

De la autopoiesis a la disolución de la identidad mediante la práctica artística: una exploración estética y performativa

121

Laura Maillo Palma

lauramp@uma.es / lauramp_92@hotmail.com

Universidad de Málaga

RÉSUMÉ. Cet article propose l'idée d'une pratique artistique contemporaine — qui considère l'expérience esthétique de l'artiste et qui se trouve circonscrite à la sphère des arts performatifs et corporels — comme un moyen efficace de dissolution de l'identité. Pour ce faire, nous partirons du concept d'autopoïèse en relation avec une notion large de « performativité », puisque la création ou la constitution de soi-même est le résultat d'actes et d'énonciations de type performatif. Après l'exposé de cette première prémisse, nous poserons la question suivante : est-il possible de performer la dissolution de soi-même ? Nous réfléchirons à l'existence d'éventuelles technologies de soi (en termes foucauldien) en tant que « technologies ou techniques de libération de soi », c'est-à-dire en tant que moyens de construire un état de conscience dans lequel l'artéfact « moi » n'a pas sa place. Enfin, nous ferons allusion à la pratique artistique et à l'expérience esthétique en tant qu'espaces de résistance face à l'exigence de constitution et de reconnaissance d'une identité, qui comprend l'assignation d'un genre.

MOTS CLÉS : autopoïèse, esthétique, identité, performance, butô.

ABSTRACT. This article proposes the idea of a contemporary artistic practice — including the aesthetic experience of the artist and circumscribing ourselves to the sphere of the performative and corporal arts—, as an effective way for the dissolution of one's own identity. To do this, we will start from the concept of autopoiesis in relation to a broad notion of «performativity», since the creation or constitution of the self

is the result of performative acts and enunciations. After presenting this first premise, we will pose the following question: is it possible to perform the dissolution of the self? We will think about the possibility of the technologies of the self (in Foucauldian terms) as «technologies or techniques of the liberation of the self», that is, as modes of construction of a state of consciousness in which the construct «self» has no place. Finally, we will refer to artistic practice and aesthetic experience as spaces of resistance in the face of the demand for attribution and recognition of one's own identity, including the assignment of gender.

KEYWORDS: autopoiesis, aesthetics, identity, performance, *butoh*.

RESUMEN. En este artículo se propone la idea de una práctica artística contemporánea —incluida la experiencia estética del artista y circunscrita a la esfera de las artes performativas y corporales—, como un medio efectivo para la disolución de la identidad propia. Para ello, partiremos del concepto de autopoiesis en relación con una noción amplia de «performatividad», puesto que la creación o constitución de sí es el resultado de actos y enunciaciones performativas. Tras la exposición de esta primera premisa, plantaremos la siguiente cuestión: ¿es posible performar la disolución del sí mismo? Pensaremos en la posibilidad de unas tecnologías del yo (en términos foucaultianos) como «tecnologías o técnicas de la liberación del yo», es decir, como modos de construcción de un estado de conciencia en el que no tenga cabida el constructo «yo». Por último, aludiremos a la práctica artística y la experiencia estética como espacios de resistencia frente a la exigencia de la atribución y el reconocimiento de una identidad propia, que incluye la asignación de género.

PALABRAS CLAVE: autopoiesis, estética, identidad, performance, *butoh*.

Introducción

El objetivo de este artículo es probar la viabilidad de la siguiente tesis: ciertas prácticas artísticas performativas, corporales y contemporáneas, pueden funcionar como un medio efectivo para la disolución de la identidad propia. Para cumplir con este objetivo, en primer lugar, estableceremos conexiones entre el concepto de autopoiesis y la noción de performatividad. Basándonos en autores tales como Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Judith Butler y Erika Fischer-Lichte, plantaremos la premisa de que la creación o constitución de sí es el resultado de actos y enunciaciones performativas.

En segundo lugar, lanzaremos un interrogante: ¿es posible performar la disolución del sí mismo? Pensaremos en la posibilidad de unas tecnologías del yo (en términos foucaultianos) como «tecnologías o técnicas de la liberación del yo», es decir, como modos de construcción de un espacio o estado de conciencia en el que no tenga cabida el constructo «yo». ¿Podríamos liberarnos de la sujeción de la subjetividad, acaso, diluyéndonos en la diferencia de lo múltiple?¹

¹ Las palabras «identidad», «yo», «sí mismo» y «sujeto» son empleadas en este artículo como nociones cuya extensión es compartida. Serán entendidas como sinónimos cuando no se espe-

Partiendo, principalmente, de cómo Foucault y Butler entienden la mecánica del poder con relación al hacerse del sujeto —un acto, siempre, simultáneo al sometimiento—, intentaremos encontrar una respuesta a la pregunta formulada apoyándonos en Gilles Deleuze y en su concepto de «multiplicidad», pasando por la revisión de la filosofía deleuzeana de David Lapoujade.

