

Transitemos la performance.

Aldana Cal (IUNA)

I. Performance: un preámbulo obligado.

Quien se propone abordar la performance parece estar predestinado a reponer una posible definición, como si necesitáramos contar(nos), una y otra vez, todo lo que esa palabrita es capaz de significar. Y en ese intento los límites se tornan difusos y escurridizos, hay que explorar bastante entre la frondosa naturaleza del término para poder encontrarlos y, aun así, cuando se los detecta éstos se desplazan siempre hacia otro lugar. Como una suerte de agrimensor incansable tenemos que mensurar el terreno una y otra vez. Vale preguntarse, ¿por qué? Vale también arriesgar algunas respuestas: en parte, por ser -en términos relativos, claro, como casi todas las cosas- una forma novedosa. En parte, también, y para empezar, por ser una noción amplia, abarcadora e inquieta. Un territorio abierto, ilimitado, de incontrolable diversidad.

La noción de novedad, a esta altura, puede sonar un poco gastada. El elixir, tal vez, más codiciado del arte en el siglo veinte que nace, al menos en términos programáticos, con las vanguardias históricas, hace poco menos de un siglo atrás. ¿Es posible hablar de novedad hoy sin pecar de ingenuos? Me atrevería a decir que sí, siempre y cuando, contextualicemos. La performance es, en principio, una forma novedosa si se la piensa en relación a otras disciplinas artísticas y al pensamiento crítico que de ellas deriva. Hay que tener en cuenta que la performance se incorpora al discurso académico en forma sistemática recién la segunda mitad del siglo veinte. En cuanto al panorama local me gustaría señalar al menos dos cuestiones: la ausencia de la disciplina en el Departamento de Artes Visuales del IUNA y la presencia que tiene en el Departamento de Artes Dramáticas gracias a la labor de Julia Elena Sagaseta.

En segundo lugar quiero fundamentar por qué elijo calificar la performance como “amplia”, “abarcadora”, “inquieta” y “diversa”. Podría decirse que el objeto de esta disciplina *abarca* la danza, el teatro, la música, pero también los ritos ceremoniales, los juegos, el deporte, la política y la vida cotidiana. Al menos esto es lo que sostienen los estudios de performance en tanto que abordan el fenómeno en el sentido *amplio*, no restringido, del término “performance”, el cual, cabe aclarar, puede ir acompañado del vocablo “art” como una forma de acotar el caudal expansivo de su significado.

La performance es irremediabilmente *inquieta* porque, en cualquier caso, denota acción, y por eso mismo es también inestable. Desatiende todo intento de control y fijación. Rehúsa de la Unidad y la Identidad de lo mismo. Su acción tiende hacia la inclusión y la *diversidad*, tornando productiva la problemática que esto implica. Quien se ocupe del tema tendrá que avanzar en la espesura de lo *inter* (genérico, disciplinario, cultural). De todas formas, cualquier intento por recortar, acotar o restringir puede ser válido en virtud de la especificidad, puede también resultar esclarecedor e incluso tranquilizador, siempre que no olvidemos cuan productivos resultan los intersticios en el campo de la performance.

Antes de continuar, creo oportuno reparar en la intraducibilidad del término y sus implicancias. Hay diferentes posturas, y existen esfuerzos por menguar o abolir esa condición. Celebro y valoro los intentos por resistir frente a la hegemonía, en este caso, del idioma anglosajón con todo lo que eso conlleva. Pero es sabido que la traducción es una tarea problemática que requiere de una gran creatividad y honestidad por parte de quien la ejerce; y, aun así, hay palabras que parecen tornarla directamente imposible, “performance” parecería ser una de ellas. Varios de los intentos de traducción al español resultan incómodos o equívocos. El más certero y creativo, para mi gusto, es el que propone Diana Taylor en “*Hacia una definición de performance*”. Taylor se pregunta por qué no traducir performance por un término proveniente de alguno de los lenguajes indígenas de América. Según ella, “areito” es un buen candidato dado que incluye la danza, el teatro, la celebración que aspiraba a una legitimación estética, socio-política y religiosa. Coincido con Taylor en su apreciación sobre la pertinencia de “areito”.

