products that accumulated value did not exist, it was accumulated in the name itself. Obviously, this is not the responsibility of the artists, who individually or collectively endeavor to keep resisting the voracity of capitalistic culture, in the same way that it is not the direct responsibility of individuals when we see ourselves transformed, as immaterial workers and users of the economy of spectacle, into commodities. But it is the responsibility of all of us to detect the mechanisms of domination and attempt to articulate alternatives or collective answers.

That the transformation of the proper name into a brand has been an issue of concern for artists becomes evident in the multiplication of two very different modes of response. The first one, the disappearance of individuals behind the name of collectives, agencies, or communities, which to a certain extent updates the movement of groups that occurred in many cultural contexts at the end of the 1960s and beginning of the 1970s, although carried out with a different political radicalness (not necessarily based on Marxist or anarchist positions) and substituting the post-structuralist questioning of authority with a critique of the individual producer. The second, working on the name or thematizing the value of the artist's name as owner of goods or rights.

The problem of the name-brand is not exclusive to artists. In post-industrial societies, the social theatricality described by Erving Goffman and Richard Sennett (among others) has evolved towards a realizative

mayor coincidencia o intensidad. A veces es suficiente repetir, o manifestarse, pero el mayor valor es otorgado a aquellas y aquellos que son capaces de realizar. Las industrias de fabricación de subjetividad se han apropiado de las demandas de libertad y singularidad que impulsaron la performatividad artística y política hace medio siglo para hacerla económicamente productiva.

La expansión del trabajo inmaterial ha trasladado el valor de la mercancía al trabajador. El trabajador se convierte él mismo en mercancía, no importa que sea un trabajador asalariado o autónomo. Es más, en las circunstancias actuales podría ser un trabajador no remunerado. En cualquier caso, lo que se espera del trabajador es que se comporte como se comportaban las mercancías en los tiempos de economía productiva para asegurar el mantenimiento o el incremento de las ventas: constante evolución técnica, adaptación a las necesidades del mercado, facilidad de transporte. La formación continua, la flexibilidad laboral y la movilidad (además de la invitación a suspender cuando sea necesario el juicio ético) forman parte de las cualidades propias del nuevo sujeto neoliberal, pero también indican la expansión del modo performativo (actuar y realizar) a la esfera socioeconómica. El núcleo semántico del que deriva este “performativo” está, sin embargo, mucho más próximo al original francés *performance* (rendimiento) que a los sentidos anteriormente expuestos.

El buen rendimiento de un trabajador ya no solo depende de su capacidad para aplicar sus conocimientos y habilidades técnicas en la resolución de problemas y en la fabricación de productos, depende también de su capacidad para implicarse felizmente en un proyecto. La felicidad de su realización será tanto mayor cuando mayor sea su implicación personal y emocional. La subjetividad, como observaron Maurizio Lazzarato y Antonio Negri, forma ya parte fundamental del sistema económico: no basta con hacerlo bien, es preciso expresarse, hablar, comunicar, cooperar¹³. Es decir, las cualidades positivas ligadas a la defensa de la singularidad y la comunidad como alternativas a los

theatricality, a theatricality devoid of plot or of fixed characters. Consistent with the neoliberal ideology that drives it, society does not let itself be represented by the metaphor of a stage made of wood and linen, but rather offers itself in the form of a multiple virtual stage, in which each actor occupies an individual stage-window, which he or she tries to superimpose or make visible in the sites of greatest frequency or intensity. Sometimes it is enough to repeat, or to manifest oneself, but the highest value is assigned to those who are capable of realizing. The industries of the fabrication of subjectivity have appropriated the calls for freedom and singularity of artistic and political performativity of half a century ago, in order to make it productive.

The expansion of immaterial work has transposed the value of the commodity to the worker. The worker is transformed into a commodity, it does not matter whether the worker is a salaried or a freelance worker, what is more, in today's circumstances it could even be a worker who is not remunerated at all. In any case, what is expected of the worker is that he or she behave like goods behaved in the eras of productive economy, to ensure the maintenance or increase of sales: constant technical evolution, adaptation to the needs of the market, ease of transport. Continuous training, professional flexibility, and mobility (in addition to the invitation to suspend ethical judgments when necessary) form part of the qualities of the new neoliberal subject, but they also indicate the extension of the performative mode (act and realize) to the socio-economic sphere. The semantic nucleus from which this “performative” is derived is much closer to the original French “*performance*” (output), than to the meanings explained above.

The good performance of a worker today does not merely depend on his or her capacity for applying knowledge and technical skills to the solving of problems and to the manufacturing of products, but also depends on the capacity for being felicitously involved in the project. The felicity of his or her realization will be all the greater the more the worker is personally and emotionally involved. Subjectivity, as Maurizio Lazzarato and Antonio Negri noted, now forms an essential part of the economic system: it is not enough to do it well, it is necessary to

13. Maurizio Lazzarato y Antonio Negri, “Lavoro immateriale e soggettività”, en *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, Maurizio Lazzarato (Verona: Ombre Corte, 1997), pp. 41-42.

modelos sociales alienantes emanados de la Segunda Guerra Mundial se han convertido en factores de identificación de una nueva subjetividad neoliberal. Brian Holmes la ha denominado “personalidad flexible”, en contraste con la “personalidad autoritaria”, aún hegemónica en los años cincuenta del siglo pasado y contra la que se lanzaban las proclamas “sé diferente”, “sé único”, “sé tú mismo”, ahora convertidas en eslóganes y núcleos de una nueva subjetividad. La flexibilidad es uno de los principales atributos de la economía global. Pero también refiere a una serie de cualidades positivas que antes estaban del lado de la revuelta y ahora lo están del lado del poder: espontaneidad, creatividad, cooperación, movilidad. En el interior de los ámbitos acotados por la actividad económica, la personalidad flexible se puede desarrollar en la ficción de la igualdad, el aprecio de la diversidad y el interés por la experimentación para así constituirse en sujeto neoliberal de experiencia¹⁴.

