

# Los estudios visuales en la investigación de las prácticas escénicas contemporáneas

José Ignacio LORENTE BILBAO  
Universidad del País Vasco  
eneko.lorente@ehu.es

Recibido: 22/10/2012

Aceptado: 23/01/2013

## Resumen

Las artes escénicas constituyen un campo de prácticas artísticas y comunicativas cuya manifestación contemporánea desborda los límites disciplinares heredados de la tradición y se orienta hacia la experimentación de formas y artefactos expresivos que abren nuevas perspectivas en la docencia e investigación de los objetos escénicos. El proyecto escénico moderno cuestionó y sometió a revisión crítica la dramaturgia clásica y el modelo comunicativo subyacente, orientado hacia la manipulación del espectador bajo los principios de la mimesis, la causalidad y la identificación. La escena contemporánea, por su parte, se ha propuesto confrontar la distancia estratégica sobre la que descansaba el espectáculo y regulaba la relación con el espectador.

**Palabras clave:** estudios visuales, artes escénicas, investigación, comunicación, competencia

## Visual Studies in the Investigation of Contemporary Performing Practices

### Abstract

The performing arts are a complex field of artistic, social and communicative practices. The contemporary approach of these practices overflows the disciplinary boundaries inherited from tradition, in order to experience other forms and expressive projects that offer new perspectives on teaching and research of scenic objects. The modern scenic project questioned and subjected to critical review the classical dramaturgy and his underlying communication model, oriented towards the manipulation of the spectator under the principles of mimesis, causality and identification. The contemporary scene, meanwhile, tries to confront the strategic distance on which the spectacle was organized and strategically regulated the relationship with the spectator.

**Keywords:** visual studies, performing arts, research, communication, competence

### Referencia normalizada

LORENTE BILBAO, José Ignacio (2013): "Los estudios visuales en la investigación de las prácticas escénicas contemporáneas". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Vol. 19, Núm. especial marzo, págs.: 281-288. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Estudios visuales e investigación crítica. 3. La puesta en escena y la mirada implicada. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

## 1. Introducción

El programa escénico contemporáneo se desarrolla en una doble dirección. De un lado, trata de cuestionar los elementos de la convención escénica, desde el espacio hasta el cuerpo y la temporalidad, mediante procedimientos performativos que, al mismo tiempo que someten a crítica los principios dramáticos y despojan la escena de todo elemento accesorio, plantean un diálogo abierto con el espectador. Por otro lado, este mismo proyecto crítico plantea la escena como un campo de maniobras y como una estrategia a través de la cual interpela la competencia del espectador, con el pretexto de múltiples lecturas posibles. La figura del espectador emerge así como un dispositivo irreductible al elemento decodificador, tan necesario como marginal

en la teoría clásica de la información, que ahora se revela como sustancial para el proyecto comunicativo que toda práctica escénica actualiza.

Desde los años sesenta, no se trataba solo de incorporar al espectador a la escena (Artaud) o de interrumpir la identificación (Brecht), como pretendían los renovadores del teatro moderno, sino de cuestionar el dispositivo espectacular en su globalidad, apelando a la cooperación del espectador “en acto”, para su realización. Para ello, la escena enmudeció, agotó la dramaturgia que animaba el proyecto escénico haciendo el silencio, abriendo un profundo interrogante sobre la significación del lenguaje y de la palabra (Beckett), del cuerpo (Living Theater) y de la acción desprovista del drama (Judson Dance Theater). Se trataba así de focalizar la atención sobre la inmediatez de la acción y del gesto, en un espacio que ya no aparecía configurado como una escena separada, sino que se pretendía estrechamente conectado con la vida.

De esta forma, las prácticas escénicas contemporáneas comenzaron a cuestionar los estrechos límites disciplinares en los que se asentaba la creación, la comunicación y la enseñanza de las artes escénicas, al tiempo que reclamaban abordajes interdisciplinares que, como los estudios visuales, enfocan la atención sobre nuevos objetos, métodos y procesos de creación e investigación artística<sup>1</sup>.

La reciente incorporación de la enseñanza de las artes escénicas al Espacio Europeo de Educación Superior, junto con la posibilidad de que los centros superiores que imparten estas enseñanzas puedan articular estudios de postgrado, master y doctorado, ha abierto una reflexión acerca de la función de la investigación en la docencia y el conocimiento de las prácticas escénicas.

