

EL PERFORMANCE

Tadeusz Pawlowski

Mi objetivo, en el presente trabajo, es una tentativa de formular una caracterización del arte del performance, pero también el planteamiento de ciertas hipótesis que expliquen los fines artísticos y psicosociales de éste. Puesto que el performance se desarrolló en cierta oposición al happening, considero que

el objetivo que me he propuesto se alcanzará con el mayor éxito comparando y contraponiendo los correspondientes rasgos de ambas corrientes del arte contemporáneo.

La presencia del artista que lleva a cabo personalmente ante el público alguna acción, es una característica co-

El performance no es un fenómeno homogéneo. Su esfera no constituye un conjunto homogéneo de acciones, sino que es más bien cierta suma de subconjuntos ligados únicamente por semejanzas parciales. Este estado de cosas es una fuente de serias dificultades, que se manifiestan con toda agudeza en las tentativas de formular una definición de ese concepto. Construir esa definición es también un objetivo de las presentes reflexiones; pero, antes, permítanme algunas observaciones generales introductorias.

En el inicio de los años cincuenta, los artistas que cultivaban las artes plásticas entendidas de manera amplia, pero también los representantes de algunas otras disciplinas —por ejemplo, la música—, empezaron a concebir de otro modo el principal objetivo de su trabajo. La producción de objetos —esculturas, dibujos, cuadros, obras gráficas, composiciones musicales, etc.— es abandonada paulatinamente y sustituida por acciones artísticas. Desde aquel entonces ha surgido una serie de orientaciones del arte de las acciones. Algunas de ellas, como el fluxus y el happening, ya se han retirado de la escena del arte mundial; en cambio, el performance, y también el arte del cuerpo, siguen despertando el interés de los creadores y del público.



Serge Pey y Ahmed Ben de Francia.

mún del happening y del performance, y, a la vez, uno de los rasgos constitutivos importantes de ambos. No es la única característica común a ambos. Además, el performance coexistió durante cierto tiempo con el happening, desplazándolo gradualmente y, por último, desalojándolo por completo. En presencia de esas semejanzas y vínculos, tanto más sorprendentes resultan las diferencias fundamentales que separan al happening y el performance. Conciernen tanto a su objetivo y sentido básicos, como a los medios artísticos empleados para la realización de los mismos. Los cultivadores del happening querían cambiar el mundo: hacer más humana la convivencia social, liberar las relaciones entre los hombres de los esquemas autoritarios que las mutilan. Esperaban alcanzar ese objetivo penetrando mediante sus acciones artísticas en el mundo social objetivo. A ese fin, debían asimilar el arte a la vida, eliminar, borrar completamente la frontera que los separa, con el objetivo de darles así a sus acciones la máxima eficacia. Por ese motivo, a menudo llevaban a cabo sus acciones en lugares públicos, visitados por numerosas personas: en las calles de mucho movimiento, en las plazas, las estaciones terminales, los aeropuertos. Pero también en lugares donde los fenómenos de la "vida habitual" suscitaban el rechazo de los happenistas por su falta de sentido, su injusticia o su crueldad, a los cuales querían sensibilizar al público —por ejemplo, en mataderos, en barrios de miseria o de exuberante riqueza, etc. Al aspirar a la asimilación del arte a la vida, admitieron en sus acciones el azar como una solución artística legítima, puesto que —como decían— la vida es gobernada también por el azar. Sus realizaciones no tenían que poseer una historia, pero debían ser un acontecer objetivo, semejante a los fenómenos y procesos de la vida habitual. Por eso, el happening suele ser llamado la más consecuente encarnación del realismo. Ese rasgo de peculiar objetividad era subrayado mediante la acción con objetos, a veces con una gran masa de ellos; no eran, en general, objetos producidos especialmente para los fines del espectáculo, sino tomados del ambiente coti-

diano, a menudo hallados en el basurero de la civilización actual, como desechos industriales u objetos usados de producción masiva.

En su aspiración a la máxima objetividad, el happening equiparaba en el espectáculo la función del objeto con la función del ejecutante, que era también uno de los objetos. Un paso ulterior fue el derribamiento de la frontera artificial —según se decía— entre el artista, autor y realizador del happening, y el público. Los happenistas querían arrancar al público de la actitud de receptor pasivo y convertirlo en un participante activo, con iguales derechos. Despertando así a una actividad plena y autónoma, el público de los espectáculos de happening debía influir después sobre un ambiente social más amplio. Este era un elemento esencial en la aspiración del happening a transformar las actitudes y las relaciones entre los hombres. Porque complementaba la influencia directa del happening con una influencia indirecta.

Con una orientación objetivista-extrovertida, el happening estaba vuelto hacia el mundo exterior y tendía a su transformación. El programa de acción adoptado por el happening ejerció una considerable influencia en el arte y en las actitudes sociales, e incluso contribuyó a suscitar inquietudes políticas en la Europa occidental. No obstante, el objetivo fundamental —la transformación de los principios de convivencia de los hombres— quedó como un mito irrealizado. El desencanto fue profundo y acarreó consecuencias de gran alcance en la esfera de los objetivos ar-



Serge Pey.

tísticos y sociales que debía plantearse el arte. Con ellas fue del todo consecuente el performance, que ocupó gradualmente el puesto del happening. Se tomó clara conciencia de la imposibilidad de cambiar el mundo mediante una influencia directa sobre los fenómenos y procesos sociales objetivos con ayuda del arte. Es más, se percibió que el proceso de limitación del individuo en la sociedad masiva contemporánea ha ido tan lejos, que amenaza con una aniquilación total de la libertad y autonomía de éste. La más importante visión pasó a ser ahora la defensa de esos valores. Desprestigiada como ineficaz; la actitud de carácter objetivista-extrovertido fue

sustituida por una actitud de carácter opuesto: subjetivista-introvertido. No fue la sociedad y las regularidades generales que la gobiernan, sino el individuo lo que se halló ahora en el centro del interés del arte del performance. La desesperada salvación de los restos de su integridad y autenticidad pasó a ser la empresa más urgente. También los recursos artísticos que aplicaba el performance sufrieron los correspondientes cambios. No se aspira en él a borrar la frontera entre el arte y la vida, no se pone énfasis en operar con objetos, en influir con una masa de ellos. Los objetos empleados, en la medida del *minimum* indispensable, desempeñan un papel ancilar, secundario con respecto al ejecutante. El signo de desigualdad entre el ejecutante personal y el objeto en el happening orientado objetivistamente, es sustituido en el performance por la acentuación del papel singular y la

irrepetibilidad del individuo. Con referencia al individuo se emplean definiciones tales como la existencia individual, el valor supremo, el *sacrum*, el centro del mundo. El ejecutante es, por regla, un artista individual, no un grupo de participantes, como ocurría en el happening. Tampoco se intenta convertir al público en participante activo del espectáculo, en lo que se ponían, en el happening, grandes esperanzas (a veces se esforzaban en efectuar esa activación a la fuerza). Porque tal proceder deviene fácilmente una manipulación que amenaza los valores del individuo de cuya salvación se trata.

El performance, al igual que el happening, no tiene que poseer una fábula o historia, con su principio, medio y final (planteamiento, desarrollo y desenlace). Pero, a diferencia de lo que ocurre en el happening, la acción del artista que actúa solo no tiene que ser,

en el performance, un "acontecer objetivo", sino un enunciado muy personal, lleno de una expresión comprometida, apasionada en más de una ocasión; tiene que superar la presentación en favor de las formas de entendimiento directo.

El antes mencionado postulado de la eliminación de la frontera entre el arte y la vida, adoptado por el happening y rechazado en el performance, exige ciertas observaciones complementarias. Este postulado tenía en el happening dos aspectos: 1) el "máximo realismo" de las acciones mediante la eliminación de la fábula y de las funciones miméticas o expresivas y la asimilación a los acontecimientos habituales de la vida; 2) el carácter no profesional de esas acciones (cada cual puede ser artista, ello no requiere ningún talento especial). Es por eso que el performance rechazó solamente el primer aspecto

EN TORNO A LA TRADUCCION DE LA PALABRA "PERFORMANCE"

Antonio Prieto

Caos y confusión: situaciones típicamente posmodernas. Hoy, los teatreros hispanoparlantes no se ponen de acuerdo: ¿están haciendo teatro o performance? ¿se debe decir "acto representacional" o "acto performativo"? los artistas contemporáneos iactúan o

performean? Del posmodernismo pasamos rápidamente a la desmodernidad —como diría Roger Bartra— en estas desafortunadas pero a menudo cómicas aventuras bilingües.

Con nuestras ansiosas miradas y orejas sintonizadas hacia el hemisferio norte, especialmente a causa del TLC, pareciera que nos olvidamos de la lengua materna. Hoy nos invade la flojera por traducir adecuadamente a nuestro idioma lo que escuchamos en otros. Ciertamente que todos los idiomas se transfertilizan constantemente, y que la pureza lingüística es un

proyecto que murió junto con el latín. Pero hay palabras que posiblemente sería mejor no someter a transplantes irreflexivos que tan sólo contribuyen a confusiones innecesarias. Si le hacemos caso a Antonio Alatorre y aceptamos que nuestro idioma tiene 1,001 años de existencia, entonces podemos confiar que nos sacará de cualquier apuro a la hora de emprender una traducción.

En lo que concierne a la palabra performance, las cosas tienden a complicarse debido a su escurridizo carácter polisémico. Sobre su origen,

apunta Jorge Glusberg: "Recordemos la etimología de este vocablo inglés que significa desempeño, cumplimiento, actuación, funcionamiento, acción, capacidad, representación teatral, ejecución musical, acrobacia, espectáculo. Al parecer, llegó al inglés desde el francés antiguo (siglo XVI: performance), en todo caso, deriva del latín *per-formare*, realizar." Para bien o para mal, en el castellano no existe una palabra como esa: que mucho abarca, pero poco aprieta. Su traducción entonces debe obedecer

de ese postulado, y conservó funciones expresivas. En cambio, proclamó una ruptura con todos los rigores o sistemas artísticos, quiso ser un arte antiprofesional. No obstante, esa consigna sólo fue reconocida en el periodo inicial, "heroico", del desarrollo del performance. A medida que pasó el tiempo, la profesionalidad comenzó a aparecer con una frecuencia cada vez mayor en sus realizaciones.¹

Habiendo dejado de creer en la posibilidad de una influencia directa, eficaz, sobre el mundo social exterior y las regularidades que lo gobiernan, el performance concentra su atención en el individuo, sus problemas existenciales y psicológicos. A veces, es una retirada total a la esfera de lo absolutamente privado, íntimo. Lo que antes era el cultivo de intereses puramente privados, deviene ahora tema del arte. El artista que actúa individualmente, se investiga a sí

mismo para profundizar en la esfera de lo que hay de irracional en él. Precisamente en lo irracional, lo instintivo, en los sueños, intenta hallar finalmente un refugio para la salvación de la integridad y la autonomía del individuo. De una manera natural, la atención se concentra en el cuerpo del artista. Porque éste es la base del subconsciente y del instinto; es a través del cuerpo que sentimos y vivenciamos nuestros problemas existenciales: la vida y la muerte, la autonomía y la dependencia. Así pues, el cuerpo del artista individual es sometido a pruebas, crueles en ocasiones, que traspasan la línea no muy clara que separa lo normal de lo que pertenece a la patología. Son situaciones límites, que permiten conocerse a sí mismo, conocer las posibilidades de la psique y el propio cuerpo para, después de haber tenido contacto con la muerte, poder vivir, tanto más plenamente. Se espera-

ba que mediante el conocimiento cada vez mejor de todos los aspectos de lo que hay de individual en el hombre, se podría alcanzar el objetivo fundamental: la salvación de los restos de integridad e independencia del individuo; la limitación de la influencia omnipotente de los mecanismos de la sociedad de masas, que somete al individuo mediante una influencia uniformadora —entre otras vías, a través de los medios de difusión masiva. A veces ese proceso de conocimiento, de prueba de sí mismo, adquiriría, por así decir, el carácter de un "trabajo en la base": mediante el conocimiento del cuerpo y de la psique del individuo, influir en las actitudes y relaciones entre los hombres. La vida social será como sean los individuos de que se compone la sociedad— en ese principio, aunque no enunciado explícitamente, parece basarse el programa delineado. Los representantes del arte

al contexto dentro del que se encuentra.