El término es atractivo porque borra todas las nociones aristotélicas de “géneros”, público y límites. Refleja claramente la asunción de que las manifestaciones culturales exceden la compartimentación ya sea de género (canción, danza), por participantes/actores, o por efecto esperado (religioso, socio-político, estético) que fundamenta el pensamiento cultural occidental. (Taylor: 2001: 5)

Si bien Taylor termina declinando en su intención de buscar equivalencias lingüísticas entre los lenguajes de pueblos originarios, sin embargo, con su coqueteo aporta una definición, la de areito, que se posiciona entre las más ajustadas.

Habiendo hecho estas aclaraciones intentaré ahora proveer de un marco teórico a mis apreciaciones. Sé que, al hacerlo, una vez más el *sino* de la performance conducirá mis palabras hacia un preámbulo obligado. No malgastaré esfuerzos intentando eludirlo, no es ese el propósito de estas líneas, sino el de iniciar un camino

que ayude a comprender las razones del fenómeno. Es decir, la necesidad incesante de rastrear los intentos por dar con una definición en términos ontológicos y epistemológicos, y, a la vez, reconocer/ejercer las prácticas que acontecen en el campo de la performance planteando un desafío constante a la labor crítica y teórica.

II. La teoría: un recorrido.

Comenzaré por el principio, la filosofía del lenguaje. En 1955 John L. Austin acuñó el término y lo introdujo a dicha disciplina a partir de sus conferencias y del texto *Cómo hacer cosas con palabras*. A partir de entonces los enunciados no solo sirven para constatar sino que también pueden realizar acciones: promesas, contratos, bautismos. El éxito o el fracaso de éstas dependerán de que estén dadas unas series de condiciones, que exceden lo puramente lingüístico, en virtud de un marco institucional y social. Sobre la base de las ideas de Austin, lo performativo comienza migrar hacia otras esferas de la actividad humana. Como, por ejemplo, la filosofía de la cultura donde se destaca el trabajo de Judith Butler; otro de los nombres de cita obligatoria. Tres décadas después que Austin, a fines de la década del 80', Butler instala el concepto "performativo" en la filosofía de la cultura. Esto le permite explicar la identidad de género como un proceso de *embodiment*, que, a pesar de encontrarse limitado por la subordinación invisibilizada de las normas sociales, mantiene cierto margen de posibilidad para hacer elecciones individuales a contrapelo del sistema dominante, vale decir, contra hegemónicas. La noción de *embodiment* evidencia el carácter construido del género.

Paralelamente, a comienzos de la década del 80', Richard Schechner impulsa, junto a otros académicos, la creación del Departamento del Arte de la Performance en la Universidad de New York, Tisch School of the Arts, que aglutina el trabajo de investigación que se venía realizando, extra-muros, desde hacía más de una década. La dirección de este nuevo departamento se le confiere a Diana Taylor que contribuye fuertemente al estudio del campo en nuestro continente. De este modo, los estudios de performance logran un lugar para sí mismo dentro de la institución académica. En *Performance, teoría y prácticas interculturales* Schechner cita el texto del Boletín de la Universidad donde se enuncian los objetivos que, como una suerte declaración de principios, se fueron repitiendo en los boletines de los años siguientes.

“El programa es intercultural e interdisciplinario, con componentes de las artes, las humanidades y las ciencias sociales”. (Schechner: 2000: 16)

Según las afirmaciones de Schechner la performance parece ser una constelación capaz de ofrecer múltiples figuras según el punto de vista que se adopte.

“Todo “se construye”, todo es “juego de superficies y efectos”, lo que quiere decir que todo es performance: del género, al planeamiento urbano, a las presentaciones del yo en la vida cotidiana”. (Schechner: 2000: 11)

Muchas son las voces que coinciden en definir a la performance como una construcción, sin que ello resulte contrario a la realidad. Al iniciar este largo peregrinaje sobre la teoría de la performance, me topé con un repertorio de definiciones y categorías nacidas de la convivencia entre las distintas disciplinas, mi brújula intelectual me condujo al terreno de las artes y, más específicamente, hacia el teatro. Allí pude apreciar que, a pesar de las diferencias de enfoque, existe cierto sustrato común a la hora de hablar de performance. Taylor lo expresa con claridad.

“Mientras en algunos casos el énfasis en el aspecto artificial de performance como “constructo” revela un prejuicio anti teatral, en las lecturas más complejas lo construido es reconocido como copartícipe de lo real”. (Taylor: 2001: 4)

De manera análoga Schechner advierte.

