

**Centers live, la economía de la mirada.  
Acto, registro y redes en contextos de aislamiento**

***¡CUERPO,  
MÁQUINA,  
ACCIÓN!***



Mateo de Urquiza  
Maestría en Teatro y Artes Performáticas  
Universidad Nacional de las Artes (UNA)

## Resumen

Durante el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio, las sociedades que debieron enfrentar la pandemia COVID-19 se vieron privadas del espacio público, aquella immanencia donde fluye lo político con mayor intensidad. Las ceremonias propias de la vida social fueron vehiculizadas por herramientas virtuales y la histórica *forma de vida* debió recluirse en la impolítica de la *nuda vida*. Pero esta impolítica, que algunos autores atribuyen a las circunstancias, es quizá una conclusión apresurada. En este trabajo se intentará hacer una lectura del performance *Centers live* y, mediante ella, dilucidar la política de la mirada que suponen los contextos virtuales.

**Palabras clave:** cuerpo, performance, espacio público, entornos virtuales

## Abstract

During the Social, Preventive and Mandatory Isolation, the societies that had to face the COVID-19 pandemic were deprived of public space, that immanence where the political flows with greater intensity. The ceremonies of social life were transferred to virtual media and the historical *form-of-life* had to be confined to the impolitics of the *bare life*. However, this impolitics, which some authors attribute to the circumstances, is perhaps a hasty conclusion. This work will attempt to analyze the performance *Centers live* and, thus, elucidate the politics of gaze that virtual contexts imply.

**Keywords:** body, performance, public space, virtual contexts

## Resumo

Durante o Isolamento Social Preventivo e Obrigatório, as sociedades que tiveram que enfrentar a pandemia COVID-19 foram privadas do espaço público, aquela imanência onde a política flui com maior intensidade. As cerimônias típicas da vida social foram transmitidas por ferramentas virtuais e o modo de vida histórico teve de ser isolado na falta de política da vida nua. Mas essa falta de política, que alguns autores atribuem às circunstâncias, talvez seja uma conclusão precipitada. Neste trabalho, vai se procurar fazer uma leitura da performance *Centers live* e, por meio del, elucidar a política do olhar que os contextos virtuais implicam.

**Palavras-chave:** corpo, performance, espaço público, ambientes virtuais

## Introducción

Mucho antes de ser vapuleado por la prensa y por sus colegas, Giorgio Agamben trazaba una nueva dimensión en el concepto de biopolítica (invitando al lector a pensar en algo más allá de ella, en algo así como una tanatopolítica o una necropolítica) con el siguiente silogismo:

*Foucault (...) define la diferencia entre el biopoder moderno y el poder soberano del viejo Estado territorial a través del cruce de dos fórmulas simétricas. Hacer morir y dejar vivir sintetiza el lema del viejo poder soberano que se ejerce sobre todo como derecho de matar; hacer vivir y dejar morir, la insignia del biopoder cuyo principal objetivo es la estatización de lo biológico y el cuidado de la vida.*

A la luz de estas consideraciones, entre las dos fórmulas se insinúa una tercera (...): “ya no hacer morir ni hacer vivir, sino hacer

sobrevivir. En nuestro tiempo la prestación decisiva del biopoder ya no es ni la vida ni la muerte, sino la producción de una supervivencia modulable y virtualmente infinita” (Agamben, 1998, pág.196-197).

Durante el Aislamiento Social, Preventivo y Obligativo (dictaminado por las autoridades de casi todas las naciones del Globo para enfrentar la crisis que implicó la Pandemia del COVID-19), este concepto –que para muchas mentes no era más que una categoría académica– ha alcanzado un nivel de realidad abrumador: la humanidad se vio confinada en su vida biológica.

Las formas de vida posibles se redujeron a una existencia estrictamente funcional, a una nuda vida. En nombre de ella, las singularidades son borradas y la experiencia del individuo se confunde con la de la masa. Sostiene Agamben:

*“Una comunidad basada en el distanciamiento social no tendría nada que ver, como ingenuamente podría creerse, con un individualismo llevado al exceso:*

*sería, justamente por el contrario, como la que vemos hoy a nuestro alrededor, una masa dispersa y basada en una prohibición, pero, precisamente por este motivo, particularmente compacta y pasiva”* (Agamben, 2020, pág.43).

En este contexto, tan exquisitamente descrito por el pensador italiano, se llevó adelante durante los meses de junio y julio de 2020 la acción *Centers live*, un reenactment del performance *Centers* (1971) de Vito Acconci.