En tercer lugar, aludiremos a la práctica artística y la experiencia estética asociada a esta práctica (es decir, la experiencia estética del artista mientras actúa) como espacios de resistencia a la exigencia de la atribución y el reconocimiento de una identidad propia, que incluye la asignación de género. Quien se constituye a sí mismo se fabrica, inevitablemente, en función de otros: códigos intersubjetivos —culturales— y categorías que ordenan los territorios de lo socio-político. Por ello, hay prácticas artísticas que buscan ofrecer resistencia al sometimiento que forma parte del proceso de la autopoiesis, esto es, de la producción de subjetividad. Pensamos en este espacio de resistencia como el resultado de unas prácticas, acciones, técnicas y discursos, protagonizados por el cuerpo, que nos permitan acceder a un estado de conciencia en el que se deshaga el yo, la identidad no pueda fijarse y no se devenga sujeto, sino multiplicidad en continua transformación. Algunas manifestaciones del *performance art* y la danza contemporánea, desde la segunda mitad del siglo xx, generan este espacio y este estado de conciencia y, en definitiva, este estado de lo real. Haremos especial referencia al *butoh*, una danza creada a finales de los años cincuenta por artistas japoneses influenciados por las vanguardias europeas —desde el surrealismo y el teatro de la crueldad hasta la danza expresionista alemana—, que hoy se extiende por todo el mundo y abraza infinitos modos de danzar.

Tras recorrer estos tres estadios, que coinciden con tres epígrafes («Autopoiesis y performatividad»; «La disolución de la identidad en la diferencia de lo múltiple»; «Sin nombre, sin rostro, sin género: práctica artística y experiencia estética como espacios de resistencia»), con el objetivo de probar la viabilidad de la tesis que planteamos, llegaremos a unas conclusiones. Voy, pues, a argumentar por qué autopoiesis y performatividad son conceptos imbricados. ¿Qué quiere decir que la creación de sí es resultado de actos y enunciaciones performativas?

Autopoiesis y performatividad

Si el término griego «poiesis» (ποίησις) significa hacer o producir, «autopoiesis» es la auto-producción, el hacerse a sí mismo, tal y como se hace o se produce una obra de arte. Además, la autopoiesis define «un sistema que se reorganiza a sí mismo» (Fischer-Lichte, 2011: 328). Se trata, pues, de la idea de que el «yo» se crea a sí mismo, funda y organiza las partes que lo constituyen,

cifique un uso particular de la palabra en cuestión.

aunque, siempre, en relación con un exterior en el que se dan unas normas reguladoras de tales prácticas poéticas, que repercuten en la génesis de lo subjetivo.

Para profundizar en este concepto desde el área de la teoría estética, vamos a recuperar a Nietzsche. En su obra temprana *El origen de la tragedia*, el filósofo alemán expone la proposición de que la existencia solo se justifica en el nivel estético (Nietzsche, 2007a: 39). La experiencia vital coincide con la experiencia estética. El poeta —Nietzsche piensa específicamente en la figura del poeta o del artista— vive en una manifestación artística ininterrumpida e, incluso, su propia identidad es consecuencia del proceso creativo en el que consiste su existencia. La filosofía vitalista tiene como principio básico la afirmación de que «únicamente como *fenómeno estético* puede justificarse eternamente la existencia y el mundo» (Nietzsche, 2007a: 75). Si la vida es una práctica artística, lo que normalmente llamamos «obra de arte» o «creación poética» es una puerta de acceso a la «comprensión estética de la realidad vital» (Silveira, 1997: 90). La vida se justifica desde el arte, así como el arte se justifica desde la vida.

El poeta provoca transformaciones de sí, él mismo se metamorfosea, dirá Nietzsche. Su capacidad creativa es comparable a la de un dios, uno que es «puramente artista» (2007a: 39). El poeta, en su metamorfosis, no tiene la voluntad de establecer vínculos con la verdad, pues ésta no es más que una ilusión. Esta tesis está presente en un ensayo menor de Nietzsche, titulado *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, en el que se sugiere que el ser humano posee un impulso hacia la construcción de metáforas y que la existencia del propio ser humano, del sujeto, escribe Nietzsche, depende de ellas. No hay sujetos sin metáforas (2007b: 34). ¿Qué quiere decir esto? Que el sujeto se inventa, que él mismo es una metáfora, es decir, que no tiene una esencia propia ni verdadera, sino que su esencia remite a una imagen que no coincide con ninguna interioridad inmutable del sí mismo. Lo que Nietzsche está postulando es que no hay substancia en el ser de lo humano.

La autopoiesis apunta a la performatividad por dos motivos: uno, porque la producción del sí mismo, o de los sujetos, es algo que se realiza de modo activo, para instaurar significaciones; dos, porque es un proceso análogo a la práctica artística. Vamos, a continuación, a definir, de modo más concreto, qué es la «performatividad».

En 1955, John Langshaw Austin imparte unas conferencias en Harvard University, que serán transcritas y publicadas en 1962 bajo el nombre de *How to do things with words*. El término «performativity», derivado de «to perform» (realizar, actuar), tiene su origen en estas conferencias en las que Austin desarrolla su teoría de los actos de habla (*speech act theory*). Según esta teoría, «enunciar es realizar un acto (*performing an act*)» (Austin, 1962: 138)². Tal acto se realiza junto a otras acciones físicas y mentales. Desde la disciplina de la lingüística, Austin otorga importancia al uso pragmático del lenguaje en la vida cotidiana. Esta teoría trasciende su disciplina y el término «performatividad» se

2 Hay que aclarar que Ludwig Wittgenstein, en sus *Investigaciones filosóficas*, publicadas en 1953, se adelantó a Austin afirmando que «las palabras son actos» (Wittgenstein, 2008: 349). Ignoramos si Austin leyó estas investigaciones antes de proponer su teoría.

extiende hacia los dominios de la filosofía, los estudios de género, la sociología o la teoría estética.