Reconocer algunos factores que impulsaron la expansión de la performatividad en el ámbito artístico como rasgos de la nueva subjetividad flexible no implica establecer una relación de causalidad y mucho menos de complicidad. La mercantilización del arte de acción y otras prácticas conceptuales en los últimos veinte años es un síntoma de la imposición de una economía de servicios, que afecta también a la estructura interna del mercado artístico, pero que no cambia el signo de las propuestas más radicales ni agota la potencia de la práctica artística como lugar de manifestación de resistencias, problemas y tensiones, ni como medio de intervención en debates sociales y transformaciones simbólicas. El mundo del arte se ha visto afectado por el giro performativo del mismo modo que la sociedad en su conjunto. Pero ¿de qué performatividad se trata? Se diría que más bien la performatividad denunciada en este caso es la que tiene que ver con el “actuar” y no tanto con el “realizar”. Porque, lejos de haber alcanzado la utopía de una sociedad donde todos somos artistas, más bien hemos caído en una sociedad donde todos seguimos siendo actores obligados a ser artistas, aunque peor retribuidos que los actores (ya de por sí peor pagados que los perros). Suely

express oneself, talk, communicate, cooperate.¹⁵ That is, the positive qualities tied to the defense of singularity and of community as alternatives to those alienating social models that stemmed from the World War II have been transformed into factors of identification of a new neoliberal subjectivity. Brian Holmes has designated it the “flexible personality”, in contrast to the “authoritarian personality” still hegemonic in the 1950s, against which the demands “be different”, “be unique”, “be yourself” were hurled, now converted into the slogans and nuclei of a new subjectivity. Flexibility is one of the principal attributes of the global economy. But the term also refers to a series of positive qualities that previously were on the side of rebellion and now are on the side of power: spontaneity, creativity, cooperation, mobility. Within the interior of the spheres marked out by economic activity, the flexible personality can evolve in the fiction of equality, of the appreciation for diversity, and of the interest in experimentation, to thus constitute itself as the neoliberal subject of experience.¹⁶

Recognizing some of the factors that drove the expansion of performativity in the artistic sphere as being the traits of the new flexible subjectivity does not imply establishing a relationship of causality, much less one of complicity. The mercantilization of performance art and other conceptual practices in the last twenty years is a symptom of the imposition of an economy of services, which also affects the internal structure of the art market, but does not change the value of the most radical proposals, nor does it exhaust the potency of artistic practice as a site of manifestation of resistances, problems, and tensions or as a mode of intervention in social debates and symbolic transformations. The world of art has seen itself affected by the performance turn in the same manner as society on the whole. Yet, what kind of performativity are we talking about? One could say that the performativity to be denounced in this case is that which has to do with “perform” and not so much with “realize”. Because, far from having achieved the

15. Maurizio Lazzarato and Antonio Negri, “Lavoro immateriale e soggettività”, in *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, ed. Maurizio Lazzarato (Verona: Ombre Corte, 1997), 41-42.

16. Brian Holmes, “The Flexible Personality” (2001), <http://transform.eipcp.net/transversal/1106/holmes/en> (accessed on February 24, 2014).

Rolnik se refirió a este nuevo mecanismo de explotación de la subjetividad como “geopolítica del chuleo”¹⁵.

El “sé tú mismo” se transforma en un “actúa de modo que parezca que eres tú mismo”. Y para ello se multiplican los libros de autoayuda, los cursos de comportamiento y comunicación, las agencias de preparación para el empleo y la promoción, y los asesores personales. Harun Farocki mostró en *Die Bewerbung* (1997) el funcionamiento de uno de esos cursos en los que desempleados de distinta índole aprenden técnicas de *self management*, es decir, aprenden a gestionar su apariencia, su comportamiento, su personalidad y su identidad para adecuarla a las necesidades del mercado y poder venderse más eficazmente como trabajadores. Este es solo un ejemplo de cómo el trabajo del individuo sobre sí mismo para entrar y mantenerse en la red de producción capitalista es una imposición y no una acción voluntaria, y que difícilmente podría ser considerada una consecuencia ideológica del individualismo libertario de los años sesenta, ni mucho menos, como algunos discursos *liberales* de cierto éxito han pretendido denunciar, una consecuencia del énfasis de los artistas en el individualismo y la performatividad¹⁶.

El trabajador es al mismo tiempo consumidor, no solo en cuanto *prosumidor* (productor de valor añadido a aquello que consume), sino en cuanto consumidor de su propio trabajo, del que debe disfrutar, en el que no solo debe demostrar su experiencia (maestría), sino también tener experiencias. La experiencia, aquel núcleo irrepresentable e irrepresentable en la acción artística, se ha convertido en uno de los productos de mayor valor añadido en la cultura capitalista actual. No es de extrañar que si el trabajador se convierte en mercancía, y el consumo es también trabajo, la principal fuente de valor añadido se da como vivencia: los productos de mayor valor serán los que responden a la satisfacción de deseos, y ya no tanto al deseo de poseer cuanto al deseo de experiencia que un producto, un servicio o una persona prometen. Obviamente, las experiencias deben estar diseñadas para despertar apetencias y generar nuevos deseos.

15. Suely Rolnik, “Geopolítica del chuleo”, *ibíd.*, pp. 165-182.

16. Sven Lütticken, S.: “Performance art after TV”, *New Left Review*, no. 80 (marzo/abril de 2013): pp. 109-130.

utopia of a society where we are all artists, we have instead descended into a society where we all continue to be actors forced to be artists, although remunerated less than actors (who themselves are paid less than dogs). Suely Rolnik refers to this new mechanism of the exploitation of subjectivity as the “geopolitics of pimping”¹⁷.