En este contexto, las prácticas escénicas contemporáneas han generado un giro de alcance epistémico que afecta al modo de pensar e investigar los procesos escénicos. Este giro se ha concretado en una disolución de los tradicionales marcos disciplinares produciendo un prolífico diálogo entre los diferentes discursos y prácticas escénicas (teatro, danza, performance, audiovisual). Ese mismo giro reclama también una aproximación analítica interdisciplinar, característica de los estudios visuales, capaz de dar cuenta de la complejidad e hibridación de las prácticas y procesos de creación escénica. Ahora bien, como recuerda Mieke Bal, siguiendo la propuesta de Roland Barthes “no es suficiente elegir un tema y agrupar varias disciplinas a su alrededor, cada una de las cuales pueda abordarlo de forma diferente. El estudio interdisciplinar consiste en crear un nuevo objeto que no pertenezca a nadie” (Bal, 2003:14) y de esta forma dar cuenta, bajo una nueva luz, de conceptos tales como “representación”, “puesta en escena”, “performance” o “espectador” (Bal, 2009:11).

## **2. Estudios visuales e investigación crítica**

Los estudios visuales abordan la cuestión de la relación espectacular centrando la atención en el modo en que se han institucionalizado las prácticas escénicas, interrogando en ese proceso las restricciones y coerciones impuestas a las posibilidades de acción

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de investigación de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, EHU10/28

y de participación en el proyecto escénico. Coerciones que van desde el desplazamiento radical de la concepción abierta, dionisiaca y participativa, de la experiencia escénica en la antigua Grecia, hasta la imposición del canon dramaturgico aristotélico, a lo largo del siglo XVIII y su prolongación en el drama burgués, junto con una insidiosa pervivencia en los renovadores del teatro moderno.

En el ámbito de los estudios visuales, desarrollando la centralidad de la figura espectral, la performatividad no se entiende como una mera participación del espectador en el espectáculo, sino más bien como un cuestionamiento radical de todo el dispositivo escénico, asentado en la regulación de la distancia y de la competencia del espectador, así como en el control por parte del autor-enunciador del hacer estratégico, a la vez estético y también ético y político, que se le atribuye. En este sentido, el término estética no se refiere tanto a una teoría general del arte o de sus efectos sobre la sensibilidad, como a un régimen específico de pensamiento, “un modo de articulación entre las maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas formas de hacer y los modos de pensar sus relaciones” (Rancière, 2009:2). Esa estética no se interesa tanto por los efectos de las formas sensibles, como por los efectos de una determinada forma del pensamiento acerca de lo escénico.

Uno de los rasgos distintivos de las prácticas artísticas contemporáneas consiste precisamente en el énfasis en la *poiesis*, en el hacer, pero no tanto en el hacer en términos de acción, como en un hacer intelectual, en un cuestionamiento crítico del modelo comunicativo implícito en la relación espectacular y en la distribución estética, pero también ética y política, de competencias e incompetencias entre quien detenta la capacidad de hacer y de decir y quien se ve privado de la misma. En este régimen estético de las artes se opera un reparto político de lo sensible a través del cual se articulan las prácticas estéticas y las prácticas políticas. Se trata de una división de espacios y tiempos, de competencias y de formas de actividad con respecto a lo común y lo que queda excluido de él, y una determinación de lo que se puede experimentar en una determinada época y espacio social. Un régimen estético que, en el proceso de institucionalización de las artes escénicas, ha conformado las relaciones de la escena con el espectador y la competencia o incompetencia de éste para pensar, para percibir y poner en tela de juicio no ya el drama objeto de representación, sino el propio proyecto escénico y la relación espectacular que lo sustenta.

El interés por el cuestionamiento e interrogación del modo en que las formas y prácticas escénicas se han configurado en torno a los dispositivos de poder, participando de ellos y reproduciendo su régimen disciplinario, ha propiciado un enfoque crítico de la investigación que parte del análisis de los fenómenos sociales con el objetivo de aplicar el conocimiento resultante a la transformación de los mismos. Desde esta perspectiva, la crítica puede ser considerada como “una investigación de las condiciones de posibilidad, un discurso que se refiere a las formas de conocimiento y juicio de las condiciones de posibilidad” (Rancière, 2010:89).