La performatividad es la capacidad de instaurar significados y/o de transformar la realidad mediante la ejecución de acciones. Es un concepto que acerca la dimensión abstracta del lenguaje al cuerpo y a la cotidianeidad. Cuando Nietzsche postulaba que el poeta se produce a sí mismo, podemos decir que reconocía la capacidad performativa del sujeto y el carácter performativo de su propia existencia en tanto que sujeto. Mediante acciones (que implican cuerpo, palabra, imágenes, metáforas...), la identidad del sujeto, esto es, el sujeto mismo, se significa, se instaaura.

Siguiendo la estela nietzscheana, ya a finales del siglo xx, nos topamos con Foucault. Leamos un fragmento de su texto *Tecnologías del yo* (Foucault, 2008: 48):

A modo de contextualización, debemos comprender que existen cuatro tipos principales de estas «tecnologías», y que cada una de ellas representa una matriz de la razón práctica: 1) tecnologías de producción, que nos permiten producir, transformar o manipular cosas; 2) tecnologías de sistemas de signos, que nos permiten utilizar signos, sentidos, símbolos o significaciones; 3) tecnologías de poder, que determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto; 4) tecnologías del yo, que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.

Estos cuatro tipos de tecnología, o de técnica (*tekne*), están interrelacionados y, aunque no funcionen de manera separada, conviene, metodológicamente, aislarlos. El último de ellos es el que suscita interés en relación con el tema que aquí se trata: la conexión entre autopoiesis y performatividad. Las técnicas del yo son, de hecho, aquellas que más han requerido la atención del filósofo post-estructuralista, junto con las tecnologías del poder y la dominación (Foucault, 2008: 49).

Lo que propone, entonces, Foucault, es que los individuos pueden operar sobre sí mismos e inducirse transformaciones. Existen técnicas que facilitan la conversión a otra forma de ser, por tanto, el ser no es estable ni inmutable. De nuevo, como Nietzsche, Foucault niega el esencialismo de lo que, generalmente, se denomina «naturaleza humana». Las técnicas del yo, puesto que actúan sobre el cuerpo y la mente (o el alma) del individuo, son operaciones tanto físicas como psíquicas. Podemos pensar en muchos modos de creación y modificación del yo, desde intervenir sobre los rasgos anatómicos mediante cirugía, hasta

cambiar de nombre para inaugurar una nueva identidad y clausurar una vieja identidad, previamente construida y ahora abandonada.

Es conocido el estudio que lleva a cabo Foucault en *La hermenéutica del sujeto* acerca de lo que llama «cuidado de sí» (2012). Precisamente esta noción desembocará, posteriormente, en la definición de las «tecnologías del yo», pues la meta del cuidado de sí es, efectivamente, el yo (2012: 130). El cuidado de sí constituye un corpus de técnicas que facilitan la operación sobre la propia subjetividad. La subjetividad se puede modificar, precisamente, porque es el producto de tales operaciones que fundan al sí mismo, además de modificarlo. A partir de textos clásicos, desde la antigüedad griega hasta el cristianismo medieval, pasando por el periodo helenístico y del imperio romano, Foucault sostiene que cuidarse a sí mismo tiene un papel más importante, en la cultura occidental, que conocerse a sí mismo. No pretende estudiar la cultura de sí en sus formulaciones teóricas, sino en su aparición como un conjunto de prácticas (Foucault, 2012: 467). Ciertos ejercicios, entrenamientos, conductas, discursos, etc. hacen que el yo se convierta en quien quiera (o pueda) ser. Cuando las prácticas se vinculan con un sistema de creencias determinado junto a un conjunto de normas, entonces se trata de crear una identidad, un yo válido y normativo para dicho sistema. La cultura del cuidado de sí, para Foucault, se configuraba como el único medio de acceso a la verdad. Modificándose, creándose a sí mismo, el yo encontraba su verdad.

Se pueden, entonces, crear subjetividades normativas o, por el contrario, subjetividades disidentes ante la norma (aunque nunca ajenas a ella). El problema, que no es tenido en cuenta por el ideal nietzscheano del artista como único creador endiosado de la obra de arte que es su existencia, es que la identidad es construida también por otros y otras, en el seno de un entramado de relaciones de poder (y no solo gracias a la determinación de la voluntad de poder) que involucra a muchos participantes. Constituimos nuestra propia identidad a la vez que somos constituidos. Judith Butler entiende las categorías identitarias como el efecto de «instituciones, prácticas y discursos con múltiples y difusos puntos de origen» (1990: 9). La autopoiesis no depende únicamente del yo o, en todo caso, el yo que se auto-produce forma parte de una red compleja de acciones y enunciaciones que son indisociables del ejercicio colectivo del poder (en el sentido de la dialéctica sometimiento / dominación). A propósito de esta cuestión, escribe Foucault (2012: 513):

Esta forma de poder se ejerce sobre la vida cotidiana inmediata, que clasifica a los individuos en categorías, los designa por su individualidad propia, los asocia a su identidad, les impone una ley de verdad que hay que reconocer en ellos. Esta forma de poder es la que transforma a los individuos en sujetos.

El tema del poder le interesa a Foucault en tanto que se halla subordinado al problema del sujeto. ¿En qué medida hacerse sujeto, construir la identidad del yo, es un acto de sometimiento? En *El sujeto y el poder*, Foucault describe

tres modos de objetivación que transforman a seres humanos en sujetos. El tercer modo es el que traemos a colación: aquel según el cual un ser humano «se convierte a sí mismo o a sí misma en sujeto», por ejemplo, en el dominio de la sexualidad (1988: 3). Este hacerse a sí mismo no es independiente de aquel poder que fabrica subjetividades.