The slogan “be yourself” is transformed into the “act in a way that appears as though you were yourself”. To this end there is a multiplication of self-help books, courses in behavior and communication, agencies to prepare you for work and for promotion, and personal consultants. In *Die Bewerbung* (*The Application*, 1997), Harun Farocki demonstrated one of these courses in which unemployed persons of different types learned techniques of “self-management”, that is, they learned to manage their appearance, their behavior, their personality, and their identity in order to adjust them to the needs of the market and to be able to sell themselves more effectively as workers. This is only one example of how an individual’s work on oneself to enter and remain in the network of capitalistic production is an imposition and not a voluntary action, one which could be regarded only with difficulty as an ideological consequence of the libertarian individualism of the 1960s, and much less — as some moderately successful *liberal* discourses have attempted to denounce — a consequence of the emphasis of artists on individualism and performativity.¹⁸

The worker is at the same time the consumer, not merely as a prosumer (producer who adds value to what he/she consumes), but as consumer of his/her own work, in which the worker has to demonstrate experience (mastery), but also have experiences. Experience, that unrepeatable and unrepresentable core of artistic activity, has been transformed into one of the products of greatest added value in today’s capitalistic culture. No wonder: if the worker is transformed into a commodity, and consumption is also work, the principal source of added value is found in experience: the products with the greatest value will be those that respond to the satisfaction

17. Suely Rolnik, “The Geopolitics of Pimping” (2006), <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/en> (accessed on February 24, 2014).

18. Sven Lütticken, “Performance Art after TV”, *New Left Review*, no. 80 (March/April 2013): 109-130.

14. Brian Holmes (2001), “La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultural”, *Brumaria* n° 7: arte, máquinas, trabajo inmaterial (2006): pp. 97-118.

Del mismo modo que el triunfo de la “personalidad flexible” no realiza el sueño revolucionario de la “imaginación al poder”, sino más bien es síntoma de una apropiación de la imaginación por parte del poder, así también el triunfo de la “experiencia” como valor económico no realiza el sueño revolucionario de “haz el amor y no la guerra”, sino, más bien, es síntoma de una apropiación del deseo por parte de la industria de vivencias *prêt-à-porter*. Un sector importante del mundo del arte forma parte de esa industria, y ofrece experiencias únicas en forma de objetos, de acciones, de eventos o de personas. Y en este caso la performatividad no resta, sino que en todo caso añade valor a aquello con lo que se comercia. De lo que no cabe, lógicamente, deducir que toda práctica performativa sea neutralizable como entretenimiento y espectáculo.

El trabajo sobre el nombre propio, o el intento de borrado del mismo por parte de numerosos artistas, constituía un modo de tematizar la problemática del artista-marca, tanto como la expansión del sujeto realizativo neoliberal. El trabajo con extras, actores delegados y figurantes, pero también la utilización de espectadores como extras o material de la obra pueden ser comprendidos como un modo de tematizar la problemática del “prosumo” y la producción industrial de experiencias y deseos. Los espectáculos de realidad, tanto en sus formatos masivos como en sus formatos minoritarios, hacen suyos algunos de los principios activos en las prácticas participativas (artísticas, pero también sociales o pedagógicas) para convertirlos en instrumentos de producción espectacular, es decir, de pseudoexperiencia, y finalmente de anestesia. En la mayoría de espectáculos de realidad, los participantes pierden su apellido y son expuestos familiarmente solo con su nombre propio, porque de lo que se trata es de poner a trabajar al individuo desnudo de etiquetas sociales y con una máxima implicación personal; el espectáculo alcanzará mayor valor cuanto más *real* sea la experiencia, la cual se podrá medir en besos, abrazos, risas, lágrimas (de dolor o dicha) y estallidos de violencia o sexo en directo.

Si la inmovilidad de quien se manifiesta resistente al imperativo productivo o realizativo podría ser considerada un factor de reequilibrio en la búsqueda de alternativas, quizá el anonimato resistente a la mercantilización

of desires, and not so much the desire to possess, as the desire for experience promised by a product, a service, or a person. Obviously, the experiences have to be designed to stimulate appetites and engender new desires.

In the same manner that the triumph of the “flexible personality” did not fulfill the revolutionary dream of “power to imagination”, rather it is a symptom of the appropriation of imagination by power, the triumph of “experience” as an economic value does not fulfill the revolutionary dream of “make love and not war”, but rather is a symptom of the appropriation of desire by the industry of *prêt-à-porter* experiences. A major part of the art world forms part of this industry, offering unique experiences in the form of objects, actions, events, or persons. And in this case performativity does not subtract, but add, value to what is traded. From which cannot be logically deduced that all performative practice is neutralized and simply reduced to entertainment and spectacle.

The work done on one’s own name, or the erasing of it, as carried out by numerous artists, constitutes a way of thematizing the problem of the artist-brand just as much as of the expansion of the realizative neoliberal subject. The work with extras and delegated actors, but also the utilization of the audience members as extras or as the material of the work, can be understood as a way of thematizing the problem of “prosumption” and the industrial production of experiences and desires. The reality shows, whether in their mass media formats or in their minority formats, have taken over some of the active principles of participative (artistic, but also social or pedagogical) practices, in order to transform them into instruments of production of spectacles, that is, of pseudo-experience, and ultimately of anesthesia. In the majority of reality shows the participants lose their surnames and are familiarly presented with their first names, because the objective is to put the individual to work stripped of all social etiquettes and with a maximum of personal involvement; the spectacle will achieve greater value the more *real* the experience is, which can be measured in kisses, hugs, laughs, tears (of pain or joy), and explosions of live violence or sex.

If the immobility of those who manifest themselves resistant to the imperative of production or realization

de la experiencia personal asociada al individuo podría ser considerado un segundo factor en esa búsqueda. De ahí que, en contraste con el tratamiento personalizado de los individuos en cuanto seres de memoria, emoción y deseo en los espectáculos de realidad, algunos artistas se empeñen en presentar a los extras como meros extras, a los figurantes como meros figurantes, a los ejecutores como meros ejecutores y, al público, subordinado. Porque la repetición de acciones o la persecución de deseos prediseñados no justifican ni requieren la utilización del nombre propio; esta tendría más bien sentido en un contexto de improductividad económica y de anonimato social.