Por otra parte, el enfoque crítico pone el énfasis en el carácter (auto) reflexivo pues debe hacer explícitos los presupuestos y compromisos de la investigación, en especial su compromiso emancipador e implica, en la transformación de los fenómenos objeto de análisis, a los participantes en los mismos, incluido el sujeto investigador. Así

cuestiones relacionadas con las condiciones de clase, género y dominación son de interés para la investigación crítica y para su compromiso transformador.

Para la investigación crítica, el conocimiento de la realidad social se halla enmarcado por procesos históricos naturalizados e institucionalizados que dificultan la percepción de los mecanismos ideológicos por los que se orienta el pensamiento y la acción. Se trata de un conocimiento situado, resultante del anudamiento entre conocimiento y praxis, que opera en el interior de formaciones discursivas, las cuales establecen límites de lo visible y de lo decible, dispositivos sociales que funcionan como “máquinas para hacer ver y hacer hablar” (Deleuze, 1990), esto es, como umbrales que determinan lo que es percibido como fenómeno o problema para la investigación y la práctica escénica, dando pie a la idea de que “la filosofía, el arte y la ciencia establecen relaciones de resonancia e intercambio mutuo, pero siempre por razones internas” (Deleuze, 1995:125), sin necesidad de recurrir a condicionantes externos, tecnológicos o biográficos.

En este sentido, para los estudios visuales el teatro o la danza no serían tanto “realidades” o disciplinas diferenciadas, como dispositivos, formas de pensamiento y de acción tejidas por discursos compartidos, entre los que se inscribe la propia investigación.

### 3. La puesta en escena y la mirada implicada

En el ámbito de las artes escénicas, la cuestión y conceptualización de la puesta en escena y de la escenificación ha tenido una especial relevancia en el estudio de los procesos de creación y en el desbordamiento del programa de investigación dominante. En las prácticas escénicas contemporáneas, la puesta en escena representa el desarrollo de un proceso en curso –el proceso de escenificación– a través del cual el sujeto “creador” indaga e interviene en la conformación de un cronotopo, una configuración espacio-temporal que bien puede seguir las convenciones genéricas, productivas y culturales institucionalizadas o bien puede refutarlas, singularizando el proyecto escénico a través de la reflexión y experimentación de los diferentes aspectos que disponen, en términos comunicativos, la relación escénica.

El proyecto escénico se transforma entonces en una estrategia que trata de indagar a través del propio proceso creativo las condiciones de funcionamiento de un discurso destinado a anticipar y a movilizar la competencia y pasiones de su interlocutor, el espectador. Este discurso escénico en proceso guarda las huellas de las opciones tomadas y del trabajo realizado para la constitución del enunciado, la puesta en escena objeto de reflexión, así como del compromiso ideológico, ético y estético asumido en la regulación de la relación con ese *otro* que se atisba tras la figura presupuesta del espectador.

En el proceso de puesta en escena, todas las intervenciones se hallan semiotizadas. Son potenciales portadoras de sentido para el *otro* que se constituye como un diseño estratégico, como la interpelación de una mirada, la cual, a partir del momento en que toma conciencia de que se articula como estrategia, se torna (auto)reflexiva. Esa estrategia se transforma así en mirada *implicada* que, como señala Eric Landowski, “busca comprender lo que hace que comprendamos de una determinada manera, y no

de otras, aquello a lo que nos enfrentamos” (1999:39). La mirada implicada es reflexiva porque toma conciencia y trata de analizar el modo en que construye el mundo en tanto que mundo significativo.

Consecuentemente, no se trata de abordar la escena como un texto producido, en el que se aloja un sentido que el espectador está destinado a recoger, sino de reconocer en ella las huellas de una indagación disciplinada y de un trabajo estratégico –un proceso de escritura- que busca movilizar otro trabajo, no menos estratégico, el de lectura, entendido como un proceso abierto e indeterminado, que dispone del texto escénico y de los efectos de sentido dispuestos en él para implicarse en su efectiva realización. De esta forma, creación y recepción se encuentran en acto pues cada acción conducente a la puesta en escena implica su correlato, la acción de apropiación y de lectura que ese gesto enunciador, a la vez que escribe, ya anticipa como actividad del espectador.