Fig. 1 *Centers* (1971) de Vito Acconci

Este trabajo consistió en cuatro intervenciones en Instagram,

programadas a las 8 de la noche de cuatro lunes consecutivos. El performer no hacía otra cosa que señalar, durante una hora entera, la lente de la cámara que lo conectaba a la red social. La audiencia era, entonces, un público ocasional, aquel que, durante la cuarentena, adoptó el hábito de visitar los vivos que Instagram ofrece cuando cae la noche.

Centers live intenta constelar el pensamiento agambeniano con los postulados de pensadores como Paula Sibilia o Juan Martín Prada: ¿qué consecuencias trae la exhibición de la vida en las redes? ¿Cómo operan las prácticas performáticas en este contexto? ¿Qué nos invitan a pensar? Y sobre todo, a propósito del singular escenario en el que nos encontramos, ¿puede pensarse en una nueva configuración del espacio público, en su devenir virtual?, ¿se puede intervenir y problematizar la mirada en estos entornos, tal como lo hacían ciertas experiencias en los espacios sociales?



Fig.2 Centers live (2020) de Mateo de Urquiza

### La mirada pública

En los últimos meses, hemos sido testigos de la hiper-virtualización de la vida, corolario inmediato del confinamiento al que la humanidad se vio obligada durante la pandemia. Como en una imagen que recuerda a ciertas crónicas calvinianas, las ciudades se vieron súbitamente vaciadas. Cabía preguntarse, entonces, adónde

habían ido a parar esas ciudades invisibles. La respuesta inmediata, naturalmente, supondría que las ciudades están puertas adentro; pero hay una cartografía singular que queda fuera de esta respuesta: ¿dónde se dan los acontecimientos sociales, la vida pública, el tráfico de información, la intersubjetividad?

Agamben (2020) insiste en que el confinamiento implicó la reducción de las ciudades a “no-lugares espectrales”, el vaciamiento de su potencial político. En *Réquiem por los estudiantes* (pág. 91), afirma, categórico: “[f]orma parte de la barbarie tecnológica que estamos viviendo borrar de la vida toda experiencia de los sentidos y la pérdida de la mirada, apresada por un tiempo prolongado en una pantalla espectral” y denuncia que este borramiento se trata “nada menos que de la lisa y llana abolición de todo espacio público” (pág. 25).

Pero, visto con detenimiento, el espacio virtual hace gala de ciertos patrones que pueden cartografiarse, constituyéndose,

en efecto, como un espacio, con su topografía, con sus regímenes, con su propio tránsito. Virilio (2004/2006) sugiere que:

*(...) en este comienzo del tercer milenio, el sinecismo más reciente ya no es tan geofísico como "metageofísico", dado que al reagrupamiento de una población agraria sucede la concentración OMNIPOLITANA de esas ciudades visibles en vías de metropolarización avanzada para formar, el día de mañana, la última de las ciudades: la OMNÍPOLIS; ciudad-fantasma, METACIUDAD sin límites y sin leyes, capital de las capitales de un mundo espectral pero que sin embargo se pretende AXISMUNDI, en otros términos, el omnicono de ninguna parte (pág. 82).*

Esta metaciudad, desprovista de leyes (según el pensador francés) supone una serie de comportamientos, de conductas, en suma, un *ethos* determinado. Se trata de una conducta signada por la espectacularización de la vida, tal como

presagiaban Debord o Warhol. Es Paula Sibilia quien detallará cómo se constituye esta nueva subjetividad: "(...) el espectáculo se transformó en nuestro modo de vida y nuestra visión del mundo, en la forma en que nos relacionamos unos con otros e incluso la manera como se organiza el universo" (Sibilia, 2008, pág. 54). Así se organiza lo que la autora denomina la "extimidad", una exhibición de lo íntimo, una síntesis en la dialéctica entre vida y obra, es decir: la exhibición de la vida como obra.

Si "en el comienzo del siglo XXI, el arte entra en una nueva era, no solo de consumo estético masivo, sino de producción estética masiva" (Groys, 2014), durante la contingencia excepcional de la actualidad, esta producción estética masiva se define como una forma de vida insoslayable. Aquella lógica según la cual la vida transcurría en su propia espectacularización o "museificación" pareciera sufrir una hipertrofia: no sólo la existencia es exhibida, sino que también es modelada según lo que esa misma exhibición dicta. En este sentido, el "vivo"

de Instagram devino la forma idónea para mostrar la vida confinada y aún más: devino la forma de vida para mostrar la vida.

