

BOCETOS PARA DEFINIR LO QUE HOY LLAMAMOS PERFORMANCES.

Iris Nava.

El hombre a partir del Renacimiento centra su vida en si mismo y, con ello, da inicio a la era de la razón. Este período se extiende y refuerza con las últimas ideas iluministas: progreso y razón. Ambas se convierten en la vía para que el hombre alcance la felicidad. Y en 1914 con la primera guerra mundial, se hace manifiesta la crisis de la modernidad. Situación que se acentúa en 1945 con la explosión de las bombas atómicas en Hiroshima. Los campos de concentración, las muertes masivas, el desarraigo, las crisis económicas, el desorden en las grandes ciudades, el retroceso, la destrucción, harán que el hombre se encuentre sin eje, sin unidad: la vida humana quedó, así, fragmentada.

El arte, consecuente con su tiempo, dará una lectura de ese mundo derruido. El dadaísmo y el surrealismo retomarán, el primero, una búsqueda por el origen, y el segundo, al inconsciente psicoanalítico. De esta forma, la tesis planteada por los dadaístas anula la distancia entre lo estético y lo real. Los artistas realizan obras, entre 1950 y 1958, que tratan de superar el arte tradicional, p.e: John Cage quien, desde hace algún tiempo, utilizaba al azar los sonidos como objeto artístico en sus conciertos ejecutados en Black Mountain College, en 1952; y Alan Kaprov, en 1959, en la galería Reuben, de Nueva York realiza el primer happening llamado 18 happenings in 6 parts(1); el accionismo vienés de Herman Nitsch y Otto Mühl buscaban las formas rituales para poner en evidencia el carácter anárquico de la vida y liberar por medio de la agresividad los impulsos inconscientes reprimidos. Y, de esta manera, vemos en las acciones vienesas la relación con la teoría dual psicoanalítica, basada en los instintos: sexual y de agresión o destrucción. Las cuales provocan un shock en el espectador. Asimismo, el movimiento Fluxus estará más atento a una renovación de la música que de las artes visuales y el teatro. Lo que los artistas del happening, Fluxus y el accionismo vienés buscaban romper, eran ciertas convenciones sociales, políticas y formales a través del arte. Para ello, recuperan las formas e ideas dadaístas. A partir de los años 60 y 70 el arte romperá con toda convención establecida hasta entonces, y surgirán, tanto nuevos comportamientos artísticos como manifestaciones; entre éstas encontramos algunas como la instalación, los ambientes, el collage, los ensambles, el arte póvera, el arte terrestre o ecológico, el arte de procesos, hasta llegar al performance.

El Performance, a diferencia del happening, el accionismo vienés y el movimiento Fluxus, que apuntaban todos sus movimientos físicos en el automatismo psíquico, entra su proceso de acción en la obediencia a un concepto preestablecido. Es por ello que lo categorizamos como arte conceptual; y queda ligado al dadaísmo sólo en sus antecedentes. Entonces, a partir de los años 70, se nombra en Estados Unidos e Inglaterra, principalmente, como performance o performance art. Y de ahí, dicho nombre se difunde en los países de habla hispana. Su origen, de hecho, está en las artes visuales, pero retomará con el transcurso de los años, elementos de ruptura del teatro sobre todo experimental.

Este retorno a la experiencia corporal por parte de las artes visuales une al arte conceptual con lo que está ocurriendo en el teatro experimental. Éste retoma e investiga la experiencia vivencial de la corporalidad de Eugenio Barba; y recupera a Grotowski y la acción física y vocal del actor en el escenario. El teatro experimental, entonces, rompe con las convenciones establecidas por el teatro tradicional como lo es la cuarta pared, limitar la acción a recitar un texto y, por el contrario, experimenta más con el lenguaje corporal, reduciendo, así, el uso de la palabra; asimismo, introduce la danza contemporánea (técnicas desarrolladas por Martha Graham y José Limón) en el escenario. El performance utilizará no sólo estos puntos de ruptura teatral, sino, también, instrumentos tradicionales como el monólogo, la iluminación, la escenografía, el tiempo teatral - efímero e instantáneo-, el público o testigo y la acción humana en un escenario: puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio mientras otro observa y esto es todo lo que necesita para realizar el acto teatral (Brook, 5, 1969. En este sentido, el performance sería un acto teatral, pero a diferencia del teatro, no utiliza la ficción que genera un actor para interpretar su personaje - el cual ha sido creado por un dramaturgo y que, a su vez, es dirigido por un director - sino que tiende a ser una acción sintética. El performer toma, algunas veces, situaciones autobiográficas, utiliza su cuerpo para hablar de su experiencia, tanto cultural como del mundo, desde un punto de vista subjetivo. Dicha acción será expresada en director. El performance, por tanto, puede abarcar desde una serie de gestos íntimos hasta un montaje complejo. Es posible que dure minutos o días. Asimismo, suceder una o muchas veces. También, estar apoyado en un guión o no; utilizar la improvisación (2) o requerir de ensayos previos.