Butler, a partir de las teorías de Foucault, niega la posibilidad de que exista un sujeto previo a la ley, es decir, a la normatividad que dictan los mecanismos o las relaciones de poder y control. Los «sistemas de poder producen los sujetos» (Butler, 1990: 2). Tal y como ya sostenían Nietzsche y Foucault, esos sujetos, producidos por los sistemas de poder, derivan de la ilusión de substantialización de la identidad, sostiene Butler (1990: 21). El sujeto no es una substancia, sino el efecto provocado por un conjunto de prácticas y relaciones. El yo es el personaje que actúa en la performance en la que participamos cada día. Finalmente, la ilusión se naturaliza, parece que el sujeto siempre fue tal y como es en el presente. La artificiosidad y la arbitrariedad de las identidades pasan desapercibidas debido a la creación de un efecto de naturalidad. El sujeto es el efecto de unas prácticas que, a su vez, generan el efecto de que la subjetividad no es performada, sino natural. Sobre ello insistirá Butler constantemente.

Decíamos que el concepto de autopoiesis conecta con el de performatividad porque la creación de sí es el resultado de acciones, de prácticas significativas, de enunciaciones... Otro motivo apuntaba a que la producción de subjetividades, ya sean normativas o disidentes, es análoga a la práctica artística. Según Fischer-Lichte, aunque ni Butler ni Austin hagan referencia explícita a procesos estéticos, sino más bien a acciones cotidianas, ambos consideran «la realización de los actos performativos como una realización escénica ritualizada y pública», por lo que existe «una estrecha y evidente relación entre performatividad y realización escénica (performance)» (Fischer-Lichte, 2011: 58).

Esta autora también escribe sobre performatividad y autopoiesis. La auto-producción se piensa en relación con la realización escénica, en un contexto artístico, pero se hace explícito que hay una correspondencia con las experiencias del día a día. La creación de acontecimientos y, a la vez, de las identidades con las que nos involucramos en esos sucesos, es una experiencia cotidiana, ordinaria (Fischer-Lichte, 2001: 333). En el análisis teórico de las realizaciones escénicas, tales como performances artísticas, teatros, danzas o conciertos, aparece el concepto de «bucle de alimentación autopoiético» o «autopoiesis del bucle de retroalimentación» (Fischer-Lichte, 2011: 327). Se refiere a que la realización escénica es generada por artistas y también por los «espectadores» o, más bien, por participantes multi-sensoriales y no espectadores visuales pasivos (como la propia palabra «espectador» indica). Tanto artistas, performers, actores, directores, coreógrafos, etc., como el público, son agentes de la génesis del acontecimiento, hecho u obra artísticos. La performance se crea a sí misma gracias a la retroalimentación, en bucle, repetitiva, entre lo que proponen artistas y lo que propone el público. Además, (y esto es lo que se quiere subrayar) en este bucle autopoiético, se define la subjetividad de las personas que participan, principalmente, a partir de los roles que adoptan, lo cuales son variables. En

palabras de la filósofa: «tanto el artista como todos los participantes son sujetos que determinan a otros y que son, a su vez, determinados por ellos.» (Fischer-Lichte, 2011: 328).

Estamos, entonces, abordando unas cuestiones que son filosóficas y, a la vez, estéticas y políticas. La creación de sí toma el carácter de una performatividad artística que entabla relación con un tejido social y normativo, así como con una serie de relaciones de poder (que dictan, por ejemplo, qué es lo verdadero y qué es lo falso, qué identidad se privilegia y qué identidad se marginaliza...). Si estudiamos la relación entre autopoiesis y performatividad, llegamos a la conclusión de que el sujeto se constituye a sí mismo mediante actos, pero también es creado por los dispositivos culturales, políticos, lingüísticos, etc., a los que sus actos son relativos.

Se puede jugar con los roles o identidades disponibles, inventar nuevas subjetividades o, como aquí se propone, disolver toda identidad. Para llegar a esta disolución, quizá, sea necesario pasar por la actuación o *corporización* de diferentes roles. Esto tendría un efecto de desidentificación. Tal es el juego que parece plantear la artista Cindy Sherman al fragmentar su propia identidad mediante las numerosas performances en las que deviene «otra» u «otro», en una sucesión que apunta al infinito. Ello puede verse haciendo un recorrido por su obra desde los años setenta hasta hoy. En sus primeros trabajos, desarrollados en Buffalo entre 1975 y 1977, comienza a experimentar con la performance y la fotografía, primero maquillándose y, finalmente, utilizando todo el cuerpo, diseñando vestuarios y probando gestos. En estos trabajos, «Sherman adhered to the same principle, whereby a sequence of photographs progressively captures the process of transformation *from one character to another.*» (Schor, 2012: 82)³. Actualmente continúa desarrollando esta línea de exploración en torno al problema de la identidad, a partir de la creación de diferentes personajes basados en los estereotipos inagotables de la vida ordinaria. Revela así la teatralidad del yo, de las subjetividades que naturalizamos aun siendo totalmente artificiosas⁴.

Quedan justificadas, pues, las relaciones entre autopoiesis y performatividad. A continuación, vamos a presentar el concepto deleuzeano y guattariano de «multiplicidad» para reflexionar acerca de la disolución de la identidad.