“Aceptar lo performativo como categoría teórica y como hecho de conducta hace cada vez más difícil sostener la distinción entre apariencias y hechos, superficies y profundidades, ilusiones y sustancias”. (Schechner: 2000: 19)

Para ahondar en la cuestión de la performance entendida como constructo y su consecuente vinculación entre las esferas del arte y la vida, es necesario advertir que lo performativo, en los años sesenta, forma parte de un giro disciplinario que abona el terreno para el surgimiento y consolidación del arte de acción. Así la performance viene a trastocar las fronteras del arte y su delimitación autónoma, a la vez que promueve un fenómeno de contaminación entre las diferentes artes. La música, la plástica, lo audiovisual, el teatro, se sitúan en pie de igualdad junto con el texto, y la noción autor(idad) se derrumba. En lo que respecta al teatro existe una transformación que rompe con el sistema de representación convencional. Década tras década, el arte de la performance se expande en una profusa diversidad, a tal punto, que el estado de la cuestión en occidente reclama su propia teoría estética. En el año 2004, la alemana Erika Fischer Lichte publica *Estética de lo performativo*, un texto que se teje a partir de un vasto entramado de referencias, un texto erudito, y, como afirma

Cornago en el prólogo, moderno. La autora recorre varios siglos, asociando la historia de las ideas y el arte, para poder dar cuenta de la esteticidad de la performance a partir de una serie de categorías en permanente interconexión. El interés que suscita, en mí, este texto en particular, no es solamente el de tratar de armar un mapa conceptual del complejo campo de la performance, sino también el de poder saldar un interrogante muy difundido siempre que el arte se vuelca hacia lo conceptual, ¿por qué tal o cual fenómeno, u objeto, puede ser considerado arte? En principio, el arte es también una institución y como tal se autorregula y legitima. Esto constituye un presupuesto muy básico del cual no podemos prescindir. Luego, cabe preguntarse por la finalidad estética que el arte supone y es allí donde entra a jugar el texto de Fischer Lichte. Quiero destacar también que la *Estética...* es una teoría que piensa la performance en vinculación con el teatro que es mi campo de acción, estudio e interés.

No pretendo establecer aquí un recorrido por la "*Estética...*" de punta a punta, pero sí me interesa destacar que, en principio, todas y cada una de las marcas de esteticidad señaladas en el texto están vinculadas a la transformación de la obra de arte en acontecimiento. De manera que la noción de acontecimiento resulta crucial para la comprensión de la performance en términos estéticos. Fischer Lichte se sitúa históricamente a fines del siglo diecinueve y principios del veinte, y designa a Peter Behrens, Georg Fuchs y Max Herrmann como los precursores de lo que luego, en la década del sesenta del siglo veinte, se convirtió en condición necesaria para la performance: la sustitución de la obra por el acontecimiento. Esto implica un franco abandono de la concepción iluminista de la autonomía del arte y sus múltiples implicancias. Decae la idea de obra como un artefacto creado por el artista en donde el espectador debe ser capaz de completar el sentido interpretando los signos plantados, en el caso del teatro, por el autor y/o director. La performance no se constituye como un objeto autónomo diferenciado del artista como sujeto de su creación, por el contrario, lo efímero de su existencia compromete tanto a artistas y espectadores; es la interacción de ambos lo que le otorga existencia y configura su poética. Esto implica el borramiento de la oposición sujeto/objeto. Dicho binomio sirve, en tal caso, para distinguir estados que se dan por la oscilación entre las posiciones de "perceptor" o "percibido". Cabe aclarar que obviamente el artista es quien idea su acción de manera intencionada, generando algo así como una situación de laboratorio que busca reproducir la lógica de la vida cotidiana en términos de acontecimiento y, en la cual, el propio artista forma parte de la experimentación junto con los espectadores. De modo que la esteticidad de la performance está dada, en gran parte, por lo que, en

la traducción de la *Estética*... al español, aparece como “bucle de retroalimentación autopoética” entre productores y espectadores.