Sin embargo, hay unos casos especiales que vale la pena revisar. Uno es el de los que la vanguardia euro-americana se ha dado en llamar performance art: etiqueta que han adoptado muchos artistas hispanoparlantes. Quién no ha oído, a la gente decir con singular alegría: "Yo hago performans"; "qué formidable estubo ese performance"; "pertenezco a un grupo de performeros"; etc. Por si fuera poco, la palabra ha sufrido una confusión de géneros en sus viajes por el mundo hispano, de tal forma que el performance conocido en casi toda Latinoamérica, en España y Argentina se denomina la performance. Algunos artistas prefieren el nombre de

"accionistas" que no hacen performance sino "arte acción", términos que implican un rompimiento con la decadente hegemonía de "vanguardia".

En México, muchos artistas serios (que no solemnes) continúan usando el término, debido a que el público de alguna manera lo identifica. Por otro lado, la performer mexicana Maris Bustamante, opina que usar ese término también puede ser un acto de apropiación rebelde de lo que nos llega de otras lenguas.

La palabra acción, a mi juicio, es menos aparatosa y con aplicaciones más amplias que performance, tiene un significado más específico, es decir, representación.

Guillermo Gómez-Peña, actuante que se desplaza con sorprendente facilidad a través de

las fronteras culturales, y un verdadero "performancero" que explora prácticamente las posibilidades de la susodicha palabra, explica:

"(La cultura fronteriza) significa experimentar con las fronteras entre el arte y la sociedad, legalidad e ilegalidad, inglés y español, masculino y femenino, Norte y Sur, yo y tú; subvirtiendo estas relaciones y separándolas de la hendidura, desde "acá". La hendidura es el centro. La frontera es la coyuntura, no el margen.

La cultura fronteriza es un término polisémico. Significa boicot, ilegalidad, clandestinidad, contrabando, transgresión, desobediencia binacional; sayuca de poesía peligrosa, nuevas ideas y visiones utópicas.

Pero también significa mantener nuestra dignidad fuera

de la ley. Pero también significa una nueva terminología para las nuevas identidades multi-híbridas y oficios en constante metamorfosis: Sudaca, no "hispanic"; borderólogo, no "artist"; Chica-rricua, no "latino", no "performer", intercultural y no "postmodern".¹

... ¿habría que traducir acaso también performance por Chica-rricua?

1. Texto publicado en *Postextual*, carta-revista internacional de poesía alternativa, No. 4 Marzo de 1990. En original tiene pasajes en inglés aquí traducidos en franca traición al autor.

del performance retoman la aspiración, presente en el happening, a transformar el mundo, pero van por un camino completamente distinto, indirecto: a través del conocimiento del individuo y la liberación en él de lo individual, lo auténtico, lo no manipulado.

La anterior compilación de los rasgos del arte del performance podría causar la impresión de que éste es algo homogéneo. Pero eso sería una imagen simplificada.² En realidad, las realizaciones del arte del performance abarcan una variedad de posiciones sociofilosófico-psicológicas y estéticas. Esa variedad no puede ser metida a la fuerza en una esfera única homogénea; más bien se debe hablar de la pluralidad y variedades del performance. A fin de destacar mejor las diferencias entre el happening y el performance, he escondido para la comparación las principales variedades de ambos fenómenos artísticos —llamémoslas así: "principales variedades", dándonos plena cuenta de cierta inevitable arbitrariedad en la elección y de lo difícil que resulta fundamentarla.

He mencionado antes la distinción de muchas variedades de performance. Sin embargo, aquí aparecen ciertas complicaciones. Porque la operación de distinguir variedades no es unívoca, sino que puede tener uno u otro resultado, conducir a la formación de varie-

dades de uno u otro género, en dependencia del rasgo adoptado como base de la distinción. Enumeraré aquí unos cuantos rasgos de ese género, conscientemente: de que esta no es, ciertamente, una lista exhaustiva: 1) el sentido y la función del performance, 2) el género de los medios empleados, y 3) el modo de su empleo. Desde luego, no existe un modo único, "el único verdadero", de elegir el rasgo que ha de ser la base de la distinción de las variedades del performance. Elecciones así, con iguales derechos, puede haber muchas; siempre son decisiones relativas, referidas al objetivo al que han de servir. Así, por ejemplo si el principal punto de interés del investigador son los recursos artísticos o el modo de su empleo, y también los vínculos que desde este punto de vista se establecen entre el performance y otros dominios del arte o de la técnica, la verdadera base de la distinción de las variedades del performance será el rasgo 2 o el 3. En el presente trabajo he adoptado como base el rasgo 1; la discusión de otros rasgos de las acciones del performance desempeña una función ancilar con respecto al análisis del sentido artístico, psicosocial y filosófico de éste. Le dedicaré una particular atención al arte del cuerpo. El cuerpo del artista, en este caso, no es solamente un medio de expresión, sino que cumple, además, múl-

tiples funciones como objeto sometido a investigación y ensayos, como base de vivencias existenciales.

Las variedades del performance

Habiendo adoptado como base de la división el sentido y la función del performance, he distinguido cinco variedades de éste:

1. Las realizaciones en que el punto central de los intereses lo constituyen el individuo y sus problemas. A decir verdad, en todas las variedades el individuo es el punto de referencia fundamental, pero aquí es objeto de un interés directo.

2. Las acciones cuyo objetivo es una reflexión sobre el desarrollo de la humanidad, el curso y el sentido de éste.

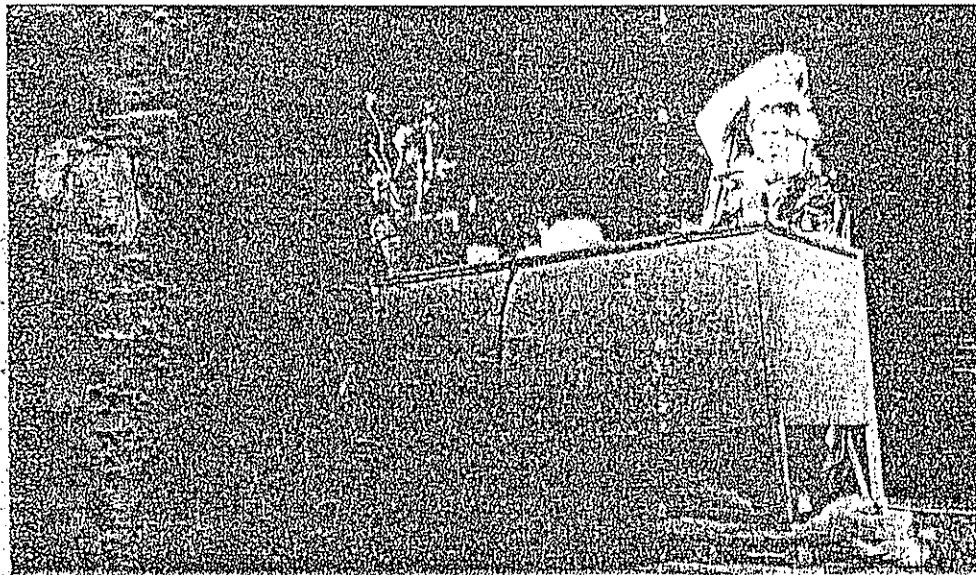
3. En esta variedad se someten a reflexión y crítica diversos aspectos de la vida en la sociedad masiva contemporánea.

4. Las realizaciones de carácter autotómico; el objeto de la reflexión es, en este caso, el arte y el artista, así como sus relaciones con la sociedad; también la reflexión y la investigación artísticas de los fenómenos vinculados con la creación y la recepción del arte: los procesos de la percepción del espacio y el tiempo, así como la formación de los mismos, las relaciones entre el ambiente y el comportamiento de las personas presentes en él, etc.

5. Las actitudes cuyo objetivo es provocar vivencias específicas partiendo de arquetipos, mitos, sistemas filosóficos o religiosos, fenómenos misteriosos o parapsicológicos, etc. A veces toman parte en ellas grandes concurrencias; el objetivo no es entonces la transmisión de algún comunicado, sino la vivenciación conjunta dentro de una masa de personas que sienten de manera semejante.

Las anteriores variedades son distinguidas en consideración a la problemática que domina en ellas. Ello no excluye la posibilidad de que en cada variedad aparezcan ciertos elementos característicos de alguna otra variedad.

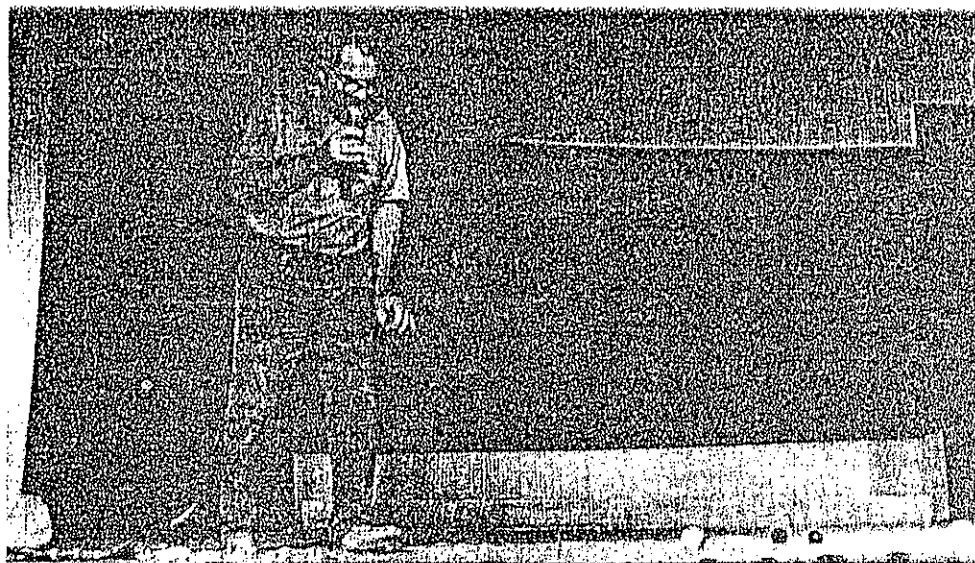
Los realizadores de las acciones del performance se sirven de toda clase de medios de expresión. A veces, incluso



Joel Hubaut.

elevan la libertad de su elección al rango de un postulado formulado conscientemente, declarándose —al igual que los happenistas— en favor del carácter interdisciplinario del arte y del abandono de todas las reglas de creación establecidas. Fundamentan este postulado con la necesidad de deshacerse de la artificialidad, la necesidad de una verdad no echada a perder por la formación artística, la necesidad de una expresión espontánea, auténtica. En el sentir de estos artistas, la preocupación por la pureza, la homogeneidad de los recursos, actúa de manera limitadora y mata los impulsos sencillos, espontáneos. Por esa razón, muchos de ellos han rechazado corrientes del arte actual tales como el conceptualismo o el minimal-art, al considerar que ellas ejercen una influencia frenante sobre la creación. No obstante, esa tendencia a la inmediatez y la sencillez caracterizó únicamente las fases iniciales del desarrollo del performance. La situación actual diverge considerablemente de la de aquel periodo. Los cambios son visibles, sobre todo en las acciones de carácter autotemático, en las que el objeto de análisis es el arte y sus problemas. Estas a menudo conciernen problemas difíciles, accesibles sólo a un estrecho círculo iniciados.

Las variedades de performance aquí mencionadas se diferencian desde el punto de vista de los recursos empleados. Tomando esas diferencias como base de una división, en el marco de



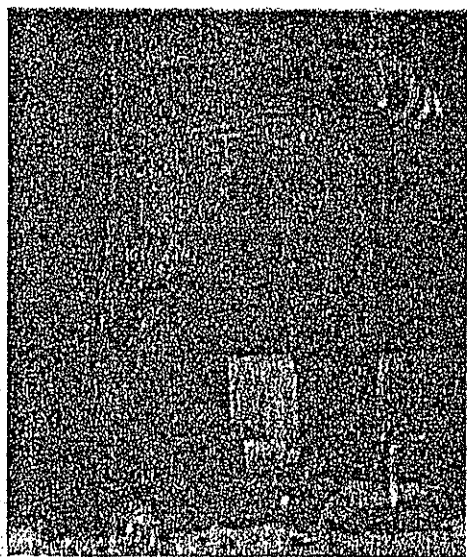
Julien Blaine.

cada una de ellas se podrían distinguir ulteriores subgrupos, distintos desde el punto de vista de los medios empleados o del modo de su empleo.