La disolución de la identidad en la diferencia de lo múltiple

Arrancando desde Butler y Foucault, decimos que la creación de sí depende de un entramado de relaciones de poder, como se ha expuesto en el epígrafe anterior. Leamos, primero, a Foucault: «Hay dos significados de la palabra

3 «Sherman se adhirió al mismo principio, según el cual una secuencia de fotografías captura progresivamente el proceso de transformación de un personaje a otro.» [Traducción de la autora del artículo].

4 Véase la exposición retrospectiva sobre la obra de Cindy Sherman (de 1975 a 2020) que se realizó en la Fondation Louis Vuitton, entre finales de 2020 y principios de 2021. Disponible en: <https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/events/cindy-sherman-at-the-fondation-louis-vuitton>

sujeto: sometido a otro a través del control y la dependencia, y sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y somete.» (Foucault, 1988: 7). Algo más de una década después, escribe Butler: «La “sujeción” es el proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujeto.» (Butler, 2001, 12).

El poder conforma el yo, no solo le afecta desde afuera, sino que forma parte de sí, de su intimidad. Tener una identidad es, sin duda, someterse a una identidad. Aunque decidamos, con una libertad relativa, atribuirnos una identidad, ello no deja de ser un modo de someterse a ella. Por ejemplo, identificarse como homosexual o bisexual (estas pueden ser entendidas como identidades disidentes) implica una dependencia con respecto al sistema hetero-normativo en el que existe la oposición homosexualidad / heterosexualidad. Paul Beatriz Preciado, en *Yo soy el monstruo que os habla*, explica cómo, a pesar de su intento de trascender el sistema binario de género, de descolonizarse y *desbinarizarse*, se ve obligado, finalmente, a ser reconocido social y legalmente como hombre *trans*. (Preciado, 2020: 42)

Según Butler, el poder adquiere una forma psíquica que constituye la identidad del sujeto (2001: 13). Por tanto, la identidad no es más que un estado de conciencia, un efecto de nuestros actos, que desemboca en un rol que asumimos, que creamos y nos creemos, tal y como ocurre en una realización escénica en la que todo cobra realidad mediante la ejecución de la performance, dadas las acciones de quienes participan. ¿Podemos alcanzar un estado de conciencia en el que no exista el constructo «yo»? ¿Es posible performar la disolución del yo?

Frente a las identidades normativas, parece que la única alternativa es crear identidades disidentes, es decir, que desobedezcan, en parte, las normas. Sin embargo, hay otro camino: la no-identidad. El propio Foucault escribe: «La revelación de sí es al mismo tiempo destrucción de sí.» (2008: 86). La transformación del yo puede desembocar en una aniquilación del yo. ¿Qué mayor modo de subjetividad emancipadora que la disolución de la propia subjetividad como máxima emancipación? ¿Es esto posible?

Conviene aclarar que la disolución de la identidad, tal y como se quiere plantear en este artículo, no tiene nada que ver con el auto-sacrificio de la subjetividad moderna sobre el que escribe Foucault, cuya genealogía se remonta a las prácticas del cristianismo (Taylor, 2011: 182). No se trata de un sacrificio, nacido de un sometimiento a la autoridad y a la norma, con la motivación de acceder a la verdad. Se trata de una línea de fuga, una vía de escape de la compulsión obsesiva por clasificar la realidad, que impide la experimentación con otras formas de ser, estar y devenir que van más allá de la ficción de la identidad.

Esta vía parte de la premisa de que no existe la identidad en tanto que sustancia, ni existe la naturaleza esencial del yo, de la «mujer», del «hombre»... «Que el sujeto no sea una sustancia significa que el poder funciona como identidad y que es contra esa identidad contra la que hay que luchar mediante la irrupción de la diferencia.» (Giraldo Díaz, 2008: 100).

La irrupción de la diferencia disuelve la identidad y conduce hacia la multiplicidad. Gilles Deleuze y Félix Guattari coinciden con Nietzsche y Foucault en la afirmación del arte como vía de alteración de la vida o, lo que es lo mismo, vida como experiencia estética y práctica artística como modo de creación (o destrucción) del yo (Builes Correa, 2012). «La estética deleuziana se interesa por los conceptos a través de los cuales el arte genera obras que producen y alteran la vida misma.» (Farina, 2005: 78).

En *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* no hay sujetos, sino multiplicidades. Según Lapoujade, «*Mil mesetas* hubiera podido llamarse “Lógica de las multiplicidades”» (2016: 14). Cada multiplicidad está compuesta «por términos heterogéneos en simbiosis» que no cesan de transformarse (Deleuze y Guattari, 2012: 254). La multiplicidad es uno de los caracteres del rizoma, en concreto, el tercero de ellos: «Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudo-multiplicidades arborescentes.» (Deleuze y Guattari, 2012: 14).

La imagen del rizoma, del pensamiento como rizoma y de la realidad como rizoma, se aleja de la imagen del árbol. La diferencia entre la supuesta pseudo-multiplicidad arbórea y la multiplicidad rizomática es que la primera emana del Uno, pivota alrededor de una unidad, como las ramas alrededor de un tronco central. En el rizoma, sin embargo, no hay unidad, sino multiplicidad sin centro ni jerarquía. «La noción de unidad sólo aparece cuando se produce en una multiplicidad una toma del poder por el significante, o un proceso correspondiente de subjetivación.» (Deleuze y Guattari, 2012: 14). Las multiplicidades constan de líneas abstractas que se conectan unas a otras. Se dan en el afuera, en la exterioridad: no hay interioridad, como sí la hay en el «yo», en el «sujeto», en la «identidad». Las multiplicidades «son asignificantes y asubjetivas» (Deleuze y Guattari, 2012: 15).