Palabras		
Actuar con atrevimiento	Realizar lo inesperado	Manifestar indignación
Actuar con modestia	Realizar lo necesario	Manifestar asombro
Actuar coherentemente	Realizar lo imposible	Manifestar respeto
Actuar en silencio	Realizar lo justo	Manifestar alegría
Actuar con decisión	Realizar un sueño	Manifestar colectivamente
Actuar ante todos	Realizar un destino	Manifestar carácter
Actuar con honestidad	Realizar lo realizable	Manifestar desacuerdo
Actuar juntos	Realizar dos veces	Manifestar rabia
Actuar con compromiso	Realizar cien veces	Manifestar fuerza
Actuar y olvidar	Realizar lo aplazado	Manifestar comprensión
Actuar espontáneamente	Realizar a veces	Manifestar multiplicidad

Un espectáculo puede acabar con otro espectáculo, pero no daña la solidez de la infraestructura que los acoge a ambos. Rasgar la pantalla no pone en peligro la propiedad de los yacimientos de los que se extraen los materiales con los que su pantalla y la nuestra se fabrican. La expansión virtual de la sociedad del espectáculo ha borrado diferencias que hasta hace poco se consideraban decisivas: trabajo y consumo, identidad individual y masa social, entretenimiento y cultura, ficción y realidad, representación y presencia, performatividad y espectacularidad. Pero ha dejado intacta la estructura de propiedad de los medios de producción; cuanto más cuerpos entran en el espectáculo, más alto es el porcentaje a repartir entre quienes pueden transitar dentro y fuera del mismo, acumulando títulos y derechos sobre bienes virtuales y materiales. En tanto los individuos actuamos para poner en venta nuestro propio realizar, los mecanismos de acumulación de riqueza privatizan y rentabilizan ese trabajo, bien asentados sobre el control

could be considered a rebalancing factor in the search for alternatives, perhaps the anonymity that is resistant to the mercantilization of personal experience linked to the individual can be regarded a second factor in that search. For this reason, in contrast to the personalized treatment in the reality shows of individuals as human beings of memory, emotion, and desire, some artists insist on presenting the extras as mere extras, the walk-ons as mere walk-ons, the executors as mere executors, and the audience as subordinated. For the repetition of actions or the pursuit of pre-designed desires does not justify or require the utilization of the proper name; its use would rather make more sense in the context of economic unproductivity and social anonymity.

Words		
Perform with daring	Realize the unexpected	Manifest indignation
Perform with modesty	Realize the necessary	Manifest wonder
Perform coherently	Realize the impossible	Manifest respect
Perform in silence	Realize the just	Manifest joy
Perform with decision	Realize a dream	Manifest collectively
Perform before everyone	Realize a destiny	Manifest character
Perform with honesty	Realize the realizable	Manifest disagreement
Perform together	Realize two times	Manifest anger
Perform with commitment	Realize a hundred times	Manifest strength
Perform and forget	Realize the postponed	Manifest comprehension
Perform spontaneously	Realize sometimes	Manifest multiplicity

One spectacle can finish off another spectacle, but not damage the solidity of the infrastructure that supports them both. Scratching the screen does not endanger the property of the deposits from where the materials are extracted to manufacture their screen as well as ours. The virtual expansion of the society of spectacle has eradicated the differences that until recently were considered decisive: work and consumption, individual identity and social mass, entertainment and culture, fiction and reality, representation and presence, performativity and spectacularization. But it has left intact the structure of property of the means of production; the more bodies that join the spectacle, the higher the percentage to be divided among those who move inside and outside it, accumulating titles and rights on virtual and material goods. While we as individuals act to put up for sale our own doing, the mechanisms of accumulation of wealth privatize and make profitable that labor, firmly established over the control of energy, water, deposits, mines, infrastructures,

de la energía, del agua, de los yacimientos, de las minas, de las infraestructuras, todas ellas defendidas por ejércitos de seres humanos sin nombre. La actuación lastra la capacidad de acción.

¿Cómo pueden los figurantes resistir el ejército de los sin nombre? La respuesta más simple podría ser la más adecuada: abandonar el espectáculo para reivindicar la fuerza de su propio anonimato. Se trata de suspender el deseo originario, del que emanan todos los demás: el deseo de hacerse visible y de hacerse visible como alguien singular. Lo que surge entonces son modos de manifestación en los que ya no son los individuos los que se muestran, sino un nuevo sujeto formado en la coincidencia de singularidades en un mismo espacio-tiempo. Este sujeto no es estable, su existencia depende de la enunciación verbal y corporal, por ello se manifiesta como un sujeto performativo: actúa solo cuando los individuos actúan anónimamente, y en su actuar reconfiguran la polis.

Todo ente político emerge en un proceso constituyente de carácter performativo. “Nosotros nos constituimos en...” crea tanto la realidad del ente que se constituye, como la del nosotros que constituye. Como apuntara Derrida en su análisis de las declaraciones de independencia, en toda manifestación constituyente se crean simultáneamente el sujeto y el objeto de la enunciación¹⁷. Se produce una doble creación de realidad, ya que el “nosotros” no existía hasta la formulación del enunciado. De lo que se trata entonces es de mantener la performatividad del proceso constituyente. La fuerza de la performatividad radicaría no ya en la potencialidad de hacer cosas, sino en la potencialidad de constituir sujetos de acción y/o de discurso. La acción es imposible en el aislamiento, requiere la coexistencia en un espacio-tiempo compartidos, y la afirmación de esa coexistencia solo se produce en manifestaciones performativas. Es esa performatividad la que se pone en práctica en afirmaciones como “Yo soy 132” o el más ambicioso “Somos el 99 por ciento”. Se trata, en efecto, de un enunciado constativo utilizado como un performativo. En un sentido estricto, podría ser considerado un enunciado infeliz, pues no

all of them guarded by armies of beings without names. The performance burdens the capacity for action.