En todas las variedades mencionadas, pero sobre todo en la primera y la segunda, desempeña un papel singular el cuerpo del artista. La aparición del cuerpo en el arte de los años 60 fue saludada con entusiasmo por muchos como una manifestación de humanismo y calor humano, la falta de los cuales se les reprochaba a corrientes actuales tales como el conceptualismo o el minimal-art. Pero fueron ellas las que llamaron la atención del artista sobre los elementos fundamentales: el espacio, el tiempo, la tierra, la piedra, el agua; de manera natural se impone aquí la idea de agregar a ellos también el cuerpo humano. El cuerpo atraía la atención del artista como símbolo de la vida, a diferencia del pigmento o de los desechos industriales. Aparecieron en las discusiones los temas de la digestión y la alimentación, y también los de la fertilización y la siembra de los campos. El arte concentró la atención en la fertilidad de la tierra y la vitalidad del cuerpo, en la infinita riqueza de las experiencias que éste puede proporcionar. En el momento actual el cuerpo ha perdido ya, indudablemente, la posición central que ocupaba antes. Por ejemplo, Vito Acconci, uno de los clásicos del body-

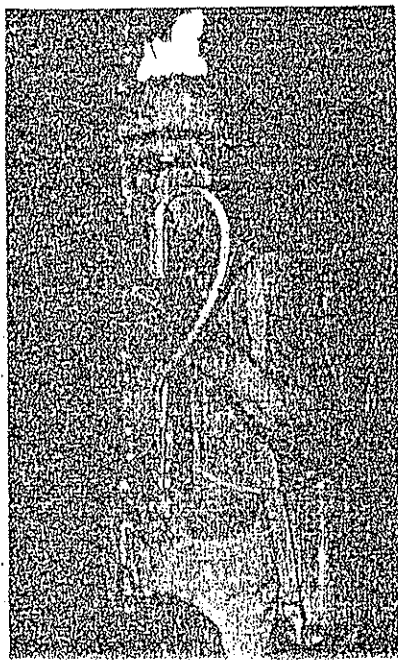
art, que en el periodo inicial de su creación experimentaba una obsesión respecto a su propio cuerpo y a su propia psique, se transformó después en un radical politizante. Ahora lo atraen los problemas culturales y sociales de moda, el problema de la fuerza y el poder.

Entre los representantes principales del arte del cuerpo figuran, entre otros, Vito Acconci, Gina Pane, Bruce Nauman, Rudolf Schwarzkogler, Arnulf Rainer, Günter Brus, Ben Vautier, Marina Abramovic, Urs Lüthi, Leo Castelli y Jürgen Klauke. El cuerpo del artista devino un nuevo medio de enunciación o exposición artística. Pero al primer plano no pasó la representación, sino la incorporación emocional [*zaan-gazowanie*], la vivenciación del cuerpo experimentado de diversos modos. La extraña mortificación del cuerpo, hasta las más crueles formas de su humillación, de la automutilación, las acciones que tenían un carácter de aniquilación gradual del cuerpo, pueden servir aquí de ejemplos. Se esperaba que acciones de este género le permitirían al artista conocer sus posibilidades, le darían el sentimiento de dominio de su propio cuerpo y psique. A veces, la extrema severidad, e incluso la crueldad, de las pruebas a que era sometido el cuerpo, tenía que poner de manifiesto la "verdadera" imagen del hombre, comúnmente inaccesible para nosotros. Pero, ¿no es



esto una tesis totalmente infundada? ¿Por qué las reacciones que aparecen en las situaciones extremas han de ser más verdaderas que los comportamientos en las circunstancias habituales? Parece que ambos tipos de reacción son igualmente "verdaderos"; su diferencia consiste en que revelan distintos territorios biopsíquicos del hombre, que corresponden a distintos tipos de situaciones.

Algunos artistas del arte del cuerpo se plantean como objetivo el conocimiento del "lenguaje" del cuerpo, el llegar hasta los impulsos, comportamientos, actitudes o reacciones de éste que constituyen la expresión espontánea del "yo" autónomo del individuo, el depurarlos de los cuerpos extraños y falsificaciones impuestos desde afuera: por las convenciones culturales, por los medios de difusión masiva, etc. —a consecuencia de lo cual apenas son reconocibles. Estas búsquedas eran acompañadas a veces por desesperados esfuerzos por sustituir la máscara social uniformizada por la verdad de la expresión individual. Pero ¿no estamos tratando en este caso con un mito irreal? ¿No conduce el rechazo de las máscaras culturalmente condicionadas a un vacío, al igual que el quitarle las distintas capas a una cebolla, después de lo cual no queda nada? ¿Acaso todo nuestro modo de reaccionar, pensar y valorar no se forma bajo la influencia de acciones socioculturales externas? La diferencia entre lo "verdadero" y lo "impuesto", ¿no consiste en que lo "verdadero" es lo que, de resulta de un largo proceso, es digerido, interiorizado, reconocido como propio por el individuo? La aspiración a descubrir las "verdaderas" características de la individualidad, ¿no es construir una nueva máscara social, condicionada esta vez por las aspiraciones y los valo-



Marcos Kurtycz.

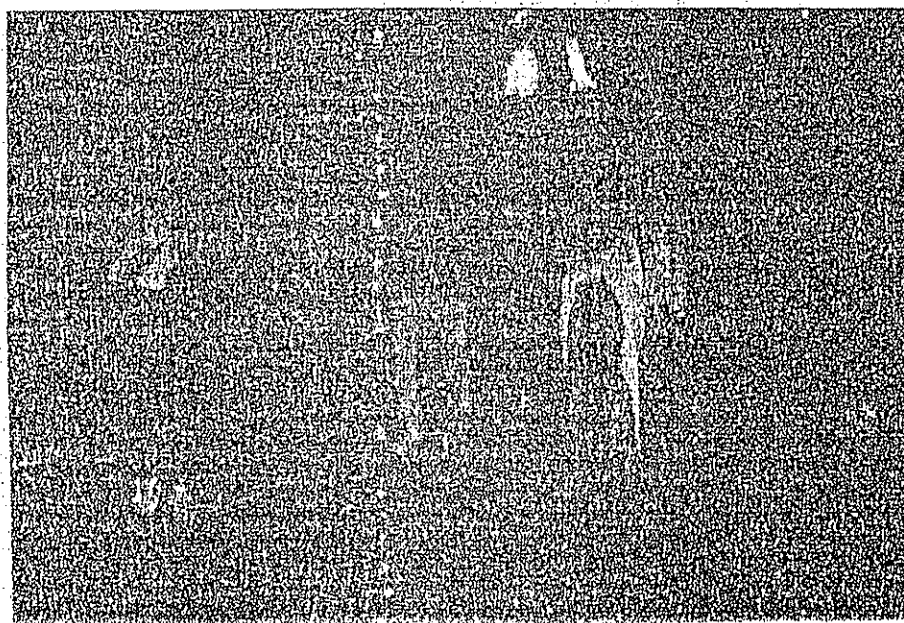
res reconocidos en el arte de vanguardia actual?

Otro objetivo del arte del cuerpo eran las acciones terapéuticas, basadas a veces en fundamentos utópicos, concernientes ora a la posibilidad de una influencia terapéutica, ora a los vínculos psicofísicos de dependencia que se

hallan en los fundamentos de tales acciones. Entre esos objetivos se hallaba también la lucha por la liberación del cuerpo, el permitirles expresarse a aquellas necesidades de éste que fueron reprimidas a causa de diversas influencias frenantes ejercidas por la sociedad y la cultura. Un elemento importante era aquí la lucha por el erotismo liberado. Surge en relación con esto el problema de si realmente todas las influencias socioculturales frenantes atentan contra la soberanía del individuo y son algo dañino de lo que hay que liberarse. ¿Y si la eliminación de ciertas limitaciones acarreará consecuencias incompatibles con el objetivo al que se aspira y condujera a limitaciones todavía mayores? No tengo conocimiento de que este género de interrogante se haya planteado en el arte del cuerpo. ¿Y si los artistas interesados se dieron cuenta de los posibles peligros de la liberación total del cuerpo, pero consideraron que la eliminación de las limitaciones es decididamente más importante que sus eventuales secuelas desfavorables?

Rica es la variedad de los modos de exposición del cuerpo; es posible agruparlos con arreglo a pares de rasgos opuestos. La exhibición de orientación investigativo-analítica, que apela al receptor en el plano intelectual, se con-

trapone a la exhibición narcisista, y también a la recepción sobre la base del agrado visual. La manifestación psicofísica del cuerpo (por ejemplo, Acconci, Bruce, Paone) crea una oposición respecto al uso simbólico (por ejemplo, Vautier).³ El uso del cuerpo en relación con la vivenciación de experiencias individuales, con la experiencia de sí mismo, contrasta con su uso anónimo, aindividual; por ejemplo, a fin de revelar o exponer patrones generales del "lenguaje" del cuerpo



Kurtycz.

(por ejemplo, Burton). De todos los modos hasta ahora mencionados diverge el tratamiento del cuerpo como un objeto, un material (por ejemplo, el cuerpo que yace en la hierba en la acción de Gina Pane, *A hot afternoon*, 1968). Este modo es el que caracteriza el empleo del cuerpo en el happening y constituye uno de los rasgos que lo diferencian del performance; la mencionada acción de Pane es, en esto, una de las escasas excepciones. En este contexto vale la pena prestar atención a las diferencias que se presentan entre el arte de cuerpo y el performance, por una parte, y el accionismo vienés, por otra. Los vieneses (Hermann Nitsch y otros) ligaban el empleo del cuerpo con los mitos, el ritual y los arquetipos, lo que no era típico ni del arte del cuerpo, ni del arte del performance.

Comentaré ahora las variedades de performance que he distinguido y ofreceré ejemplos de realizaciones.

La primera variedad (el individuo y sus problemas) es una categoría compleja, que abarca unas cuantas variantes:

1) Acciones que conciernen al autoconocimiento del individuo, al conocimiento de las posibilidades de su cuerpo y su psique.

2) Acciones cuyo problema es la lucha por el rescate de la integridad y autonomía del individuo.

3) Realizaciones cuyo tema es la lucha existencial del individuo con su propio destino, la búsqueda de valores últimos, del objetivo y sentido de la existencia.

4) Acciones en las que el componente esencial está formado por elementos de la propia biografía del artista.

Las variantes mencionadas no constituyen conjuntos estrictamente disyuntivos. Existen acciones que reúnen rasgos característicos de unas cuantas variantes.

Variante 1. El autoconocimiento se alcanza a menudo mediante las vivencias intensas que proporciona el cuerpo del artista, sometido a diferentes pruebas. Aquí se trata de un autoconocimiento en diversos aspectos corporales y espirituales; del arriba hasta las determinantes inconscientes de los comportamientos, del descubrimiento del "lenguaje" auténtico, espontáneo, del cuerpo. Entran aquí también los problemas de la identificación sexual, la superposición y la fluida conversión de los atributos sexuales masculinos en femeninos y viceversa, la relación entre los sexos, los problemas sociales y psicológicos del sexo, el travestismo (por ejemplo las acciones de Vito Acconci, Jürgen Klauke, Urs Lüthi y Carola Schneemann).

Y he aquí varios ejemplos, que ilustran la primera variante.

La revelación del "verdadero" yo, la investigación de las posibilidades del propio cuerpo y la psique propia mediante la creación de una situación límite, es el objetivo de muchas acciones de



Bartolomé Ferrando.



Massimo Mori.

la Pane. En una de ellas, la artista se encarama descalza por una escala cuyos escalones están erizados de agudos clavos.