Disolver la identidad es un acto de desafío frente al poder de la instauración y significación de la subjetividad. Deleuze y Guattari proponen abolir la subjetivación, mediante la irrupción, como decíamos, de la diferencia y de las multiplicidades, para que la conciencia «deje de ser su propio doble» y se convierta en «una experimentación de vida» (Deleuze y Guattari, 2012: 137). La autopoiesis es el resultado de actos y enunciaciones performativas. Lo que se propone es entender la autopoiesis como un deshacerse, en lugar de un hacerse. Performar, por tanto, la disolución del sí mismo en tanto que definible, reconocible e idéntico a sí mismo. Como resultado de ciertas acciones «las subjetividades se desmoronan en provecho de un impersonal caótico y múltiple» (Lapoujade, 2016: 143).

Surge aquí una cuestión: ¿qué tiene que hacer el sujeto para des-subjetivarse o des-identificarse? Si la sujeción de la identidad es resultado de un conjunto de acciones que implican el acto psíquico del sometimiento, la resistencia ante la identidad también toma la forma de un acto psíquico, de un estado de conciencia. A raíz de un movimiento del pensamiento, el sujeto podría dejar de ser sujeto. Como sugiere Lapoujade, «[t]oda realidad debe ser pensada a partir de las multiplicidades que la componen.» (2016: 191). ¿Basta con pensarlo?

La comprensión que conduce a la disolución de la identidad tiene una puerta de entrada: el cuerpo. Por supuesto, nos referimos a un cuerpo que no está separado del pensamiento. Hay ciertas prácticas corporales que empujan a la experimentación con el movimiento y con las relaciones entre exterocepción, interocepción y propiocepción, tales como la danza o cualquier tipo de performance en que la / el artista indague sobre la dimensión de su propia corporeidad. Otro ejemplo podría ser el ejercicio de las *asanas* del yoga. Todas estas prácticas son, volviendo a las teorías foucaultianas, operaciones sobre las subjetividades, mas, en vez de reforzar la sujeción, favorecen una experiencia muy similar a cómo Deleuze y Guattari describen la percepción de un mundo integrado por un colectivo de multiplicidades en el que los «yoes» se difuminan. Mediante la comunicación entre los cuerpos y el espacio, la atención al momento presente, la percepción de la temporalidad que determina la continua transformación de todo lo que existe, los sujetos devienen multiplicidad.

Lapoujade sostiene que, en el devenir, es decir, en un proceso de transformación, uno no deja de ser lo que es, pues antes de convertirse en otro, se sigue siendo el mismo. «Devenir no tiene nada que ver con una pérdida de identidad cualquiera» (Lapoujade, 2016: 273). Diferimos en este punto con respecto a la argumentación de Lapoujade. Según Deleuze y Guattari, no hay realmente un «uno» que deviene «otro». Lo que hay es un devenir continuo e ininterrumpido. El uno, el sujeto, no existe como entidad, es una mera ilusión que impide la percepción de lo múltiple. Devenir sí tiene que ver con una pérdida de identidad; tiene que ver con la pérdida de todas las identidades, porque, cuando se deviene, se está a medio camino, no se es ni «lo uno» ni «lo otro».

A continuación, vamos a aproximarnos a prácticas artísticas concretas que puedan posibilitar la creación de espacios y / o estados de conciencia en los que se produzca la pérdida de la identidad en la diferencia de lo múltiple, poniendo especial atención en la danza *butoh*.

Sin nombre, sin rostro, sin género: práctica artística y experiencia estética como espacios de resistencia

El escritor Pascal Quignard colabora con la bailarina de *butoh* Carlotta Ikeda en un proyecto en torno a Medea. La experiencia de Quignard nacida de este encuentro se publica, traducida al español, en 2017, con el título *El origen de la danza*. Leamos a Quignard (2017: 45):

En la definición de la danza incluyo los gestos, arriba y abajo, oscuridad y luz, las siluetas, las sombras proyectadas. Al cabo de un tiempo determinado, agrego los pasos, pero nunca los rostros. Excluyo los rostros del segundo mundo, los rasgos personales, las ropas identificatorias, así como expulso a las personas gramaticales, los nombres de pila, los apellidos, todo lo que deriva de la adquisición de la lengua hablada por el grupo. Platón decía, al final de

sus días, en la última de sus Cartas: «Hay que saber abandonar la palabra, luego el nombre, luego la definición, luego la imagen». Entonces, desnudos, desidentificados, purificados, ascéticos, enflaquecidos, silenciosos, descarnados, tenemos que acercarnos en lo posible de pie, lentamente de pie, a la luz del Ser que llegó a surgir en el curso de nuestra existencia, por cierto, con semejante atraso en el origen.

Quignard concibe la identidad (nombre, nacionalidad, género, vestimenta, facciones del rostro, lenguaje verbal, etc.) como la imposición de una supuesta especificidad de lo humano cuya justificación radica en la intención de escapar de la condición mortal inherente a cualquier animal (2006). Se puede elegir el sometimiento a la identidad, la sobre-codificación humana, pero también se puede «elegir el autismo, el no lenguaje, el no rostro, la no persona, el no deseo, la an-orexis, aun si esa opción desencadena la muerte.» (Quignard, 2017: 50).