How can the extras resist the army of the nameless? The simplest answer might be the most appropriate: leave the spectacle in order to reclaim the power of one's own anonymity. The idea is to remove the primeval desire from which all other desires emanate: the desire to make oneself visible and to make oneself visible as someone singular. What then emerges are modes of manifestation in which it is no longer the individuals who exhibit themselves, but a new subject formed in the coincidence of singularities within the same space-time. This subject is not stable, its existence depends on the verbal and physical utterance, for this reason it manifests itself as a performative subject: it acts only when individuals act anonymously and in their acting reconfigure the polis.

Every political entity emerges in a constitutive process of a performative character. “We constitute ourselves as...” creates just as much the reality of the entity which is constituted as that of the “us” that constitutes it. As Derrida notes in his analysis of declarations of independence, in any constitutive manifestation the subject and the object of the utterance are simultaneously created. A double creation of reality occurs, since the “us” did not exist until the formulation of the utterance.¹⁹ The idea is, therefore, to maintain the performativity of the constitutive process. The power of performativity resides in the potentiality not of doing things, but in the potentiality of constituting subjects of action and/or of discourse. Action is impossible in isolation, it requires coexistence in a shared space-time and the affirmation of that coexistence is only produced in performative manifestations. This is the performativity that is put into practice in statements such as “Yo soy 132” [I am 132] or the more ambitious “We are the 99%”. These are in effect constative utterances utilized as performative ones. In a strict sense they could be considered as infelicitous utterances, since the practical conditions that ensure its realization do not exist. But as has become clear, Austin underestimated the potency of fiction, keeping in

se daban las condiciones prácticas que garantizaran la realización. Pero ya quedó claro que Austin subestimó la potencia de la ficción, teniendo en cuenta que la realidad (el capitalismo) se transforma en la lucha permanente por la imposición de ficciones y relatos.

No se evita la conversión en marca mediante la renuncia al nombre, sino haciendo imposible la especulación con el propio nombre. La degradación de la experiencia en el mercado de servicios se puede revertir con “antivirus” como la cooperación y la generosidad. La manifestación es la condición previa para un actuar conjunto que se transforme en acción. Lo que permite al arte evitar el espectáculo anestesiante no es la performatividad, sino la disidencia performativa.

UCLM-arte¹⁸

Complementarios

(i) **Sobre este texto.** Este texto ha resultado ser, a pesar de la confianza de Chantal y la generosidad del CA2M, “un texto barato”, en el mismo sentido en que fue una “conferencia barata” la presentada por Jonathan Burrows y Matteo Fargion en 2009. Esta, según los autores, sigue la estructura de “micro-macrocosmica” de “Lecture on Nothing”, de John Cage, aunque cambiando las palabras y añadiendo una banda de piano¹⁹. Durante la ejecución de la pieza, los intérpretes permanecen inmóviles como músicos ante el micrófono mientras recitan la partitura. Mi texto no sigue en absoluto la conferencia de Burrows y Fargion, pero, al igual que ellos, [Also] / I, for / example, would / love to / write a / Hannah Arendt / text.

(i) **Sobre la felicidad.** Como los enunciados realizativos no pueden ser “verdaderos” o “falsos”, ya que esto solo se puede decir de los “constatativos”, Austin propone hablar de enunciados “felices” o “infelices”. La felicidad de un enunciado no depende de su relación semántica con la realidad, sino de las circunstancias que hacen posible que lo que el enunciado realiza de hecho se realice. La felicidad de los enunciados, obviamente, no siempre

mind that reality (capitalism) is transformed into the permanent struggle for the imposition of fictions and narratives.

It is not the renouncement of one's name that avoids its transformation into a brand, rather, making impossible speculation with the proper name. The degradation of experience in the service market can be reverted with an “antivirus” such as cooperation and generosity. Manifestation is the prerequisite condition for a joint acting that transforms itself into action. What allows art to avoid the anesthetic spectacle is not performativity, but performative dissidence.

UCLM-arte²⁰

Extras

(i) **On this text.** This text has turned out to be, despite Chantal's trust and the CA2M's generosity, a “cheap text”, in the same sense that the lecture presented by Jonathan Burrows and Matteo Fargion in 2009 was a “cheap lecture”. According to the authors it follows the micro-macrocosmic structure of John Cage's *Lecture on Nothing*, replacing the original words “with new words and adding a layer of piano music”.²¹ During the performance of the piece the interpreters remained immobile like musicians before the microphone while they recited the score. My text does not follow Burrows and Fargion's lecture at all, but just like them, [Also] / I, for / example, would / love to / write a / Hannah Arendt / text.

(i) **On felicity.** As performative utterances cannot be “true” or “false”, since this can only be applied to “constative” ones, Austin proposes speaking of “felicitous” or “infelicitous” utterances. An utterance's felicity does not depend on its semantic relationship with reality, but on the circumstances that make possible that which the utterance performs to be, in fact, performed. The felicity of the utterances, evidently, does not always coincide with that of the persons implicated in the situations in which they are uttered.

17. Jacques Derrida (1976), *Otobiographies l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre* (Paris: Editions Galilée, 2005), pp. 47-52.

19. Jacques Derrida, *Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre* (1976) (Paris: Editions Galilée, 2005), 47-52.

18. Este texto se nutre de investigaciones y debates desarrollados por el grupo Artea en el marco del proyecto de investigación “Teatralidades Disidentes” (Secretaría de Estado de Investigación: HAR2012-34075). www.arte-a.org

19. Amelia Jones y Adrian Heathfield, *Perform, repeat, record. Live art in history* (Bristol/Chicago: LADA/Intellect, 2012), pp. 398-412.

20. This text is based on research and debates developed by the group artea within the framework of the research project “Teatralidades Disidentes” [Dissident Theatricalities] (Secretaría de Estado de Investigación: HAR2012-34075). www.arte-a.org

21. Amelia Jones and Adrian Heathfield, *Perform, Repeat, Record. Live Art in History* (Bristol/Chicago: LADA/Intellect, 2012), 398-412.

coincide con la de las personas implicadas en las situaciones en las que se enuncian.