Problemas semejantes abordaba Acconci. En la realización de *See Through* (1969), el artista ataca con los puños desnudos su propio reflejo en un espejo, hasta que, finalmente, el cristal vuela en pedazos y la imagen desaparece. Aquí el problema es el abrirse paso a través de los telones hasta las capas auténticas de la personalidad, el liberarse del yugo de las máscaras impuestas por las convenciones culturales y sociales, pero también el conformar una vez más, de manera independiente, una personalidad propia. En el comentario del artista leemos: "Se trata de liberarse de sí mismo. ¡No! de liberarse de la propia efigie y de pararse sobre los propios pies. ¡No! de rechazar el apoyo necesario. ¡No! de deshacerse de la fastidiosa sombra. ¡No! de salir del círculo cerrado y obtener la libertad de movimiento."

No: de rechazar la profundidad del espacio, lo que me obligará a golpear con la cabeza en el muro."⁵ Arrancar las máscaras obtener la autonomía y conformar una personalidad propia es un proceso difícil y doloroso. Eso es lo que representa en imágenes el rompimiento del espejo con los puños desnudos. Eso es lo que testimonia también el tex-

to de las observaciones del artista. Allí hallan su expresión el miedo a la libertad y la desesperación del hombre que toma en sus manos la responsabilidad por su propia existencia para darle el mismo sentido y valor. La idea encerrada en la última oración de las observaciones, es formulada de manera más completa por Witkacy en un texto pro-

cedente del año 1910: lanzarse "contra la pared eternamente cerrada de los problemas irresolubles, chocando contra la cual el hombre se crea y se forma".⁶

Las descripciones y hechos citados indican que la acción *See Through* encierra también elementos de las variantes segunda y tercera.

WHAT HAPPENS, MINERVA?

Julio Cortázar

Some of us were already feeling the necessity to explore the art that lay between the arts.

Dick Higgins, prefacio a *Four suits*.

No parece necesario haber asistido a muchos happenings para saber de qué se trata, en parte porque la literatura conexas es abundante, y además porque un verdadero happening ocurre a veces sin que uno se entere conscientemente, y casi siempre son los mejores. Benjamín Patterson, músico norteamericano, imaginó una obra que se llama *Lawful Dance* y que consiste en pararse en una esquina hasta que el semáforo pasá al verde, oportunidad en la que se cruza a la acera opuesta y se espera a que el semáforo pase otra vez al verde para nuevamente cruzar la calle,

operación que se continuará mientras a uno le dé la gana. Higgins, a quien debo esta noticia, cuenta que el happening en cuestión le valió la compañía de tres ricuchías que superada la primera sorpresa de ver a un tipo cruzar infinitas veces de una acera a otra, en exacta sincronización con los semáforos, encontraron que la danza era divertidísima y de allí nacieron grandes intimidades y toda clase de nuevos happenings. En esta obra de Patterson puede ser practicada por cualquiera, pero además es potencialmente colectiva pues como se ve no tardan en llegar las chicas y sumarse a la danza. Si usted es mejor actor que bailarín, en alguna parte tengo leído que el alemán Paik (si es alemán) ha dejado instrucciones detalladas para que cualquiera pueda hacer teatro apenas se sienta bien dispuesto. Partiendo del principio de que la distancia que separa el escenario de la platea responde a ese cómodo escapismo burgués que proporciona buena conciencia sin más trabajo que comprar un billete e instalarse a ver la pieza, Paik estima que la

oposición más radical a esta podrida institución consiste en abolir la diferencia entre actores y público (ideal nunca del todo alcanzado por los happenings usuales), al punto de llegar a un teatro anónimo que actuará o no sobre los circunstancias pero que se cumplirá lo mismo y se justificará por el solo hecho de llevarse a cabo. Así, para dar un ejemplo embrionario, usted puede representar una pieza de teatro que consiste en tomar el metro en la estación Vaugirard y bajarse en la del Châtelet. No se trata de un viaje ordinario sino de un trabajo de actor que debe obedecer exactamente a las instrucciones de Paik (que son esas y nada más). De la misma manera, si usted lee *Le Monde* mientras se pasea bajo las arcadas de la rue de Rivoli, también habrá hecho teatro anónimo siempre que su lectura y su paseo se ajusten a las instrucciones de Paik. Por las muestras es fácil deducir que la gama de posibilidades que ofrecen dramaturgos como Dick Higgins, Paik, Thomas Schmidt y otros cronopios es casi infinita. Como de costumbre los bien personajes se instalarán en el

jueguito de valores "permanencia-progreso-cultura-etc." para señalar con justicia -otro valor capitalizable cuando conviene- que la característica más evidente de los happenings es su inanidad. Yo estoy demasiado viejo para vivir de cerca la música de Philip Corner o las topologías de Spoerri, pero en cambio me sobran células de Schultze para oler hasta qué punto esas actividades tan resistidas por la policía y los empresarios les están jabanando sensiblemente el piso a muchos valores consagrados. No se puede permanecer ajeno a una noción como la que desarrolló Paik en su Omnibus Music no. 1, que ataca desde adentro la monótona división ejecutantes-oyentes (escenario-platea) mediante el sistema opuesto, es decir, que los sonidos ocurren en diferentes partes de un edificio y el público es el que tiene que ir de un lado a otro para escucharlos. Hay un concierto de Philip Corner, creo, que consiste simplemente en destrozarse un piano de cola en mitad de un escenario y rematar sus pedazos entre el público; en París basta consultar los enormes falos de latón donde se fijan los

La acción *See Through* es un ejemplo de cierto cambio esencial que se operó en el arte del performance. Se trata de la sustitución del contacto inmediato del artista con el público por el contacto mediato con ayuda del filme, la cinta de video y la fotografía; el único testigo de la acción *See Through* fue una cámara. Aquí es significativo no sólo el empleo

de determinados medios técnicos, sino, tal vez, ante todo el cambio de intención y de objetivo de la acción. La interacción social que acompaña a los contactos directos del artista con el público, es sustituida por la vivenciación absorta del artista solitario. Desde ese entonces, el contacto vivo con el artista tiene lugar únicamente en raros casos,

por ejemplo, durante los *vernissages* y las grandes exposiciones internacionales que son acompañadas por acciones de performance. El empleo del filme o la fotografía acarrea una serie de difíciles problemas. Estos conciernen a la identidad de la acción, que es minada a causa de la multitud de sus imágenes posibles, en dependencia de quién y có-

programas de los conciertos semanales para comprender en toda su esperanza esa liquidación de un instrumento que sólo puede ser escuchado históricamente (desde Schumann, desde Bartok, pero ya no desde usted mismo, parado en 1967 en el exacto punto de mira de la Bomba).

Nota iracunda: Como estas líneas no son un ensayo erudito sobre los happenings quiero simplemente insinuarles a los epígonos de Erasmo, Alfonso Reyes y otros humanistas por el estilo, que toda crítica, burla, acción policial, tesis, trabajos forzados, corte de melena, arenga en ateneos culturales o decretos legislativos basados en los epifenómenos de la actitud beatnik-underground-happening, son pura hipocresía de líderes culturales en el acto de sentir que les tiembla el parquet debajo de los botines. Que los happenings, las exposiciones pop, las sesiones de destrucción de objetos artísticos, sean en sí mismos controvertibles, inútiles, estúpidos, peligrosos o meramente divertidos, lo que cuenta es su motivación consciente o inconsciente, y por eso las reseñas serías tienen buen cuidado de escamotearla o analizarla desde un punto de vista limitadamente marxista o liberal o nazi o zen, reduciría casi siempre a

"protesta" o a "reivindicación", lo que es cierto pero no nos lleva demasiado lejos. En la literatura latinoamericana sucede lo mismo; el miedo frente a la novelística de los últimos años se traduce en afiebrados ensayos interpretativos en los que se hace lo imposible por meter en cintura a los novelistas de este terror necesario, ya sea por vía de una astuta asimilación al estilo de "prolonga y renueva la línea de un Rómulo Callegos" (variantes infinidad del falso elogio: "retorno a las fuentes"/"cosmopolitismo universalista"/"descenso al inconsciente"), ya sea estrechando las filas de las sociedades de escritores y los tés de señoras, en enérgica reprobación de estos caníbales de las letras que ya no respetan nada. Desde luego la crítica al uso coincide categóricamente en que se vive un decenio de sublevación individual cuyas formas más grotescas suelen ser los happenings de toda naturaleza; y esa misma crítica no vacila en reconocer que los artistas y los escritores tienen razones sobradas para sublevarse contra los órdenes estatuidos; pero apenas dicho y hasta elogiado todo eso, el crítico sigue viviendo como antes y pensando como antes, en la vaga espera de una "evolución" que aclare el horizonte, así como en materia

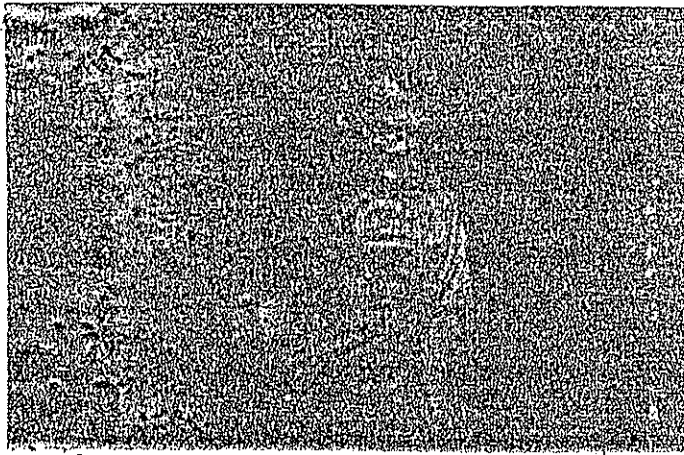
social se sigue esperando una "evolución" que lo mejore todo pero sin privarnos de la sirvienta y de la casita de campo. Yo que escribo esto tampoco sé cambiar mi vida, también sigo casi como antes; muchos de los protagonistas más empecinados de los happenings no pasan de actores y agitadores que vuelven a sus hábitos y hasta miran la TV. quede así aclarado que no nos atribuyo mayor derecho a puntualizar estas cosas, como no sea quizá, que puntualizarlas en las narices de muchos de los que las están leyendo en este instante puede ayudar a otros a sentirse menos solos, si necesitaban solidaridad y compañía, o a sentirse más solos que nunca si prefieren la soledad pero sabiendo, como lo dijo alguna vez René Daumal, que también hay otros que están solos como ellos y que la soledad de tantos (esto lo digo yo) acabará un día con una hipócrita solidaridad social que sólo da masas electorales, ejércitos de robots, histerias colectivas de bobby-soxers, demagogia de teen-agers manejados entre bambalinas por gangsters de la prensa y las diversiones. Un happening es por lo menos un agujero en el presente; bastaría mirar por esos huecos para entrever algo menos insoportable que todo lo que cotidianamente soporamos. (De La vuelta al día en ochenta

mundos. Ed. Siglo XXI Editores. México D.F.)



1. En *Jefferson's Birthday*, Something Else Press, Nueva York, 1964. La mayoría de las publicaciones de esta editorial son recomendables si se quieren entender algunas zonas antropológicas contemporáneas. En todo caso, deberían consultarlas aquellos latinoamericanos que todavía creen que John Coltrane, Ionesco-Beckett, Jim Dine o Heinz Karel Stockhausen son la vanguardia de algo, cuando los pobres no hacen ya más que sacarse las polillas del chaleco.

2. Not to Perform/Show/Say/Act/Etc, anything in front of an audience in that nicely handsome middle distance that was and is usual in the field of the art (not so wide that people would have to think, and not so narrow that people would be attacked: would have to or could react and in this way would get something), which is the reason for the fact that Art never is more than a pleasant Alibi for the people (and alibi that expect to relieve from really thinking at all about Their own life/changing, vitalizing it). Tomas Schmidt, *Sensorium Maximimum*, en *Four Suits, Something Else Press*, New York, 1965, p.135.