Hay una estrecha relación entre des-identificación y danza *butoh*. El *butoh-ka* no tiene nombre, ni rostro, ni género, al menos cuando baila. Elegir el «no-rostro» constituye un rechazo de las expresiones faciales estereotipadas como centro de significados hegemónicos. A esta idea del rostro significante, generador de subjetividad, la llaman, Deleuze y Guattari, *rostridad (visa-géité)* (2012: 183). En el mismo periodo histórico en el que nacía el arte del *butoh* en Japón, los accionistas vieneses revolucionaban la escena cultural austríaca. Al igual que Tatsumi Hijikata y Yoko Ashikawa, Otto Muehl deshacía su rostro. En algunos fotogramas de la filmación de Muehl, *Kardinal* (1967), aparece un no-rostro, una cara desfigurada tras una serie de modificaciones plásticas mediante el vertido de fluidos y pintura, entre otras cosas. Esta imagen puede recordar a algunas pinturas de Francis Bacon, por ejemplo, *Tres estudios para un autorretrato* (1972). Deleuze escribe sobre la intención que hay en Bacon de deshacer el rostro y encontrar la cabeza, esto es, el cuerpo des-identificado bajo el rostro (2009: 29).

No es arbitraria la relación entre el *butoh* y ciertas artes contemporáneas occidentales. De hecho, sus más reconocidos fundadores, Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, habían sido entrenados en *neuer Tanz* (danza expresionista alemana) y *modern dance* (danza moderna estadounidense), y heredado las innovaciones de artistas como Mary Wigman y Martha Graham (Fraleigh, 2010: 5-21). Hijikata estuvo muy interesado por el movimiento surrealista y por Antonin Artaud. «El teatro de la crueldad» es también una propuesta artística cuyo objetivo es la disolución de la identidad, gracias a un torrente de acciones y sensaciones que inducen el trance. Detengámonos, un momento, en *El teatro y su doble* (Artaud, 2011: 110):

Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores. Un teatro que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que muestre

conflictos naturales, fuerzas naturales y sutiles, y que se presente ante todo como un excepcional poder de derivación. Un teatro que induzca al trance, como inducen al trance las danzas de los derviches y de los aisaguas, y que apunta al organismo con instrumentos precisos y con idénticos que las curas de música de ciertas tribus, que admiramos en discos, pero que somos incapaces de crear entre nosotros.

La búsqueda de un estado de transgresión de los límites del control racional sobre la percepción de la realidad, emprendida por Artaud, contagió a Hijikata, tanto como a otros artistas. La danza *butoh* provoca una fusión empática con el entorno. Ohno pretendía que sus estudiantes se proyectasen, así, más allá de la solidez del ego (Fraleigh, 2010: 15). El uso que, con frecuencia, hacen los *butoh-ka* de la ceniza o la arena, cubriendo el cuerpo desnudo —des-identificado, purificado, ascético, como dice Quignard— constituye una renuncia a las limitaciones de la individualización: la mente se expande, el ego se disuelve (Fraleigh, 2010: 15).

También la identidad de género pierde solidez en la práctica del *butoh*. Tanto Hijikata como Ohno se caracterizan por su ambigüedad. Esto no es una particularidad anecdótica, sino que es algo que continúa siendo un lugar común para los *butoh-ka* en todo el mundo. El artista italiano Damiano Fina ha desarrollado, incluso, una «pedagogía *queer*» a partir de su propia práctica e investigación en torno al *butoh*.

El término *queer* da nombre a un espacio de indefinición. Fina lo compara con el espacio vacío entre todo lo que existe, que, en japonés, se denomina *ma* (Fina, 2019: 53). Según Sondra Fraleigh, *ma* no solo es un concepto espacial o perceptual, sino también un estado de conciencia expansivo (2010: 6). Estos términos, *queer*, relacionado con la problemática del género, y *ma*, relacionado con la estética del *butoh* y con el zen, cuestionan la existencia de las identidades innatas o verdaderas. Son palabras que nombran estados y espacios de disolución de la identidad.

La práctica artística y la experiencia estética del *butoh* no existen sino como espacios de resistencia frente al poder que sujeta y violenta nuestros cuerpos y nuestras vidas. «La resistencia es creativa, es una práctica productiva que rechaza los modos normales de vida.» (Giraldo Díaz, 2008: 99). El *butoh* no es normal, no obedece normas: nace siendo un arte transgresora que busca la descolonización del cuerpo, la resistencia a la toma del poder por la subjetivación, la disolución de la identidad como máxima emancipación, la irrupción de la multiplicidad y la diferencia, y la convivencia, en simbiosis, entre una heterogeneidad inacabable de sensaciones.



Figuras 1 y 2. Laura Maillo Palma. Improvisación en Nau Còclea. Contemporary Art Center, Camallera, Girona (2018). Fotografía de Saul Wes. Archivo de la autora.

Conclusiones

En este artículo proponíamos la siguiente tesis: ciertas prácticas artísticas performativas, corporales y contemporáneas, pueden funcionar como un medio efectivo para la disolución de la identidad propia. En lugar de pensar en la experiencia estética o en la performance como generadoras de identidad, queríamos pensarlas como generadoras de no-identidad, como dispositivos que producen la disolución de la identidad que ha sido creada por el lenguaje, la cultura, los dispositivos de poder y control sociales, la compulsiva *generización* de los cuerpos, etc.