El proyecto de la escena moderna estaba lastrado por lo que Jacques Rancière (2010:10) denomina “la paradoja del espectador” según la cual, “pese a no haber teatro sin espectador, ser espectador parecía a los renovadores de la escena algo negativo, el lugar de una carencia relativa tanto al hacer (pasividad, espera, delegación), como al ser, en tanto que sujeto incapacitado para participar activamente en la relación espectacular”. Esa concepción platónica y alienante del espectáculo afirmaba, sin embargo, la posibilidad de otro tipo de espectáculo en el que los actuantes tendrían el poder de movilizar al espectador, transformándolo en partícipe activo de una acción común, no mediada, ni distorsionada, de relaciones auténticamente comunitarias. Pero con ello el teatro se niega a sí mismo como distancia y como mediación y niega a su vez el reconocimiento de la posibilidad de cualquier competencia y capacidad de actuación del espectador a través de la relación espectacular. Tal dispositivo intelectual confiaba en la capacidad del autor para “enseñar” al espectador cómo dejar de serlo, mediante una suerte de “*arte de la distancia*” (Rancière, 2003:8), según la cual, el autor, como el pedagogo, trataría de anular la distancia que separa el saber de la ignorancia aunque para ello tuviera que afirmar previamente en el espectador la incapacidad para salvar, por sus propios medios, la distancia radical que media entre ellas.

Pero la puesta en escena se abre a lo contemporáneo como un juego de espejos entre las prácticas artísticas y la producción teórica, en un momento, advierte Patrice Pavis en el que “el objeto artístico es requerido para formular su propia teoría e inscribir este metalenguaje en la obra misma” (Pavis, 1998:18). La puesta en escena contemporánea refuta la idea moderna del autor como productor y fuente unificada de sentido para interesarse por los procesos de producción y circulación del sentido, por las estrategias del “decir” y de la acción escénica, por la disposición de una mirada cuya actualización reclama la participación sensible y cognitiva del espectador (Polanco, 2004:30).

Ésta es precisamente la vía por la que la escena contemporánea trata de superar la paradoja del espectador al plantear como objeto de indagación la distancia y la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales esta producción es apropiada por los espectadores.

Este giro estético refuta la posibilidad transmisora del sentido para afirmarse en el disenso que no se refiere tanto a un conflicto de ideas, como al conflicto de diferentes regímenes de sensorialidad. Tales regímenes de sensorialidad configuran marcos sensibles en el seno de los cuales se define la relación cognoscitiva, sensible y pasional con los objetos comunes. Un orden aparentemente natural que destina a los individuos a la acción o a la obediencia, a la creación o a la recepción, asignándoles un determinado espacio y tiempo, una manera de ser, de ver y de decir, esto es, un reparto político de competencias y de las incompetencias. El arte y la escena contemporáneos confrontan este reparto de lo sensible a través de una experiencia estética planteada como una experiencia de disenso.

En la perspectiva de los estudios visuales, no se trata ya de lo que la escena representa, sino de indagar cómo se ha construido esa escena a través de la historia, de las instituciones artísticas, de la palabra y de los discursos, para advertir las huellas que han dejado en ellos esa construcción e interrogarlas desde múltiples formas, dispositivos y prácticas artísticas.

La mirada que construyen estas propuestas escénicas como estrategia para movilizar la participación y cooperación del espectador impugna la relación espectacular clásica y aborda la distancia sobre la que ésta se instauraba a través de la propuesta de un diálogo. Esta propuesta funciona como el proyecto de movilización de la competencia y de la mirada del otro, tratando de integrarla como ingrediente del juego y de la relación escénica expandida, bien sea mediante la apelación a la memoria visual y a los archivos comunes, en su dimensión temporal, bien sea a través de la deslocalización y la integración de diferentes espacios, gracias a la inserción de proyecciones de eventos que acontecen más allá de la escena convencional.