“La efectividad de bucle de retroalimentación autopoética se opone a la idea de sujeto autónomo. Se trata más bien que tanto el artista como todos los participantes son sujetos que determinan a otros y son a su vez determinados por ellos”. (Fischer Lichte: 2011: 328)

Este sistema de autopoiesis genera esteticidad a partir de lo que acontece y, por lo tanto, es capaz de asimilar los elementos no planeados e impredecibles que surgen de la escenificación. Esto no hace referencia únicamente a los imprevistos o accidentes escénicos, sino también a toda una zona de indeterminación o inestabilidad que incluye la participación de los espectadores pero no se agota en ella. Se trata de fenómenos emergentes que modelan la percepción. La obra se vale de la tutela del artista para garantizar su funcionamiento; la performance, en cambio, se nutre de las contingencias que puedan presentarse en el flujo del acontecimiento. En la performance la representación deja lugar a la presentación y se desmorona la oposición entre arte y realidad. Si el hecho artístico es lo que acontece en sí mismo, se infiere que no está en lugar de otra cosa, no quiere decir nada, todo en él es autorreferencial y constitutivo de la realidad.

Ahora bien, tanto la autorreferencialidad como la importancia que, desde el punto de vista estético, adquiere la reciprocidad entre artistas y espectadores, en el momento de la escenificación, merecen ser revisadas. Comenzaré por la autorreferencialidad de la performance que se añade a la condición de ser constitutiva de la realidad. En este punto Fischer Lichte se vale de dos ejemplos que para mi gusto no presentan la misma productividad. En primer lugar cita la performance de Marina Abramovic, *Lips of Thomas*, donde la performer rompe una copa con la mano y comienza a sangrar. Sin lugar a dudas, la acción de Abramovic es constitutiva de la realidad y no refiere a ninguna otra cosa, más allá de las posibles lecturas o interpretaciones que, a posteriori, puedan suscitarse en los espectadores. Ellos, durante el acontecimiento, están participando perceptivamente y reaccionando, corporal y afectivamente, frente a la realidad de lo que ven; en tal caso, la elaboración intelectual vendrá luego. Este ejemplo me parece altamente productivo, pero luego está el ejemplo de *Hamlet*. No se referencia una puesta en particular, sino que se trabaja sobre una representación hipotética.

“Cuando un actor que interpreta a Hamlet atraviesa la escena su acción significa, primordialmente, el andar de dicho actor sobre la escena y constituye la realidad de dicho andar”. (Fischer Lichte: 2011: 338)

Esta cita que alude a la condición material inherente al hecho teatral resulta difícil de equiparar en términos de pertinencia y productividad con la autoagresión de Abramovic en *Lips of Thomas*. Los ejemplos citados me interesan especialmente dado que, ponen en evidencia las enormes diferencias que existen entre las diversas manifestaciones de la performance artística. Me parece que si soslayamos estas diferencias nos perdemos la oportunidad de encontrar una mayor especificidad. En este “preámbulo obligado” propongo un recorrido -siempre parcial- por el discurso académico que versa sobre el tema, en pos de promover conocimiento y de advertir el carácter “amplio”, “abarcador” e “inquieto” de un fenómeno que se presenta como confuso, algunas veces, como inconmensurable otras, pero que no por eso tiene por qué abrumar ni sorprender a nadie.

Por otra parte, si bien la idea del “bucle de retroalimentación autopoético” se sustenta en el presupuesto de que en la escenificación están expuestos todos los participantes, lo cierto es que Fischer Lichte se encarga de aclarar que el director no está incluido en la lista. Paradójicamente, su figura que puede ser considerada como omnipresente en el proceso de creación, no interviene de la escenificación. O si lo hace, será en su rol de espectador, aunque no pueda homologarse a la condición del resto de los espectadores.

En conclusión, creo que tanto los estudios de performance, la teoría, la estética y los hechos artísticos que de ella devienen, requieren siempre de la acción y el movimiento, es necesario conocer el campo, relevarlo y transformarlo permanentemente si se quiere estar a la altura de las circunstancias. No reducir ni eludir la complejidad de semejante empresa es parte del desafío. Taylor lo advierte con mucha lucidez cuando alerta sobre los beneficios que se desprenden de la intraducibilidad del término performance.