(2) **Sobre la traducción.** La palabra *perform* tiene diversas traducciones en español, pero dos son las que corresponden a los usos más extendidos del término en inglés: actuar y realizar. Realizar necesita un objeto: siempre se realiza algo. En el caso de *perform*, el objeto es una acción: se realiza una acción. Por tanto, la realización que resulta del acto de realizar no es nunca algo tangible, sino algo intangible, cuya realidad depende del hacer o del decir mismo. “Realizativo” fue el adjetivo elegido para traducir el término “performativo”, con el que Austin designó en 1955 aquellos actos de habla en que las palabras enunciadas realizan una acción, no describen la acción, sino que la realizan en su enunciación misma (“apuesto...”, “juro...”, etc.). Austin derivó el término “performativo” de un verbo ya existente, que se utilizaba precisamente para referir modos de hacer con el cuerpo que no daban lugar a objetos: la actuación de la policía, de los artistas escénicos, de los bomberos, pero también de cualquier persona en una acción cotidiana con una dimensión social. Ninguna de las dos palabras traduce correctamente el término inglés (ninguna palabra traduce con precisión otra): en el término “realizativo” se cuela una realidad tangible que no corresponde a la intención significante; y en el término “actuativo” (*performative* fue también un neologismo cuando lo introdujo Austin) se cuela la teatralidad, en principio contraria a la inmediatez de la relación entre palabra y acción o entre cuerpo y acción. Sin embargo, en el término *performative* resuena la forma, que en principio no es tan relevante como la acción. Se podrían añadir otras posibles traducciones, si en lugar de atender al verbo *perform* atenderíamos al sustantivo *performance*: “operación” (“operativo”) fue un término sugerido por el propio Austin como alternativa a *performative* y haría también referencia a la actuación de la policía o de un ejército), “interpretación” o “ejecución” (en referencia a la actuación de músicos y bailarines), “representación” (una traducción sorprendente y en principio paradójica del término, que, sin embargo, ha sido utilizada incluso en el título de un libro de Richard Schechner), etc. La multiplicidad de traducciones podría ser entendida en términos culturales y delataría la desmesura del español y su inevitable herencia barroca. O podría también ser entendida como una señal de alerta hacia la pretendida

(2) **On translation.** The word “perform” is customarily translated into Spanish with various terms, but two of them correspond to the most common uses of the term in English: “actuar” [act, interpret a role in a play, etc.] and “realizar” [execute an action]. The former entails an ambivalence, since it denotes both “carry out an action” and “perform” a role in a play, etc. The latter is a transitive verb and requires an object: one always “realizes” something. In the case of “perform” the object is an action: an action is performed. For this reason, the realization that results from the act of performing is never something tangible, but something intangible, whose reality depends on the doing or on the speaking itself. “Realizativo” [the adjectival form of “realizar”] was the adjective chosen to translate the term “performative”, as in “enunciación realizativo” for “performative utterance”, with which Austin in 1955 designated those speech acts in which the spoken words performed an action, not describing the action, but performing it through the very utterance (“bet ...”, “swear ...”, etc.). Austin derived the term “performative” from an already existing verb, used precisely to refer to ways of doing with the body that do not result in objects: the performance of the police, of the theatrical arts, of firemen, but also of any person in an everyday action with a social dimension. Neither of the two words correctly translates the English term (as no word exactly translates another word): a tangible reality seeps into the term “realizativo” that does not correspond to the signifying intention; and the term “actuativo” (“performative” was also a neologism when Austin coined it) contains a theatricality which in principle contradicts the immediacy of the relationship between word and action or between body and action. Nevertheless, the term “performative” encompasses “form”, which in principle is not as relevant as the action. Other possible translations could be cited, which if instead of attending to the verb “perform” we focused on the noun “performance”: “operation” (“operative” is the term suggested by Austin himself as an alternative to “performative”, which would also refer to the actions of the police or an army), “interpretation” or “execution” (referring to the performance of musicians or dancers), “representation” (whose Spanish equivalent, “representación”, is approximately synonymous with “performance”, a surprising and in effect paradoxical translation of the term, but which has, nonetheless,

precisión del pensamiento analítico, abocado al uso de términos cargados de ambigüedad. ¿Acaso la ambigüedad es más bien síntoma de una ironía?

(2) **Sobre la performer.** Esta palabra siempre me recuerda encuentros y conversaciones en la hermosa casa, junto al mercado Cuauhtémoc, de mi amiga Maris Bustamante (a pesar de que ella prefiere para sí el título de investigadora y artista en artes no objetuales, alógicas y transdisciplinas). “Performer” es una españolización del inglés *performer* con declinación de género femenino. No es posible volver a traducirla al inglés, aunque La Ribot lo intentó: emocionada por el póster que le hicieron en Mapa Teatro para anunciar su visita a Bogotá, con el título de “La gran performer española”, quiso presentarse de igual modo en la gran feria de arte contemporáneo de Madrid en 2009; la traductora, Catherine Phelps, propuso el término *performeress*. Sin embargo, hay algo en “performer” intraducible, pues no solo añade género, también añade modo. Y es que el sufijo “era” no aparece en los adjetivos que califican los oficios de pensamiento realizados por mujeres, que prefieren el sufijo “ora” (escritora, pintora, realizadora, investigadora) y en cambio sí se usa en adjetivos que califican oficios manuales y manipulativos (frutera, panadera, partera, cocinera), caracteres que exigen cierto riesgo físico (pionera, guerrera, pendenciera), manifestaciones artísticas populares con fuerte implicación corporal (coplera, sambera, camarera, teatrera), posiciones sociales bajas, con su connotación despectiva (portera, barrendera, arrabalera), prácticas sociales estigmatizadas (hechicera, jinetera) y participación en acciones políticas radicales (comunera, montonera). Por tanto, en su versión hispana o latina, la *performer* se vuelve bastarda, apegada a lo popular y a la materia, más inclinada a la calle que al museo, más a las impurezas del cuerpo que a la imagen pulcra.