Julien Blaine.

mo perpetuó la acción en la cinta o en la placa fotográfica. Aquí entran en juego factores modificantes tales como la cantidad de luz y el lugar de su fuente, la distancia que separa a la cámara del objeto, la selección de unos momentos de la acción y no de otros, etc. La "falsificación" o la unilateralidad de la imagen que surgen de esa manera, conducen, en más de una ocasión, a un importante cambio de sentido de la acción. Lynn Zelevansky ha sometido a discusión esos problemas.⁷

Un ejemplo de acción, que tiene por objetivo el descubrimiento y liberación de comportamientos no controlados por la razón, pero reprimidos por las convenciones, son las acciones del grupo Reindeer Werk (forman el grupo dos artistas: Tom Puckey y Dirk Larsen). Un elemento esencial del performance es, en este caso, la singular interacción de ambos artistas. Aguijoneándose mutuamente mediante estímulos y contraestímulos, logran tal intensificación de la interacción, que, finalmente, ésta adquiere una dinámica y ritmo propios, que con su fuerza e impulso, arrastran también al público.⁸ La acción conjunta con el público, atípica del performance y uno de los rasgos que distinguen al happening del performance, halle aquí una expresión original. No es lograda mediante cierta estimulación artificial, sino que aparece de manera espontánea a consecuencia del impulso de la interacción de los artistas, que arrastran magnéticamente al público.

Variante 2. Pertenecen a ésta las acciones cuyo problema es la lucha por salvar lo que todavía se puede salvar de la integridad y autonomía del individuo. En más de una ocasión, los problemas de autoconocimiento se unen dentro de una misma realización con los problemas de la integridad y la independencia. Los conocimientos alcanzados por la vía del autoconocimiento son

tratados entonces como un instrumento que posibilita, por lo menos en ciertos aspectos, el soberano dominio de sí mismo, del cuerpo y la psique propios, lo que hace posible emprender la lucha por la autonomía.

El contenido de ideas y emociones que corresponde a esta variante, lo introducirán las acciones de Orlan, en las que la artista emplea su cuerpo como unidad métrica; con la ayuda de éste mide diferentes objetos. No son cosas cualesquiera, sino objetos-instituciones; renombrados museos, galerías artísticas y teatros, célebres edificios de

importancia artística y cultural, etc. Igualando sus dimensiones con la suma de tantos y más cuantos individuos —sucesivas aplicaciones de su propio cuerpo—, "se mide" con ellos, se esfuerza por salvar su autonomía, por alcanzar la liberación de la opresiva influencia de los mismos.

Otro ejemplo es la acción que realizó Erny Nijman en Lyon, en 1981. La artista "tomó posesión" de un estrecho pedacito de césped, situado en la bifurcación de autopistas amplias y extremadamente animadas que pasan por el centro de Lyon. Ya el hecho mismo de llegar a ese pedacito a través del incesante movimiento de vehículos que pasaban volando en muchos torrentes, provocó la consternación general de los transeúntes y moradores de las casas cercanas; en las ventanas apareció una multitud de personas que observarían el acontecimiento. El interés aumentó cuando la artista se arrodilló, tomando una postura que recordaba la plegaria reflexiva de los mahometanos y, después, se acostó en la hierba. Eso atrajo, finalmente, la atención de la policía. La acción se opone al agobiante mecanismo de la actual civilización de masas; encierra también un elemento de crítica del sistema existente.



Ahmed Ben Dhiab.



Serge Pey.

Variante 3. El tema es, en este caso, la búsqueda del sentido de la existencia por el individuo. Un ejemplo es el performance que realizó el artista francés Jean Clareboudt en Lyon, en 1981. El artista operó con valores cinéticos, con una expresión de tipo balletístico y poético que era, a la vez, portadora de una profunda reflexión filosófica. Lo que vemos es como una peregrinación. No es simplemente una marcha, sino un desplazamiento por líneas curvas, lazos, mediante movimientos originales que recuerdan el ballet o la gimnasia deportiva. El hombre que peregrina deja tras sí huellas de su viaje individual, irrepetible, que dan testimonio de sus esfuerzos. Esta procesión se complica cada vez más y se dirige al punto culminante, al esfuerzo final y supremo. Levanta un enorme escudo metálico, lucha con el peso agobiante, le hace resistencia, a veces retrocede para después levantar más alto el escudo, golpea en él con las manos, se hiere. Esto es una declaración muy personal, concentrada en sí misma, llena de pasión. Los problemas existenciales del individuo son el tema de la acción que realizó Zbigniew Warpechowski en Cracovia, en 1981. Su sentido lo simboliza de manera concisa una fotografía que se hallaba en un volante editado especialmente para esa ocasión. En ella se cruzan dos rectas que indican cuatro polos. El primer par. 1) La persona social. El hombre de la marcha. 2) La persona individual. El hombre de la fe. El segundo par. 3) El mundo social. Las civilizaciones. La historia. La

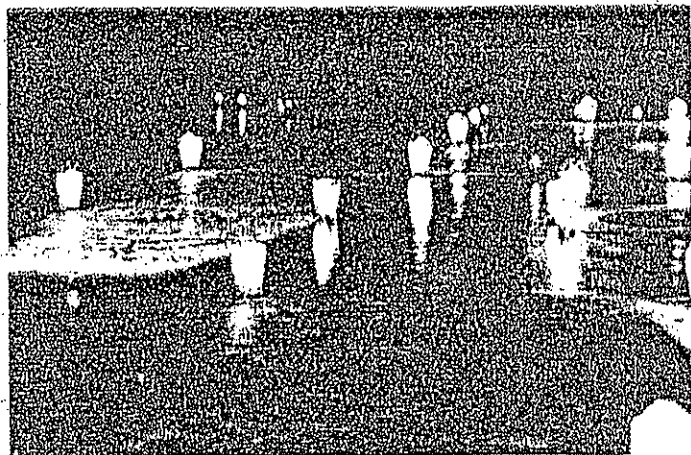
ciencia. Las pasiones. El crimen. La inquietud. 4) La sabiduría. El bien. Lo bello. La perfección. La libertad. La quietud. La filosofía. El arte. Los polos 1 y 3, los une una flecha con la inscripción: degradación. Sometimiento. Los dos polos restantes los une la relación: Sometimiento. Sublimidad. Los cuatro polos son las direcciones del Cosmos, valores que determinan el destino del hombre y el sentido de su existencia. La aguda aguja que forma el eje del cruce de los polos, atraviesa de parte a parte la mano de un hombre; el involucramiento es serio, doloroso, inevitable. En otra realización suya (Lódz, 1979), Warpechowski explicó que en el riesgo de auto-utilización busca la fuente de la seriedad y autenticidad de la entrega emocional a los asuntos que lo absorben. La acción encierra también elementos autotómicos: las relaciones entre el artista y la crítica, una declaración del artista sobre la asemantividad de las acciones del tipo de performance; sobre su actitud hacia el oficio artístico y el buen trabajo.

Variante 4. Abarca acciones en las que el componente esencial son los elementos de la propia biografía del artista. Puede ser una tentativa, caldeada por el sentimiento, de "hallar el tiempo perdido" —de reconstruir vivencias y situaciones significativas del pasado propio. Pero puede ser también una obstinada excavación psicoanalítica, cargada de una emoción ambivalente, en periodos pasados, y a veces muy remotos, de la historia personal del artista para descubrir su influencia sobre su vida presente. Por último, puede tratarse de una extracción, del pasa-

do, de las determinantes de la creación actual y de un aprovechamiento artístico de las mismas. Todos esos motivos pueden hallar a veces una expresión conjunta dentro de una misma acción.

Un ejemplo es la artista norteamericana Laurie Anderson, quien desde el año 1972 viene introduciendo en sus acciones materiales autobiográficos. Sus medios de expresión son el filme, los aparatos acústicos y la voz en vivo. Emplea también violines, a menudo preparados especialmente. Por ejemplo, en vez de crin en el arco, está tendida una cinta magnetofónica con sonido grabado. El paso del arco sobre el cabezal fijado en la caja del violín, produce sonido. En algunas realizaciones, la artista emplea alrededor de 30 arcos con cintas que contienen grabaciones diferentes; en combinación con la multiplicidad de modos de empleo del arco, eso da una rica multitud de efectos sonoros. En otros casos, sobre los violines está fijado un disco girante con su correspondiente grabación. La colocación de la aguja fijada sobre el arco en los surcos del disco, hace aparecer el sonido. El punto de partida de la artista siempre es algún motivo concreto, cargado de emoción, extraído de la historia de su propia vida —un momento, por así decir, quintaesenciado.

Cada elemento de mi vida al que me refiero —afirma la artista— está ligado con determinada área de recuerdos que se concentran a veces en un solo instante o cosa. Quisiera preservarlos del olvido. A veces es difícil explicar por qué se recuerda algún asunto. Tengo el sentimiento de que esos elementos de



la biografía no son un asunto privado mío. Ellos representan algo más allá de sí, lo que es, seguramente, algo personal, pero le permite a cada cual hacerse su propia versión del sentimiento específico encerrado en ellos. Constituyen una peculiar especie de pasado común.⁹

Así pues, en sus realizaciones la artista parte de la concepción de los arquetipos de C. G. Jung.

Otro ejemplo son las realizaciones de Rose Garard, en las cuales el componente esencial es la reflexión sobre elementos de su propia biografía. Una de las últimas es *Instalación* (Lyon, 1981), mostrada en el marco del simposio internacional sobre el arte del performance.

Segunda variedad. Pertenecen a ésta las acciones cuyo objetivo es la reflexión sobre el curso y sentido del desarrollo de la humanidad. Un ejemplo es una acción cuyos autores son dos artistas: Peter Trachsel y Ernst Thoma. El proceso evolutivo de la humanidad es simbolizado en ella por la peregrinación de un hombre semidesnudo (Peter Trachsel, Lyon, 1981). Esto subraya el íntimo involucramiento del individuo humano en ese proceso, el hecho de que éste sufre inevitablemente las consecuencias de ese involucramiento. Acompaña a la peregrinación, co-creando a la vez su carácter, un sonido electrónico variable, generado por aparatos atendidos por E. Thoma. Durante la marcha —el proceso evolutivo— sufren continuos cambios una serie de parámetros que determinan el curso de la misma. Se trata de cambios en parámetros tales como el ritmo, el tempo, la gesticulación y el comportamiento del personaje andante; el carácter de las curvas que trazan la trayectoria del movimiento. En cierto momento, el personaje peregrinante se pone sobre su cuerpo desnudo una camisa ne-

gra; un instante después, la cambia por una camisa roja. Los recursos empleados en la realización expresan escepticismo y distancia hacia el proceso presentado. Y alcanzan un grado de pesimismo sazonado de ironía en una instalación dedicada a ese mismo problema, cuyo autor fue Trachsel. Ambas realizaciones fueron parte del ya mencionado simposio internacional sobre el arte del performance, que tuvo lugar en Lyon, en la primavera de 1981.

La reflexión sobre el desarrollo de la humanidad es el tema de otras dos acciones presentadas en el marco de ese simposio. La autora de una de ellas fue

Cornelia Balcerowiak, de la RFA; los creadores de la otra fueron Christina Kubisch y Fabrizio Plessi. La última realización une la reflexión sobre el desarrollo de la humanidad con la crítica de algunos aspectos de la vida en la sociedad actual, lo que constituye el tema de la tercera variedad de performance aquí distinguida.

Tercera variedad. Abarca las acciones que someten a una reflexión crítica diversos aspectos de la vida en el mundo actual; aspectos políticos, sociales, de costumbres, etc. Este tema atrae a muchos artistas. Sólo el propio simposio de Lyon incluía por lo menos cinco acciones en las que éste era el principal objeto del interés: una serie de otras acciones lo tenía en cuenta en menor o mayor medida. Se deben mencionar aquí las acciones de artistas tales como Nigel Rolfe (Irlandia), Klemens Golf (RFA), Roberto Taroni (Italia), Heinz Cibulka (Austria) y Duncan Smith (Gran Bretaña). Comentaré aquí la acción de Nigel Rolfe: *Green Man. Orange Man.*

En el suelo de un estudio vemos una especie de tapiz rectangular con unas dimensiones de alrededor de dos por cuatro metros, formado por una gruesa capa de polvo. La capa principal está constituida por un polvo de color blanco. Sobre ella se eleva un dibujo hecho con polvos de color verde y anaranjado. Esos colores representan los dos campos políticos que luchan entre sí en Irlanda. En el curso de la acción, el artista, totalmente desvestido, rueda por ese tapiz. El polvo penetra en los poros del cuerpo desnudo, pega los labios, los ojos, se deposita en los pulmones. También sufre una destrucción gradual el dibujo de los colores contrastantes. Toda la acción de rodar es acompañada por un sonido insistente, insoportable, que se repite de manera persis-



Maris Bustamante.

tente y que recuerda el trabajo monótono, fastidioso, de una máquina. La acción es una señal de alarma llena de furor compasivo, que ha de llamar la atención sobre la falta de sentido del conflicto; subraya que está involucrado el individuo, quien sufre las consecuencias directas, dolorosas.