Además, el problema de la intraducibilidad, según lo veo yo, es en realidad positivo, un bloque necesario que nos recuerda que *nosotros* (...) no nos comprendemos de manera simple o sin problemas. Mi propuesta es que actuemos desde esa premisa (...) y reconozcamos que cada esfuerzo en esta dirección necesita dirigirse contra nociones de acceso fácil, de descifrabilidad, y traductibilidad. Este obstáculo desafía no sólo a los hablantes de español o portugués que enfrentan una palabra extranjera, sino a los angloparlantes que creían que comprendían lo que significaba “performance”. (Taylor: 2001: 5)

Me gusta cerrar este breve recorrido por algunos materiales críticos y teóricos con esta “invitación a la aventura” que hace Taylor, en el artículo que inteligentemente tituló *Hacia una definición de performance*. No se trata de una definición, se trata de un ir *hacia*, en busca, tras ella.

III. Los artistas: un comienzo.

La performance surge en nuestro país en los años ochenta. ¿No la hubo antes? Claro que sí. Pero la necesidad metodológica y el afán de situar mis estudios de performance al campo teatral, me incitan a contar desde allí. Entonces, decía que, en la década del ochenta, surge la performance a partir de producciones aisladas y/o periféricas que paulatinamente van ganando espacio hasta constituir un tipo de creación distintiva de la escena local; la cual, aunque ligada a la tradición realista, se caracterizó siempre por la convivencia de múltiples estéticas. Muchos artistas fueron incorporando la performance dentro de sus producciones, sin embargo, hay nombres como García Whebi, Vivi Tellas, Beatriz Catani, Federico León, Mariano Pensotti o Lola Arias que hoy se constituyen como referentes ineludibles, tanto por el nivel de experimentación de sus producciones como por el interés, la coherencia y la indagación permanente en el campo de esta investigación. Sus espectáculos representan un aporte fundamental para el intento de establecer un territorio poético del arte performático actual. Cada uno de ellos echa luz sobre los distintos movimientos de filiación, ruptura o desvío acontecidos en el arte performático, y, en consecuencia, posibilitan la conformación de un corpus (que los toma como centro pero los excede) para la investigación de la escena local durante las últimas dos décadas. A tales fines estableceré una periodización que se inicia con el surgimiento de dos agrupaciones (La organización negra -1986 / El Periférico de Objetos -1989) a las cuales considero como precursoras del teatro performático en nuestro país. Si bien también podría destacarse la existencia durante esos años de otras performances, lo cierto es que la conformación grupal, que en ambos casos incluye un programa estético, y la fuerte influencia que han ejercido en otros artistas me han llevado a optar por ellos a la hora de determinar un comienzo para el periodo a investigar. Otro rasgo en común entre ambos es el hecho de haberse constituido, en parte, como consecuencia del efecto causado por la visita de artistas extranjeros que sacudieron, en nuestro país, la concepción del teatro de algunos de los entonces jóvenes creadores. Así como La Organización Negra siguió el legado del grupo catalán La Fura

del Baus, El Periférico de Objetos se vio fuertemente influenciado por la noción de performance del polifacético artista polaco Tadeusz Kantor. Estas influencias foráneas permiten pensar a ambas agrupaciones como iniciadoras, ya que, tanto una como otra, parecerían precederse a sí mismas y, por ende, lograr auto legitimarse dentro del circuito local. Cabe señalar que los puntos de contacto establecidos entre las mencionadas agrupaciones no implican la existencia de similitudes estéticas, o por lo menos no de manera relevante. En Argentina, la amplitud en la diversidad de propuestas es un rasgo característico entre los artistas de la performance y el teatro. Esto dificulta pero, a la vez, enriquece enormemente el campo de la investigación.

Este es el comienzo, desde donde yo elijo contar, queda aún pendiente rastrear sus continuidades y derivaciones. Las transformaciones de ambos grupos, y también, a quiénes, cómo y por qué influyeron.

Bibliografía.

Cornago Bernal, Oscar. "Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso" en *Gestos*. Año 19, N° 38. Noviembre, 2004.

Fischer Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Abada Editores, Madrid, 2011.

Lehmann, Hans Thies. "Introducción", en *El teatro posdramático*. <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>

Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro*. Paidós Iberica. España, 1984.

_____. *Puesta en escena , performance ¿Cuál es la diferencia?* <http://www.telondefondo.org/numerosanteriores/numero7/articulo/129/puesta-en-escena-performance-cual-es-la-diferencia.html>

Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas, Buenos Aires, 2000.

Taylor, Diana. *Hacia una definición de performance*. www.deartesypasiones.com.ar/03/doctrans/performance.doc. 2001