(2) **Sobre la manifestación.** El uso del lenguaje como manifestación es el más común en las prácticas cotidianas de comunicación, y ello porque oralidad y escritura se han encontrado en una forma híbrida de comunicación propiciada por las redes sociales. En los chats se intercambian palabras como si se intercambiaran miradas, caricias, golpes o apelaciones vocales. Las frases más replicadas son aquellas que más fácilmente pueden ser

been used in the Spanish translation of a book title by Richard Schechner), etc. The multiplicity of translations could be understood in cultural terms and would reveal the excess of Spanish and its inevitable Baroque inheritance. Or could it be understood as a warning sign as regards the presumed precision of analytic thinking, focused on the use of terms charged with ambiguity. Is ambiguity perhaps not instead a symptom of irony?

(2) **On “performer” [performeress].** This word for me always recalls the encounters and conversations in the beautiful home, next to the market of Cuauhtémoc, of my friend Maris Bustamante (although she prefers the title of researcher and artist of non-object, a-logical, and transdisciplinary arts): “Performer” is a Spanish rendering of the English word “performer” with a female gender declension. It is not possible to translate it back to English, although La Ribot attempted to: moved by the poster made for her at Mapa Teatro to announce her visit to Bogotá with the title “La gran performer española” [The great Spanish performeress], she desired to present herself in the same manner during the grand fair of contemporary art in Madrid in 2009. The translator, Catherine Phelps, suggested the term “performeress”. Nevertheless, there is something untranslatable in the Spanish “performer”, as the ending not only denotes gender, but also mood. This is because the suffix “era” does not appear in adjectives that qualify professions of thinking practiced by women, who prefer the suffix “ora” (*escritora* [female writer], *pintora* [female painter], *realizadora* [female director], *investigadora* [female researcher]). In contrast, the ending “era” is used for adjectives that qualify manual and handling professions (*frutera* [female fruit vendor], *panadera* [female baker], *partera* [midwife], *cocinera* [female cook]), or characters who demonstrate a certain physical risk (*pionera* [female pioneer], *guerrera* [female warrior], *pendenciera* [female troublemaker]), popular artistic occupations with a strong physical component (*coplera* [female folk singer], *sambera* [female samba performer], *camarera* [waitress], *teatrera* [female theatre person]), low social positions with a pejorative connotation (*portera* [female caretaker], *barrerera* [female street sweeper], *arabalera* [woman from a poorer, peripheral city area]), stigmatised social practices (*hechicera* [sorceress], *jinetera* [prostitute]) and participation in radical political

abstraídas de referente. Y la pregunta original en las redes sociales no es “por qué haces” o “qué quieres”, sino “cómo estás” o “qué piensas”. El uso del lenguaje de manifestación en este caso es síntoma de una expansión de “lo social” como mero hacerse perceptible en una gestión de lo próximo y lo inminente que, como ya adelantara Hannah Arendt, invade y anula las ya previamente mermaidadas esferas de lo privado y de lo público. Desde este punto de vista, el lenguaje de manifestación es un hacer alejado de la acción, que consume en la búsqueda de visibilidad la energía necesaria para la acción. Para que la acción se dé, los individuos deben de estar ya ahí, manifiestos y disponibles. Pues “la acción, a diferencia de la fabricación, nunca es posible en aislamiento; estar aislado es lo mismo que carecer de la capacidad de actuar”²⁰.

(2) **Sobre la culpabilidad y la penitencia.** Los críticos más liberales han llegado a acusar a los artistas del siglo XX de promover un individualismo hedonista que habría causado estragos no solo en el mundo del arte (privado de sustancia, calidad y, por tanto, permanencia), sino también en los comportamientos sociales, hasta el punto de poner en riesgo la posibilidad misma de una sociedad democrática. No deja de resultar desconcertante que al mismo tiempo que se hace burla de la supuesta ineficacia de Gina Pane para detener con sus acciones la guerra de Vietnam, se otorgue a dadaístas, situacionistas y artistas conceptuales la capacidad de haber transformado por sí solos los modos de subjetivación en las sociedades posindustriales. ¿No será más bien que se pretende evitar la competencia de los artistas para detentar definitivamente el monopolio de la producción simbólica y la fabricación de modelos de subjetividad?

(2) **Sobre la fuerza del anonimato.** Esta es una de las propuestas de Santiago López Petit en su crítica de *La movilización global*. La movilización global sería el mecanismo de autorreproducción del capitalismo, que se ha apropiado de la realidad hasta ser uno con ella. Y radicaliza la idea que subyace al concepto de “flexibilidad”, tanto a escala macro como a escala micro. Categoriza un dispositivo de poder que se sostiene sobre el mercado de la vida, en el cual las vidas son mercancía, y

actions (*comunera* [female communard], *montonera* [female urban guerrilla]). In its Spanish or Latin American version, therefore, the “performer” becomes a bas-tardess, linked to the popular and to the material, more inclined to the street than to the museum, more to the impurities of the body than to pristine image.

(2) **On “manifestación” [manifestation].** The use of language as manifestation is more common in the everyday practices of communication, and this because orality and writing have encountered each other in a hybrid form of communication proliferated by the social networks. Words are exchanged in chats like one exchanges looks, caresses, blows, or vocal appeals. The phrases that are most repeated are those whose referent can most easily be removed. The elemental question in the social networks is not “what are you doing” or “what do you want”, but “how are you” or “what are you thinking”. The use of the language of manifestation in this case is symptomatic of an extension of the “social”, as merely making oneself perceptible in a management of the proximate and the imminent, which, as Hannah Arendt already pointed out, invades and annuls the already diminished spheres of the private and the public. From this point of view, the language of manifestation is a doing removed from action, which consumes the energy necessary for action in the search for visibility. In order for action to occur, individuals have to already be there, manifest and available. Because “action, as distinguished from fabrication, is never possible in isolation; to be isolated is to be deprived of the capacity to act”²²