Esta mirada interroga también el propio concepto compartido de acción como comportamiento y movimiento, llegando a presentar cuerpos inmóviles inscritos en un cronotopo aparentemente detenido, frente a un espectador así mismo inmovilizado por el peso de la institución teatral, como acontece en las propuestas de de LaRibot, *Still Distinguished*, (2000) o en el irónico cruce de miradas de *The Show Must Go On* (2001), de Jerome Bel (2001). El cuerpo como proceso y pasaje es analizado en trabajos como *Helix*, de Steve Paxton, *Corps Étranger* (1995), de Mona Hatoum o en las cartografías corporales de Christine Buci-Glucksmann que movilizan en diferentes sentidos la mirada del espectador, todo ello con el propósito de un *bodymade* duchampiano, en palabras de Laurent Goldring, de “no transformar el cuerpo en obra, sino de desbordar una historia de la representación” (Jacqueline Caux, 1999:40).

El giro performativo se proyecta también sobre la cuestión de la subjetividad entendida ahora, no ya como el contenido de un sujeto único, coherente, pensado como su receptáculo, sino como el resultado de una producción en proceso, fluida, compleja y cambiante, en constante interacción con el otro que ya anticipa un proyecto de relación política, ética y social. El extrañamiento radica ahora en la proximidad de la escena contestada por una mirada deslocalizada y descorporeizada, como en (*Solo para habitación de hotel*, 1989), de Angels Margarit, donde el foco de la relación intersubjetiva busca cuestionar el modo en que nuestra mirada ha sido social y culturalmente conformada, poniendo en escena reflexivamente aquello que nos observa desde lo que miramos.

#### 4. Conclusiones

La escena contemporánea ha desplazado el foco de atención de la representación a la relación espectral, con el doble propósito de hacer de ella su objeto de indagación privilegiado y la estrategia de confrontación con una distribución de lo sensible, con implicaciones de índole social, política y cultural. Este giro estético tiene consecuencias tanto para la experiencia artística y escénica, como para la investigación, la producción del conocimiento y la pedagogía de las artes escénicas.

Los procesos de construcción y de orientación del sentido en las prácticas escénicas contemporáneas, herederas del “giro estético” operado en los años 60 –*Fluxus*, *Living Theatre*, *Expanded Cinema*, *Performance Art*–, han puesto especial atención en el modo en que éstas prácticas refutan la convención escénica clásica y confrontan las estrategias discursivas y el régimen espacial, temporal y actoral característicos de la escena moderna.

Se aprecia así, cómo ciertas prácticas artísticas abren espacios de participación y de reflexión, movilizan una nueva mirada a través de la cual se interpela la competencia y la capacidad interpretativa del espectador, generando nuevas formas de comunicación y de experiencia estética que son, a su vez, nuevas formas de comunidad, de relación política y de disenso.

#### 5. Referencias bibliográficas

- BAL, Mieke (2003): “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo”, *Estudios Visuales*, nº 2, p. 14.
- BAL, Mieke (2009): *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia, Cendeac
- CAUX, Jacqueline (1999): “Les bodymade de Laurent Goldring”, *Art Press*, nº 242, pp.40-43
- DELEUZE, Gilles (1995): *Negotiations, 1972-1990*. New York, Columbia University Press, p.125
- DELEUZE, Gilles (1990): “¿Qué es un dispositivo?”, en BALBIER, E. *et al.*: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona, Gedisa.
- FONTAINE, Geisha (2004): *Les danses du temps*. Paris, Centre National de la Danse
- LANDOWSKI, Eric (1999): “La mirada implicada”, *Revista Anthropos*, nº 186, pp. 37-56
- PAVIS, Patrice (1998): *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago de Chile, LOM Ediciones/Universidad Arcis
- FERNANDEZ POLANCO, Aurora (2004): *Formas de mirar en el arte actual*. Madrid, Edilupa Ediciones
- RANCIÈRE, Jacques (1996): *El desacuerdo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- RANCIÈRE, Jacques (2003): *El maestro ignorante*. Barcelona, Laertes

- RANCIÈRE, Jacques (2005): *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile, Palinodia
- RANCIÈRE, Jacques (2009): *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago de Chile, Libros Arces-Lom
- RANCIÈRE, Jacques (2010): “Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales”, en *Estudios Visuales* nº 7, Retóricas de la resistencia, pp. 82-89
- RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago Ediciones

---

**José Ignacio LORENTE BILBAO**

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad  
Profesor Titular de Universidad  
eneko.lorente@ehu.es