Cuarta variedad. Abarca las realizaciones de carácter autotemático. Pueden ser el tema de la obra de arte problemas sociales, psicológicos, existenciales, metafísicos, religiosos, etc. En la obra autotemática lo es el arte mismo y sus vínculos con la sociedad, y también las investigaciones sobre los fenómenos de la creación y recepción del arte. Otros ejemplos son los problemas del color y la forma, del espacio y el tiempo, así como el problema de la percepción y la presentación artística de esas cualidades. En el arte de vanguardia, han pasado a ser el tema la esencia del arte, la posibilidad de definirlo, las relaciones entre el arte y la sociedad, y el problema del poder.

Las cuestiones autotemáticas atraen a muchos autores, porque tienen una significación artística y social fundamental. Durante el simposio de Lyon, a ella dedicaron sus acciones o instalaciones artistas tales como Marc Camille Chaimowicz, de Gran Bretaña (instalación); Benni Efrat, de Estados Unidos (film-performance e instalación); Gregorz Sztabinski, de Polonia (film-performance) y Peter Weilbel, de Austria (video-performance). Se han de mencionar aquí además, algunos trabajos de Wojciech Bruszewski (video) y de artistas tales como Jan Berdyszak, Marek Chlanda, Zbigniew Dlubak, Taka Timura, Servie Jansen, Józef Robakowski, Ryszard Wasko, Zdzislaw Sosnowski y Teresa Tyszkiewicz.

Comentaré más detalladamente la acción de Grzegorz Sztabinski. El problema general al que se subordina, puede ser formulado de la siguiente manera: ¿en qué forma depende la imagen del fondo sobre el que aparece? Al examinar este problema, Sztabinski lo restringe desde dos puntos de vista: se limita a las imágenes proyectadas sobre la pantalla por la luz; toma en cuenta únicamente varios modos escogidos de

CORAZON DE CORAZONES

Maris Bustamante

Recuerde que el corazón se expresa por medio de sus propias palabras, es decir los

Un performance en faxart

Para ser realizado de dos en dos (lector y conductora en la que dura la lectura de esta pieza).

Maris Bustamante coordinadora de la acción.

Lector:

En primer lugar relájese porque no le va a pasar nada...

Ahora, imagínese que el lenguaje escrito está hecho para que juntos usted y yo, realicemos una acción que de consumarse, será gracias a nuestros mutuos esfuerzos independientemente de que nos conociéramos o no.

Es más, lo más seguro es que nunca nos conoceremos. Aprovechemos pues la ocasión para hacer algo por única vez en nuestras vidas juntos.

Imaginemos que es cierto que con la mente pensamos y con el corazón sentimos. Demos impulso desde lo más profundo de nosotros a la capacidad para integrar ambos: mente y corazón, raciocinio y emociones, uno al lado del otro, sincrónicos.

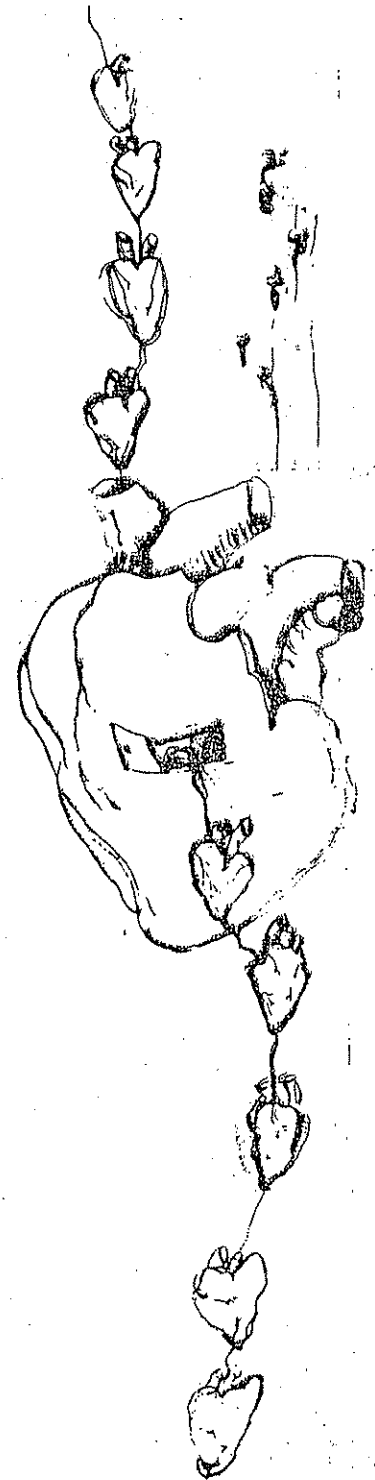
Alegrémonos por el hecho de que las palabras son inventos/vehículos del lenguaje, así como los corazones son, también, las palabras con las que los corazones se expresan.

Los corazones son las palabras de los corazones.

Los corazones son también armarios con todo y sus cajones, dentro de los cuales hay objetos y recuerdos hechos palabras...

Agradables o desagradables es lo que menos importa.

Empiece usted, que yo le acompaño.



cambio del fondo. Esas limitaciones son necesarias, porque es difícil tomar en cuenta en una sola acción todos los cambios posibles del fondo y sus vínculos con la imagen: el número total de esos cambios es enorme. Algunos resultados de las acciones de Sztabinski pueden ser extendidos a algunas otras situaciones —por ejemplo, a los dibujos sobre una lámina transparente que después se pliega de diversas maneras, mediante lo cual se obtienen variadas modificaciones del dibujo inicial. Hablando con propiedad, su acción constituye, desde cierto punto de vista, una ampliación esencial de las posibilidades investigativas de ese medio; a este asunto volveré más adelante.

En la acción, el artista se sirve de dos pantallas, A y B. La A está constituida por cinco marcos colocados paralelamente, uno tras otro. La pantalla B está hecha de una sola pieza. La acción comprende las siguientes partes. En la pantalla B se lanza, mediante un proyector una serie de imágenes de un mismo árbol, inicialmente de pequeño formato, después ampliado varias veces, hasta que ocupa toda la superficie de la pantalla. Cada nueva imagen se ve durante un breve instante, por lo menos parcialmente, sobre el fondo de la pantalla blanca, después de lo cual la parte de la pantalla ocupada por esa imagen es pintada de negro. De esa manera, toda la pantalla queda cubierta finalmente de color negro. El contraste entre la imagen reflejada por la parte blanca y negra de la pantalla hace que al principio sólo percibamos la parte de la imagen reflejada por la parte blanca de la pantalla. Al ennegrecerse toda la pantalla, comenzamos a percibir que también sobre el fondo negro la imagen existe, pero tiene otro carácter: recuerda, por así decir, el negativo de la imagen reflejada en la pantalla blanca.

Más adelante volveré a la relación antes mencionada entre la acción y el dibujo. La acción constituye una ampliación esencial de las posibilidades del dibujo y de los recursos pictóricos, puesto que permite presentar los procesos de cambio de los fenómenos. Y sólo gracias a la observación de los procesos de cambio, empezamos a percibir

ciertos nexos que de otro modo no nos serían accesibles. En el ejemplo examinado, el proceso de cambios descrito permite percibir el papel del color (del valor) del fondo en el surgimiento y carácter de la imagen.

En otra parte de la acción, el artista corta, en sucesivas capas de la pantalla A, cuadrados cada vez menores, y obtiene el correspondiente espacio tridimensional. Desde el proyector lanza sobre éste la misma imagen del árbol. Aparecen deformaciones de la imagen que corresponden al fondo modificado de la manera descrita.

Sobre la pantalla B, previamente pintada de negro, se lanza desde el proyector la imagen del árbol. El autor corta, sucesivamente, en la tela de la pantalla, cuadrados cada vez menores, hasta la completa eliminación de la tela. En los huecos que aparecen, la imagen desaparece totalmente, a pesar de que sigue siendo lanzada desde el proyector, lo que se puede saber por los restos de luz reflejados por el marco vacío de la pantalla.

En la última parte, el artista cuelga en el marco vacío de la pantalla B los trozos de tela cortados de ambas pantallas. Surge así una pantalla de cualidades singulares. Contiene lugares blancos y negros, llenados por la tela y vacíos (los huecos), fragmentos que son planos perpendiculares a la línea de caída de la luz y fragmentos que constituyen planos oblicuos de diferentes ángulos de inclinación con respecto a esas líneas. Sobre esa pantalla se lanza desde el proyector la imagen del mismo árbol. Lo que vemos recuerda la reproducción de ese árbol dada dentro de la convención del cubismo analítico, complicada adicionalmente por las numerosas pérdidas motivadas por los huecos en la pantalla.

Otro problema que concierne a la acción que comentamos, es la tentativa de buscar lo que en una determinada imagen (o vista) constituye su parte más esencial. Ello se realiza dividiendo la imagen, borrando diferentes partes de ésta —aquí, pintando de negro los correspondientes fragmentos de la pantalla que refleja la imagen. Las tentativas



La culbrea de *La serpiente del árbol*.

realizadas hasta ahora, tienen, en la opinión del autor, un resultado negativo: no; se ha logrado distinguir las partes esenciales de las no esenciales (o las menos esenciales).

Los problemas antes mencionados no agotan la significación de la acción descrita. El autor también percibe en ella un vínculo con el cuadrado negro de Malevich, y también con la parábola platónica de la cueva.

Quinta variedad. Abarca las acciones cuyo objetivo es provocar vivencias específicas en conexión con arquetipos, mitos, sistemas filosóficos o religiosos, fenómenos ocultos o parapsicológicos, etc. En las acciones de esta variedad toman parte, a veces grandes multitudes; esto ocurre, sobre todo en un periodo posterior del desarrollo del performance. El objetivo no es entonces la transmisión de cierto comunicado, sino la vivenciación conjunta dentro de una masa de personas que sienten de manera semejante. Un ejemplo es *La fiesta de Leda* de Antoni Miraldo (1977). Otros ejemplos de esta variedad: Jared Brak, *Krishna Concrete* (Kassel, 1977), y Natalia Li, *Pirámide* (Wroclaw, 1979).

Presentaré la acción de Natalia Li. Su objetivo es revelar y experimentar la influencia de la forma arquitectónica de la pirámide en el proceso del soñar.

Desde el año 1978 —afirma la artista— inicié las sesiones tituladas *Soñar*, en las que me ocupaba del estado de presencia y, a la vez, ausencia físicas de nuestra conciencia en los fantaseos de los sueños. En las sesiones llevadas a cabo en una pirámide (del modelo de la pirámide de Keops), observé algo extraordinario. El soñar en la pirámide puede ocurrir en conformidad con el intervalo temporal dado, ora como pronóstico de la realidad que ha de sobrevenir, ora como retrospectión con orden invertido: primeramente el efecto, y después la causa (. . .). Aunque sigo siendo escéptica con respecto a la teoría que trata la pirámide como una construcción que no es obra del hombre, presto atención al carácter singular de su acción sobre el organismo humano.¹⁰

En la verificación de la pirámide como supuesto estimulador de ciertos estados extremos de la conciencia, se ha ocupado desde la posición del arte, Natalia Li (. . .); desde hace ya cierto tiem-

po, realiza su programa de arte extremo organizando entre otras cosas, sesiones de sueño en diferentes lugares y circunstancias, esta vez dentro de una pirámide.