Lo que *Centers live* se propuso fue intervenir esta hipertrofia. Irrumpir en el mundo de los vivos con algo que contradiga su propósito. La imagen del director y dramaturgo italiano Romeo Castellucci (2019) es categórica: "interrumpir la vida". La acción toma como punto de partida la obra *Centers*, de Vito Acconci. Se trata de ofrecer un vivo de Instagram en "horario central" (la hora en la que pululan los vivos en esta red social) en el que el performer se limita a mantener el dedo señalando a la cámara durante el tiempo que dura un vivo (es decir, durante una hora). El encuadre es horizontal por dos razones: como una suerte de vindicación inocua de este tipo de cuadros en una época en la que el video está mutando hacia la morfología del teléfono celular y como una estrategia menor para la interrupción de la percepción del usuario de Instagram, que deberá girar su teléfono para detenerse a ver la acción antes de continuar con el

*zapping* al que estamos habituados con las *stories* en esta red.

La acción es arrojada a un mar de *lives* tanto más “interesantes” o espectaculares que ella misma. El usuario es realmente un internauta, de modo que lo natural es que abandone la transmisión para continuar navegando. Eventualmente regresará para cerciorarse de que el performer sigue ahí, apuntando al centro del encuadre, apuntando al usuario mismo. Se trata, pues, de un mensaje en una botella que irrumpe en la navegación del *follower*. Dice a este respecto Prada: “[l]os aspectos pragmáticos de las prácticas artísticas en las redes tienen mucho (...) que ver con esa idea, tan presente de Derrida, de «destinerrancia» (...), en su versión puramente técnica o tecnológica, entendida (...) como introducción de un cierto desorden dentro de la comunicación con el ensayo (...) de la integración de lo dado y de lo que se espera en el medio, o incluso del medio mismo, con aquello que se impone a él o lo deshabilita” (Prada, 2015). Así, la acción interviene en un mundo que ha

forjado sus propias normas para desarreglarlas; opera como un gesto de extrañamiento o de “desacostumbramiento” (Alonso, 2020).

En este desacostumbramiento reside su potencial político: la mirada es capturada por un gesto advenedizo, que resiste a la lógica del vivo, según la cual un video debe ser “espectacular”. Se trata de un cuerpo silencioso, sometido a una actividad física tan estática e inútil como exigente (puesto que sostener un brazo en noventa grados implica un compromiso físico que no parece demasiado grande pero que, extendido durante sesenta minutos, resulta agotador), que, en rigor, no dice nada pero que supone sentidos que huyen del protocolo “adecuado” para llevar adelante un “vivo”. En este sentido, puede presumirse que la lógica que se buscaba construir esta acción es remotamente asimilable a aquella que regía el anti-afiche de Jacoby: si en este último caso se trataba de un cartel que reniega de su propia condición, aquella experiencia podría tratarse de un “anti-vivo”.

## Conclusión

Si el mundo ya era extraño, en la actualidad lo es mucho más. En cuestión de pocos días, fue menester reconfigurarlo para comprender cuál era su nueva geografía: una nueva urbanidad en la que la hipercinesia de las ciudades se tradujo en la intimidad del vivo de Instagram; una nación virtual en la que la ciudadanía está dada y garantizada por la mirada, por el flujo de *followers* en Instagram. Una nación con sus propias normas, según las cuales se sentó que a partir de determinada hora, por ejemplo, es sabido que inicia la hora de los vivos.

Estas reglas, por lo demás, implicaron una traducción de las lógicas de la vida “real” al mundo virtual. Así, aquellos problemas territoriales (o terrenos) que caracterizaron a las sociedades “analógicas” siguen siendo hábilmente evadidos por la mirada de las sociedades virtuales.

En un conversatorio celebrado en agosto de este año, Regina José Galindo

respondió de manera enfática a una pregunta que me atreví a hacerle a propósito del devenir virtual del espacio público: “[e]l espacio público es público y el espacio virtual, este mundo al que nosotros tenemos acceso, es el mundo de los privilegiados” (Galindo, 2020). Resulta interesante contrastar esta postura con la de Ierardo: “[p]ara la mitad de la humanidad con alimento y conexión wifi, el infortunio de la otra seguirá siendo solo una lejana estadística. Los individuos estarán cada vez más encerrados dentro de sus pantallas” (Ierardo, 2018). El autor nos invita a pensar en una economía de la mirada; a revisar su historia y a preguntarnos si, en efecto, el espacio público no es también, y al fin de cuentas, un espacio de privilegio. *Centers live* intenta poner de manifiesto este problema y tensionar las nociones de “mirar” y “ser mirado” que constituyen la lógica del vivo.