Para probar la viabilidad de la tesis, hemos argumentando cuál es la conexión entre los conceptos de «autopoiesis» y «performatividad». De la idea de auto-producción de la subjetividad mediante actos y enunciaciones performativas (que conectaba con la propuesta de una estética de la existencia) llegamos a la propuesta de una autopoiesis que consista en un deshacerse, en vez de hacerse, comprendiendo que el sujeto puede reforzar la sujeción de su identidad o puede resistirse a ella. Seguidamente, se ha introducido la noción de «multiplicidad», para responder a la pregunta acerca de qué es lo que quedaría si consiguiéramos que el constructo «yo» desapareciese. Finalmente, nos hemos referido a prácticas artísticas concretas en las que se efectúa este movimiento encaminado a la disolución de las identidades. Algunas de las opera-

ciones realizadas con el objetivo de deshacer(nos) son: deformar o desvirtuar los rasgos faciales estereotipados, es decir, eliminar la significancia del rostro para hacer devenir otras significaciones aún desconocidas; emplear la desnudez, la sobriedad en la escena; utilizar elementos que remitan a la condición mortal del cuerpo y borren la individualidad, como la ceniza o la arena de los *butoh-kas*; no performar géneros / sexualidades estereotipados/as, sino situarse en la ambigüedad (lo *queer*); fusionarse con el entorno gracias a la empatía y la exploración con una atención plena en la exterocepción, la interocepción y la propiocepción.

Para concluir, afirmamos la tesis que proponíamos en un principio. La danza *butoh* es un ejemplo claro de cómo esta deriva filosófica que se ha planteado, desde la autopoiesis hasta la disolución de la identidad, tiene sentido y lugar en la práctica artística. No solo el artista disuelve su identidad, sino que, al rescatar el concepto de Fischer-Lichte, «bucle de alimentación autopoiético», la performance de *butoh* puede dar acceso a una disolución colectiva de la subjetividad de todos los participantes. Se puede dudar del hecho de que, realmente, el artista o el receptor de la performance, sea capaz de entrar totalmente en ese espacio / estado de conciencia en el que no esté sometido a una identidad y esté experimentando realmente una expansión, ingresando en la multiplicidad, más allá del yo (en el espacio en medio de todas las cosas, en *ma*). Lo que sí se puede asegurar es que ese es uno de los objetivos principales de esta práctica artística.

Por ello, no es ninguna locura pensar en unas técnicas de liberación del yo que podrían estudiarse más a fondo. Para ello, habría que acudir a las fuentes de filosofías orientales, ya sea del budismo zen o de otra tradición, como la yóguica, puesto que esas técnicas existen como parte de sistemas filosóficos, son milenarias y han sido probadas. Un proyecto interesante puede ser ahondar en la conexión entre la danza *butoh*, esos sistemas filosóficos y las técnicas que han desarrollado, principalmente relacionadas con la meditación como vaciamiento.

Obras citadas

- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 2011.
- AUSTIN, John L., *How to do things with words*, Londres, Oxford University Press, 1962.
- BUILES CORREA, María Helena, «Un concepto foucaultiano: estética de la existencia», *Uni-pluriversidad*, 12, 1, 2012, p. 64-72.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 1990.
- , *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2009.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2012.
- FINA, Damiano, *The Dance of Eros and Thanatos: Butoh and Queer Pedagogy*, Publicación independiente, ed. Damiano Fina, 2019.
- FARINA, Cynthia, «Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las formaciones», Barcelona, Universitat de Barcelona, 2005.

- FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada editores, 2011.
- FONDATION LOUIS VUITTON (consultado 11.02.2021): «Cindy Sherman at the foundation». <https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/events/cindy-sherman-at-the-fondation-louis-vuitton>
- FOUCAULT, Michel, «El sujeto y el poder», *Revista Mexicana de Sociología*, 50, 3, 1988, p. 3-20.
- , *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- , *La hermenéutica del sujeto*, México, Fondo de cultura económica, 2012.
- FRALEIGH, Sondra Horton, *Butoh. Metamorphic dance and global alchemy*, Champaign, University of Illinois Press, 2010.
- GIRALDO DÍAZ, Reinaldo, «La resistencia y la estética de la existencia en Michel Foucault», *Entramado*, 4, 2, 2008, p. 90-100.
- LAPOUJADE, David, *Deleuze, los movimientos aberrantes*, Buenos Aires, Cactus, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa Calpe, 2007a.
- , *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 2007b.
- TAYLOR, Dianna (dir.), *Michel Foucault. Key Concepts*, Durham, Acumen Publishing Limited, 2011.
- SCHOR, Gabriele (dir.), *Cindy Sherman. The Early Works 1975-1977*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012.
- SILVEIRA LAGUNA, Silvia, «Nietzsche: comprensión estética de la realidad vital», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 14, 1997, p. 73-94.
- PRECIADO, Paul Beatriz, *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2020.
- QUIGNARD, Pascal, *Retórica especulativa*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2006.
- , *El origen de la danza*, Buenos Aires, Interzona, 2017.
- VIGNALE, Silvana, «Políticas de la vida y estética de la existencia en Michel Foucault», *Praxis Filosófica*, 37, 2013, p. 169-192.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones Filosóficas*, Barcelona, Editorial Crítica, 2008.