Dentro de la pirámide, en el curso del sueño, son liberados los mecanismos de defensa extraconscientes que censuran la afluencia de la información y determinan así la esfera de la percepción. Gracias a eso, durante el sueño el organismo es capaz de una percepción extraseñorial espontánea, abierta en un grado mucho mayor a los estímulos sutiles, inaccesibles a la percepción en vigilia.¹¹



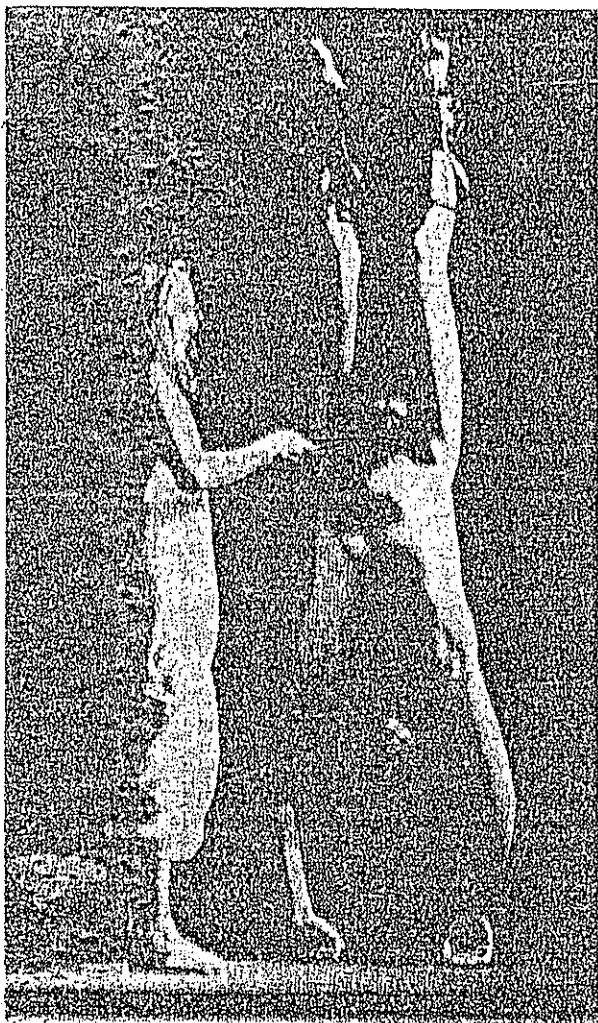
Es innecesario agregar que estos asuntos se hallan todavía en el estado de reflexiones y experimentos precientíficos. Las futuras investigaciones dilucidarán su eventual importancia.

El problema de la definición del performance

Ya anteriormente he llamado la atención sobre el carácter complejo del concepto de performance. Su extensión no constituye un conjunto homogéneo de objetos, sino que es más bien una familia de subconjuntos, conecta-

dos por semejanzas parciales. Los distintos subconjuntos corresponden a algo así como variedades del performance. Ese estado de cosas es la fuente de serias dificultades metodológicas y un hecho con el que hay que contar cuando se intenta formular una definición adecuada del performance —adecuada con respecto a las aplicaciones de ese término en el arte y en las discusiones teóricas sobre el arte. En particular, es inadmisibles que se aislen sólo ciertas realizaciones de entre todas las definidas con ese término y se las declare la extensión “propia” o “verdadera” del concepto que estamos examinando. Tal operación sólo estaría metodológicamente fundamentada en el caso de que su autor probara que la presente extensión del término “performance” está desprovista de utilidad científica, y que ese valor es el que tiene precisamente la nueva extensión aislada por él, que coincide parcialmente con la extensión con que él se encontró. Resumiendo la utilidad científica de la extensión de cierto concepto quiere decir que sus elementos se caracterizan por poseer propiedades que lo ligan por numerosas relaciones de dependencia a algunos otros fenómenos que constituyen el objeto de investigación de la disciplina científica a la que ese concepto pertenece. En el caso del concepto de “performance”, éstos serán, por ejemplo, los fenómenos psicosociales de la recepción del arte y de su influencia sobre el hombre, los fenómenos de la creación artística, etc.¹²

La presente extensión del término “performance” es el resultado del proceso evolutivo que sufrió el arte del performance en el curso de los años 70. Una revisión general de su estado fue presentada por el III Simposio Internacional del Arte del Performance, celebrado en Lyon, en 1981. Allí fue posible observar cuántas realizaciones actuales se han apartado mucho del primitivo punto de partida. En aquel modelo primitivo, un solo artista solitario llevaba a cabo ante el público algunas acciones, sirviéndose de un mínimo de medios, a menudo únicamente de su propio cuerpo. Esas acciones tenían un carácter no profesional, sencillo. El principal centro de gravedad descansaba en la vi-



De la unión, performance de Eloy Tarcisio.

vinciación entrenada del artista, que podía transmitirse también al público, y no en la presentación o la comunicación. Aquellas acciones concernían a los problemas existenciales y psicosociales del individuo. Con gran frecuencia, éstos eran los asuntos íntimos de la vida interior, los asuntos del sexo, de la conmutabilidad de éste, de las relaciones entre los sexos; la penetración hasta los modos no deformados de reacción psíquica y corporal del individuo que aún se conservan, la lucha por la autonomía y autenticidad de éste, por mantener los rasgos característicos de la individualidad.

A menudo las acciones del performance de hoy divergen considerablemente del modelo inicial. El artista

solitario es sustituido en más de una ocasión por un par o incluso un grupo de ejecutantes, aunque, en general, son grupos pequeños, de unas cuantas personas. Actualmente el contacto directo del público con el artista es, por lo regular, algo excepcional, que ocurre una sola vez durante los vernissages que son acompañados por una acción de performance. Fuera del vernissage, únicamente es posible un contacto mediato, a través del filme, la fotografía, la cinta de video, que constituyen documentos de las acciones originales. Esta mediación del contacto con el público puede tener un carácter diferente, en dependencia de las intenciones del artista. A veces se trata simplemente de que el artista no puede o no quiere repetir sus acciones y se contenta con el contacto indirecto. En otras ocasiones, tras eso se oculta la convicción de la radical irrepetibilidad de las acciones; cada tentativa de repetición crea otra acción, que se diferencia, desde esenciales puntos de vista, de la acción original. Sin embargo, el postulado de la irrepetibilidad raras veces fue planteado en el arte del performance; la mayoría de los artistas repetía muchas veces sus realizaciones. Pero la mediación del contacto también puede resultar de un cambio del objetivo y de la función de la acción. El contacto directo, que posibilita una u otra forma de interacción entre el artista o el público, puede ser, a la vez, un obstáculo para la concentración del artista en sí mismo, en las correspondientes acciones y en la intensa vivenciación de las mismas. Si el objetivo del artista no es la interacción, sino la vivencia intensa, la cámara pasa a ser el único testigo directo de sus acciones. En los tres casos, la mediación del contacto motiva el empleo de medios técnicos que registran el curso de las acciones. En el tercer caso, se añade, además, otra diferencia,

importante, que provoca una transición a otra variedad del performance: de las acciones tendientes a cierta forma de interacción con el público, a las acciones cuyo objetivo es la intensa vivenciación por parte del artista de los estados psíquicos provocados por su acción —por ejemplo, por una experiencia dolorosa, cruel en más de una ocasión, de su propio cuerpo.

La sobriedad en el empleo de los recursos, el limitarse al *mínimum indispensable*, tan característica del período inicial del arte del performance, más tarde fue abandonada en muchas acciones. Esto es visible, sobre todo, en las acciones de los grupos parateatrales, en el empleo del ballet y la música; en las acciones callejeras con carácter de festín o de ceremonia, en las cuales el objetivo es la convivencia dentro de una masa de personas que sienten y se comportan de manera semejante; en las acciones de carácter autotemático; frecuentemente con el empleo de un complicado conjunto de aparatos técnicos cuyo objeto es el arte y su vínculo con la sociedad. Muchas acciones actuales del performance han perdido su anterior carácter no profesional. Hoy exigen el conocimiento del oficio y de las técnicas de determinados dominios del arte, a veces de varios a la vez, o también de conocimientos avanzados sobre los problemas históricos y teóricos del arte y una habilidad profesional en la revelación y aprehensión de esos problemas con la ayuda de los correspondientes recursos artísticos, a menudo con el empleo de un conjunto de aparatos técnicos profesionales, como cámaras, monitores, equipos creadores de sonidos etc. Por último, la problemática del arte del performance, que en el período inicial se concentraba ante todo en los asuntos psicológicos y existenciales íntimos del individuo, ha sufrido actualmente una considerable ampliación. Hoy abarca un amplio abanico de problemas cuya división en determinados grupos temáticos fue presentada aquí.

La evolución del arte del performance, aquí muy sucintamente bosquejada, explica por qué la totalidad de las realizaciones llamadas con ese término no es un conjunto homogéneo, distinguido específicamente mediante un

La evolución del arte del performance, aquí muy sucintamente bosquejada, explica por qué la totalidad de las realizaciones llamadas con ese término no es un conjunto homogéneo, distinguido específicamente mediante un

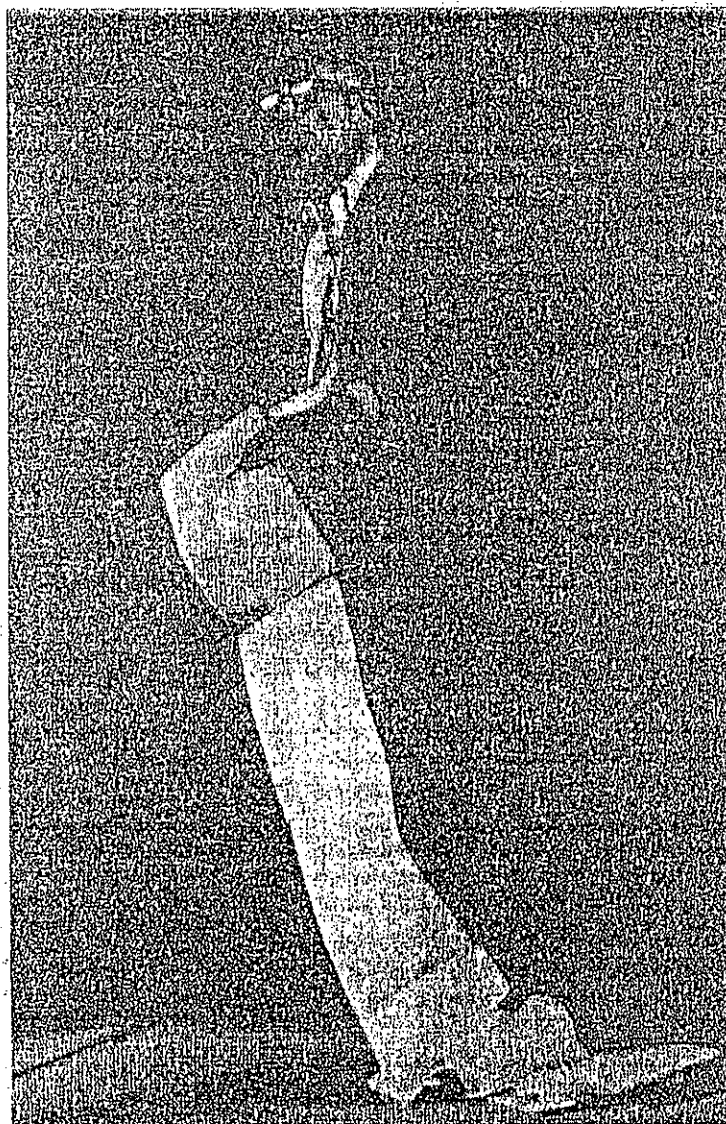
único, definido conjunto de rasgos, común a todas esas realizaciones y sólo a ellas.¹³ De ello resulta que una eventual definición del término "performance" no puede tener la forma de una habitual igualdad de definición del tipo "A es B". Para que cierta definición constituya una reconstrucción adecuada del presente modo de emplear el término "performance", su estructura debe tener otra forma, más complicada. Antes de pasar a discutir detalladamente la estructura de tal definición adecuada, examinaré un ejemplo concreto de definición de qué es el performance. Servirá para mostrar las dificultades que surgen aquí; también suministrará una fundamentación adicional para la tesis de que la habitual definición de igualdad no es —en el estado actual de los conocimientos— un medio idóneo para construir una definición satisfactoria del performance.