Este acto consistió, finalmente, en una indagación en torno a la idea de “centro”, en una explotación de, al menos, tres de sus posibles acepciones: centro, en tanto núcleo geométrico y semántico de un

plano, de una imagen, en cuanto punto jerarquizado por la mirada; centro, en tanto ubicación geográfica donde circula gran cantidad de gente y de información; centro, como traspolación de estos dos conceptos a la lógica del live.

Otra concepción de la idea de “centro” bien puede estar asociada al territorio de lo político, como aquel lugar que jerarquiza la mirada mientras deja de lado un sinnúmero de intensidades menores. En este sentido, el trabajo intentaba poner el acento en cómo, a diferencia de lo que hubiera supuesto Agamben, la lógica del *live* devino un fenómeno social y, por lo tanto, político. Por esto, no es extraño que uno de los comentarios que aparecieron durante el vivo fuera: “¿Qué experimento social es este?”. En general las reacciones de la gente que “asistió” a la performance están resumidas en esta pregunta.

Toda intervención urbana (este caso no es la excepción, si se entiende el vivo como un nuevo soporte para el espacio público) implica un experimento social. El acto consistía en un extrañamiento de la

lógica del vivo (y, como se ha dicho, en ese extrañamiento reside su condición política) y la magra audiencia que tuvo reaccionó acorde a esta propuesta. Así, el comentario “estoy demasiado fumado para esta brujería adiós” (sic) o “Es muy bueno que siempre tenés espectadores, si nos vamos se acaba? Que intrigaaaa” (sic) no son otra cosa que un síntoma de cómo reacciona el usuario que está habituado a que en el vivo se ofrezcan diálogos, reflexiones o materiales, en general, “interesantes”. Naturalmente, al espectador puede resultarle cautivante (incluso entretenido) el trabajo, pero sabe que hay sentidos del acto que fugan de sí mismos, que se repliegan, que se derraman o que se encriptan ante la mirada.

El usuario que comprende el trabajo es, en este sentido, mucho más reservado y adopta la postura del espectador. Es el que luego puede hacer una lectura global de “la obra” y que, eventualmente, puede discutir las imbricaciones conceptuales de las que esta última está teñida. Pero aquel que no termina de comprender en qué “experimento social” ha caído resulta ser

el espectador ideal de *Centers live*, precisamente porque su propia mirada se ha extrañado, porque la economía del mirar/ser mirado a la que está habituado se ha visto alterada. Esta experiencia intenta enfatizar esta idea, y es en el cruce con el espectador “no ideal” donde encuentra su mejor puerto. El cuerpo del performer, esta “subjetividad plástica y mutante” (Sibilia, 2008, pág. 63), se ofrece como una destinerrancia que no intenta llegar sino a ese espectador que no comprende en qué lógica está inmerso cuando lo contempla. El flujo de la vista se ve interrumpida, alterada, y debe preguntarse por sus propias leyes, para encontrarse, en el mejor de sus casos, con su condición intrínseca: que toda mirada es política.

## Bibliografía

Agamben, G. (1998/2017). *Lo que resta de Auschwitz*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Agamben, G. (2020). ¿En qué punto estamos? Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Alonso, R. (5 de septiembre de 2020). Conversatorio sobre prácticas performáticas en Internet. Acto y Registro en Redes. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=nemX70Yc9mQ&t=386s>

Castellucci, R. (11 de mayo de 2019). Encuentro con el público. Bienal de Performance 2019. (M. Álvarez, Entrevistador)

Derrida, J. (18 de diciembre de 1998). Horizonte de pensamiento. (C. Paoletti, Entrevistador) Obtenido de [https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/audio/derrida\\_paoletti\\_5.htm](https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/audio/derrida_paoletti_5.htm)

Galindo, R. J. (28 de agosto de 2020). Performance: Iniciativas digitales y colaborativas en pandemia. (E. Massardo, Entrevistador) Obtenido de <https://www.facebook.com/265971573606401/videos/321724102400456/>

Groys, B. (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra.

Ierardo, E. (15 de febrero de 2018). Las pantallas salvajes. *Anfibia*. Obtenido de <http://revistaanfibia.com/ensayo/las-pantallas-salvajes/>

Prada, J. M. (2015). Prácticas artísticas sobre la cuestión de la identidad en Internet. Recuperado el 10 de julio de 2020, de <https://youtu.be/zugHOxV3nrw>

Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Virilio, P. (2004/2006). *Ciudad pánico*. El afuera comienza aquí. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

## Notas

1. “[D]enomino (...) «destinerrancia»”, dice Derrida, “la posibilidad que tiene un gesto de no llegar nunca a su destino” (Derrida, 1998).