La relación del performance con las artes visuales proviene, primero, del recorrido histórico que hemos hecho del arte en párrafos anteriores. Es decir, cuando el

performance se gestó como una de las manifestaciones que llevaba a la práctica artística muchas de las ideas y conceptos en acciones. Los gestos o acciones en vivo han sido armas constantes contra las convenciones que el arte ha establecido. El performance indica y tira categorías desde sus orígenes, pero, poco a poco, se ha convertido en una forma independiente y diferenciada de lo visual. En segundo lugar, utilizar algunos materiales de las artes visuales como son: pintura, lienzo, papel, fotografía, video; pero a diferencia de éstos, el performance, por su carácter efímero, no permanecerá debido a que éste siempre va ligado a la finitud y vitalidad de su creador. La acción está íntimamente ligada al performer, ya que éste se expresa ante un público o testigo accionándose y lo importante como suceso performático es el acto realizado. Por ello, el performance es un no objetualismo; es decir, no se puede poseer como un objeto ni ser trasladado ni exhibido permanentemente, ni comprado; aunque se pague a su realizador por el trabajo.

A modo de conclusión, el performance es un arte porque al igual que otras manifestaciones artísticas es un acto creador, si partimos de que crear es transgredir los límites de lo dado, de lo conocido. De ahí que la creación sea un acto de amor, un ir y volver de dentro hacia afuera y de afuera hacia dentro, más allá y más acá de lo que se conoce y de lo que es. (Seligson, 111: 1989)

En efecto, el performance es un arte de naturaleza transgresora: destruye la continuidad simple del tiempo encadenado, para construir un instante complejo, para unir sobre ese instante numerosas simultaneidades (Bachelard citado por Seligson; 112, 1989). Así muestra instantes y éstos son efímeros como los momentos de la vida humana. Por esto son irrepetibles. El performance al igual que todo acto humano tiene condición de suceder y no existe la posibilidad de repetir lo acontecido. Y esta conciencia efímera dada por el fin de siglo encuentra su mayor expresión artística en el arte del performance.

1 Se trataba de elementos combinados de los diferentes dominios del arte: construcciones de paredes, esculturas de ruedas, música concreta, monólogo, proyecciones de diapositivas, movimientos de bailes y un cuadro realizado durante la demostración. Se realizó al mismo tiempo en tres espacios y seis partes sucesivas. Así se produjo la estructura departamental en donde no existía un intercambio lógico entre las partes, sino que actuaban separadas. (Marchan, 194: 1994).

2. Existen dos formas de improvisar: una sin el conocimiento de los elementos con los que se trabajará, donde no hay una línea clara del discurso sino "ocurrencias"; y otra donde se conoce con anterioridad lo que va a acontecer en dicho suceso. En la primera es muy probable que se de un caos en las acciones y las ideas queden perdidas pro completo. En la segunda, por el contrario, el performer tiene estudiado el manejo de los elementos. Es muy probable que el espectador comprenda el suceso.

Bibliografía general

Archer, Michael, Art since 1960, Thames & Hudson, Singapore, 1997.

Brook, Peter, El espacio Vacío: arte y técnica del teatro, trad., Ramón Gil Novales, 4a edición, Península Barcelona, 1944 (Col. Nexos, 17).

Carlson, Marvin, Performance: a critical introduction, Routledge, London-New York, 1996.

Goldberg, Rose Lee, Performance art: from futurism to present, Thames and Hudson, Slovenia. 1993.

Marchan, F., Simón, Del arte objetual al arte de concepto (1970-1974): epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna", antología de escritos y manifiestos. 6a. Edición, Akal, Madrid, 1994.

Seligson, Esther, El teatro festín efímero, UAM. México, 1989.