(2) **On guilt and penitence.** The most liberal of critics have reached the point of accusing the artists of the twentieth century of promoting a hedonist individualism that has not only ravaged the world of art (deprived of substance, quality, and of course, permanence) but also social behavior, to the point of endangering the very possibility of a democratic society. It remains perplexing that at the same time that Gina Pane is ridiculed for the supposed ineffectualness of her actions to stop the Vietnam war, Dadaists, Situationists, and conceptual artists are endowed with the capacity for having transformed, all by themselves, the modes of subjectivization of

por ello son valiosas, pero solo a costa de vulnerabilizar o precarizar a los individuos y su propia vida. El proceso de singularización no habría abocado a una plenitud de vivencia de los individuos en sociedad, sino a una precarización de individuos aislados. En respuesta al impulso realizativo, López Petit propone, interpretando a Artaud, una práctica del impoder. Petit recurre a Artaud para escapar al melancólico “No hay nada que hacer”. Que esta frase signifique “Todo está por hacer” requiere pasar de la impotencia al impoder. Y esto es lo que habría conseguido Artaud cuando, según López Petit, puso en práctica esta idea: “vivir es hacerse imposible vivir —eso nos produce más dolor y nos dificultad el vivir—, pero eso es, en definitiva vivir”²¹. De lo que se trataría es de abandonar la visibilidad mediada (propia de la realidad espectacular) para constituir espacios de anonimato en cuanto “presencializaciones o visibilizaciones no mediadas”. Esos espacios abrirían lugares de “interioridad común”. La interioridad común es un lugar de resistencia a la exposición del yo marca y a la movilización del sujeto deseante, por lo que en ella coinciden las fuerzas del anonimato y las fuerzas de la espontaneidad. Solo puede constituirse como un gesto radical de vaciamiento de sí mismo, gracias al cual se opera el tránsito de mi querer vivir al querer vivir. Es esta tensión la que constituye la “interioridad común”. “Nosotros creemos en la interioridad común porque solo creemos en lo que nos hace vivir”²².

post-industrial societies. Is it not rather that the objective is to avoid the competition of artists in definitively stopping the monopoly of symbolic production and the fabrication of models of subjectivity?

(2) **On the strength of anonymity.** This is one of the proposals by Santiago López Petit in his criticism of *global mobilization*. Global mobilization is the mechanism of self-reproduction of capitalism, which has appropriated reality until becoming one with it. He radicalizes the idea at the heart of the concept of “flexibility”, on the macro-scale as well as on the micro-scale. López Petit describes an apparatus of power that sustains itself over the market of life, in which lives are commodities, and for this reason valuable, but only at the cost of making individuals and their very lives vulnerable and precarious. The process of singularization has not led to a plenitude of experience for individuals in society, but to the precariousness of salaried individuals. As a response to the realizative impulse, López Petit proposes, interpreting Artaud, a practice of “unpower”. Petit recurs to Artaud to escape the melancholic “there is nothing to be done”. For this phrase to mean “everything remains to be done” requires moving from impotence to “unpower”. And this is what Artaud had achieved when, according to López Petit, he put into practice this idea: “living is making it impossible for oneself to live — this causes us more pain and makes it difficult to live, but this is, ultimately, living”²³. The idea would be to abandon mediated visibility (that of spectacular reality) in order to constitute spaces of anonymity as regards “non-mediated presences or visibilities”. Such spaces would open places of “shared interiority”. It would be a site of resistance to the exposure of the I-brand and to the mobilization of the desiring subject, which is why the forces of anonymity and the forces of spontaneity coincide in it. It can only be constituted with a radical gesture of emptying oneself, thanks to which the transition from my wanting to live to wanting to live is managed. It is this tension that constitutes the “shared interiority”. “We believe in shared interiority because we only believe in what makes us live”²⁴.

21. Santiago L. Petit, *La movilización global* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2009), p. 116.

22. *Ibid.*, p. 131.

23. Santiago L. Petit, *La movilización global* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2009), 116.

24. *Ibid.*, 131.

20. Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 216.

22. Hannah Arendt, *op. cit.*, 216.

ISBN 978-3-95679-063-8 (Sternberg Press)
ISBN 978-84-451-3480-1 (CA2M)
Depósito legal
Legal Deposit
M-7352-2014

CA2M

Centro de Arte Dos de Mayo
Av Constitución 23
28931 Móstoles, Madrid
+34 91 276 02 13
www.ca2m.org
ca2m@madrid.org

Sternberg Press

Caroline Schneider
Karl-Marx-Allee 78
D-10243 Berlin
www.sternberg-press.com

Esta publicación ha sido co-editada por la
Consejería de Empleo, Turismo y Cultura,
Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de
Archivos de la Comunidad de Madrid y Sternberg
Press con motivo de la exposición *PER/FORM.*
CÓMO HACER COSAS CON [SIN] PALABRAS
presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de
Mayo del 22 de marzo al 21 de septiembre de 2014.

This publication is co-published by the Regional
Ministry of Employment, Tourism and Culture,
General Direction of Fine Arts, Books and Archives
of the Regional Government of Madrid and
Sternberg Press in conjunction with the exhibition
PER/FORM. HOW TO DO THINGS WITH [OUT]
WORDS presented at CA2M Centro de Arte Dos de
Mayo from March 22nd to September 21st 2014.

COPYRIGHT DE LAS IMÁGENES
COPYRIGHT IMAGES
Sus autores / The authors

TEXTOS
TEXTS
Licencia reconocimiento –no comercial–
sin obra derivada
Creative Commons 3.0 España

CA2M
CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO
COMUNIDAD DE MADRID, 2014
STERNBERG PRESS, 2014
Algunos derechos reservados. Queda prohibida
la reproducción parcial o total de las imágenes
o textos de esta obra por cualquier medio o
procedimiento sin la autorización de los titulares
del © copyright.

Some rights reserved. The partial or total
reproduction of any of the images or texts in the
publication in any form or by any means without
prior written consent of the © copyright
holders is strictly prohibited.