En uno de los artículos sobre el arte del performance, Helena Kontova ofrece la siguiente caracterización del mismo: "Eso era esencial para, con el empleo de un mínimum de material (a veces solamente el cuerpo humano en el espacio), crear el máximum de estimulación e incorporación emocional en una situación de estructura abierta, difícil de realizar".¹⁴ Esta definición constituye, en realidad, el *definiens* de la definición de igualdad del performance; por lo menos, así leo las intenciones de la autora, expresadas en el artículo citado. Están aprehendidas en ella de manera acertada ciertas características esenciales del performance; sin embargo, ésta no es una caracterización adecuada con respecto al empleo actual de ese término. Considero que la extensión establecida en la definición de la Kontova se interseca con la extensión correspondiente al empleo actual del término "performance". Eso quiere decir que existen acciones que cumplen las condiciones de la Kontova, pero que no pertenecen al performance, así como acciones que constituyen ejemplos de performance, aunque no satisfacen esas condiciones. En realidad, la formulación de la autora corresponde de la mejor manera a las realizaciones iniciales del performance, aunque también en este caso, para lograr una completa

adecuación, sería necesaria la introducción de ciertos rasgos adicionales que estrechen la esfera de esa formulación.

Con el fin de fundamentar las anteriores observaciones, examinemos sucesivamente los rasgos de performance mencionados por la Kontova. El mínimum de recursos no es hoy día un rasgo que le pertenezca a todas las acciones de performance; en muchas de ellas la cantidad de materiales y equipos empleados produce más bien una impresión de abundancia, sobre lo cual ya anteriormente he llamado la atención. Ocurre lo mismo con el rasgo de la incorporación emocional [*zaangażowanie*]. En el sentido habitual de esa palabra, muchas acciones de performance no provocan del todo la incorporación emocional del público. Un ejemplo de esto pueden ser las acciones autotemáticas, en las que el artista somete a análisis problemas teóricos del arte difíciles de aprehender, en más de una ocasión muy abstractos. Los estados psíquicos que acompañan a la recepción de tales acciones tienen más bien los rasgos característicos de la reflexión fría, que exige a menudo amplios conocimientos de historia y teoría del arte. En cambio, si ampliáramos la actual extensión del término "incorporación" de manera que abarcara también los mencionados estados psíquicos, entonces el provocar una incorporación deviene un rasgo de to-

das las acciones artísticas en general (y, también, evidentemente, de muchas acciones extrartísticas) y pierde su valor como rasgo codefinidor del performance. Otra observación concierne ya no a la fuerza de la incorporación, sino a su carácter y objeto. Aquellas acciones de performance que suscitan una incorporación, lo hacen de una manera singular y con respecto a determinados asuntos. Verdad es que la problemática del performance abarca cierto abanico de problemas (he ofrecido antes una enumeración de éstos), pero son problemas por lo menos parcialmente distintos de los temas de otros dominios del arte (por ejemplo, el happening y el fluxus),



Bernard Heidsieck.

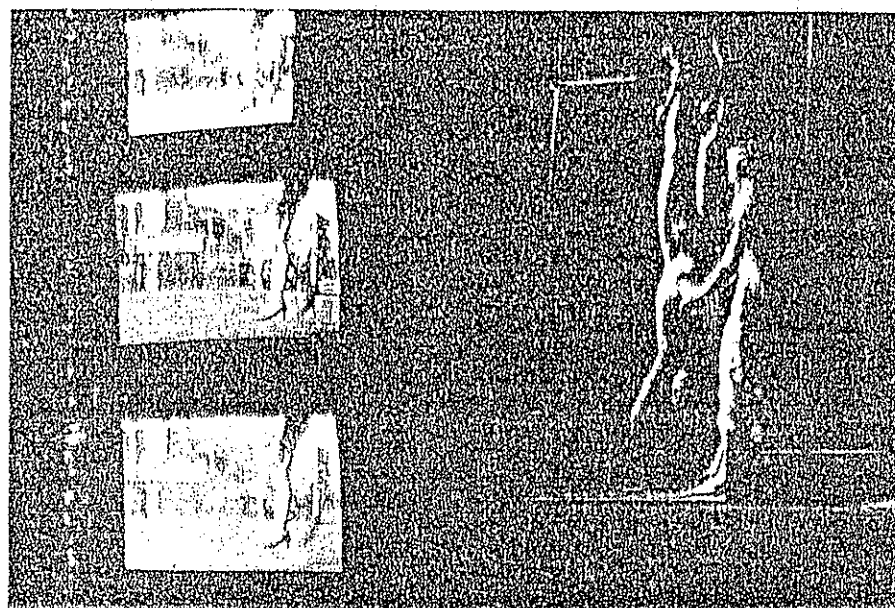
y de los problemas de la vida o de la ciencia. Una definición adecuada del performance que se sirva de la incorporación como uno de los rasgos definidores debería caracterizarlo más detalladamente en lo que respecta a la extensión y al contenido. Tal definición debería, además, mostrar que el factor que provoca la incorporación es, por regla, la acción de un artista solo, o, más raras veces, la de un par de artistas o de un pequeño grupo. Este es un rasgo importante del performance, que está ligado con la problemática de las acciones, a menudo íntima, y también con el tipo privado, estrecho, del vínculo que el artista desea establecer con el público.

La definición de la Kontova ha de ser declarada, pues, una desviación arbitraria del uso lingüístico existente. En otra parte formulo las condiciones con cuyo cumplimiento es admisible y, a la vez, científicamente útil una desviación de esa especie.¹⁵

Criterios parciales del performance

He presentado anteriormente las razones que explican por qué la definición del performance no puede tener la forma habitual de igualdad "A es B". Ahora bosquejaré la estructura de una definición adecuada de ese concepto, adecuada con respecto al modo real de su empleo en las discusiones sobre arte.

La extensión del concepto de performance constituye una suma de subconjuntos conectados por semejanzas parciales. Los distintos subconjuntos corresponden a las diferentes variedades del performance. Este es un concepto abierto, definible únicamente de manera parcial con ayuda de cierta cantidad de definiciones parciales. Cada una de ellas ofrece ciertos criterios del empleo del término "performance", la mayoría de las veces en la forma de una condición únicamente suficiente o únicamente necesaria. Cada condición suficiente corresponde a alguna variedad del performance y a la vez, la constituye. Las distintas condiciones necesarias determinan los criterios sin cuyo cumplimiento una determinada realización no



Performance de Eloy Tarcisio.

pertenece a la extensión del performance.¹⁶

Para formular los criterios parciales del performance, primeramente es preciso distinguir sus rasgos definidores potenciales. Las correspondientes combinaciones de éstos formarán los criterios parciales, que constituyen las distintas variedades del performance. Basándome en los análisis aquí realizados, y también en el establecimiento de las semejanzas y diferencias entre el performance y el happening, he distinguido el siguiente conjunto de pares de rasgos opuestos:

1. El ejecutante y a la vez, el autor del performance es un artista solo/ es un grupo pequeño de artistas.

2. El artista (el grupo) se presenta ante el público directamente/ el contacto es mediato, por ejemplo, a través del cine, la televisión, la fotografía.

3. La realización se efectúa con el empleo de un minimum de medios/ los medios empleados rebasan decididamente el minimum.

4. La realización tiene un carácter no profesional/ la realización exige conocimientos profesionales y la habilidad para servirse de los recursos o equipos técnicos correspondientes.

5. El papel del público en el espectáculo se limita a la percepción y viven-

ciación de éste/ el artista (el grupo) arrastra al público a la coparticipación, aprovechando sus reacciones como parte integral del espectáculo.

6. La acción no realiza ninguna estructura formal-expresiva/ se presenta una estructura de esa especie.

7. No se aplica el azar como factor codeterminante de la forma o del curso del espectáculo/ por lo menos algunos aspectos de la acción están determinados por el empleo del azar.

Los primeros elementos de los pares 17 son típicos del periodo inicial del performance. En las acciones posteriores predominan a menudo los restantes elementos de los pares. La participación activa del público y el empleo del azar tienen lugar en algunas realizaciones, pero son casos raros: ésta es una de las diferencias entre el performance y el happening. Aún más escasos son los espectáculos en que interviene una estructura formal-expresiva. Un ejemplo es la ya mencionada acción de J. Clareboudt, en Lyon, 1981; por lo menos, así recibí yo ese espectáculo interesante y que hacía participar emocionalmente. Ninguno de los rasgos que se presentan en los pares 17 es, él mismo, una condición necesaria del performance, de lo cual es posible convencerse con facilidad. Por ejemplo, no es necesario que

la acción la realice un solo artista: el ejecutante puede ser un pequeño grupo; tampoco es necesaria la presencia inmediata del artista: el contacto puede ser mediato. Lo mismo ocurre con otros rasgos. En cambio, ciertas combinaciones de esos rasgos pueden ser una condición necesaria; lo es, por ejemplo, la alternativa de rasgos encerrados en distintos pares de opuestos. En el caso de algunos pares, por ejemplo, el 6 y el 7,

eso es una cuestión evidente desde el punto de vista lógico, puesto que un elemento es un complemento (negación) del otro y, por eso, la alternativa de los mismos debe corresponderle al performance.

Ninguno de los rasgos encerrados en los pares 17, ni ninguna combinación de los mismos, basta ya para producir un criterio parcial del performance en la forma de una condición

suficiente. Tales criterios sólo los obtenemos cuando echamos mano, además, de los rasgos que caracterizan Las variedades del performance distinguidas anteriormente en consideración al sentido y función de éste.

No todas las propiedades del performance que aquí se han mencionado constituyen sus rasgos definidores, que le corresponden en virtud de lo establecido terminológicamente. Muchos ras-

LOS PRIMEROS FESTIVALES DE PERFORMANCE EN MEXICO

Rosario Guillermo

Eloy Tarsicio se ha interesado por los medios no convencionales del arte visual desde sus épocas de estudiante. En los años setenta se separó de la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda junto con un grupo de maestros y alumnos para fundar el Centro de Investigación y Experimentación de Plástica del INBA. Posteriormente con la creación del salón "Nuevas tendencias" participa entre 1976 y 1977 junto con otros artistas para llevar los medios no convencionales al museo de Arte Moderno; todos estos cambios de ruptura con miras a una contemporaneización y compromiso de crear nuevas formas.

En esos tiempos el arte conceptual, happening, environment y land art son formas populares de uso cotidiano. Tarsicio se aboca principalmente al performance al cual recurre como una forma de mantener la atención del espectador frente a la obra con la intencionalidad de provocar una reflexión más profunda que la de un "simple vistazo".

En los noventa a Tarsicio le parece importante recuperar valores del arte perdido en la década anterior en que, con el aparente boom del mercado, los artistas se embebieron en la búsqueda de una cotización que los llevara a galerías, los guardara en museos y por último les abriera la puerta de la fama. En estos momentos que vivimos Eloy cree que se requiere de valores intrínsecos del arte que provengan de una naturaleza humanística más que económica. Es por eso, que el uso de los medios como el performance de difícil mercado y una fuerza de

subjetividad en sí misma, llevan a valores de universalidad, en un diálogo de reflexión y cuestionamiento que tanto el artista como el mercado habían relegado a segundo término.

El festival de performance nace de un curso sobre el género impartido por él mismo en La Esmeralda, en donde los alumnos le proponen crear un festival para la escuela. Tarsicio presenta el proyecto, primero al Centro Cultural Santa Teresa y después al Museo del Chopo en donde es rechazado por el primero y aceptado por el segundo. Esta primera versión del Festival del Performance en septiembre de 1992, se celebró con artistas profesionales y estudiantes de artes visuales, danza, teatro, música y poesía; y fue enriquecido con artistas extranjeros invitados como el poeta francés Serge Pey. Recibió además apoyo circunstancial del Festival de Poesía Visual organizado por el poeta César Espinosa y donde un grupo de

artistas extranjeros al no poder cancelar su llegada a México se integraron al Festival de performance.

Para la segunda edición de este Festival en octubre de 1993, Eloy Tarsicio es director del Centro Cultural Santa Teresa y establece este espacio como sede de proyectos para las artes no convencionales. Conserva el modelo del primero con la innovación de dar tres premios de incentivo económico, ya que en el primero sólo se otorgaron diplomas. El tercer festival en octubre de 1994, conserva su misma sede y mismo formato de organización, creado para llevarse a cabo con artistas de diferentes disciplinas como danza, teatro, música, video, además de poesía, filosofía, matemáticas y todas aquellas formas de creación que se consideren dentro del medio como una filosofía de la acción y el contacto directo.

gos del performance están ligados a él en virtud de vínculos de tipo empírico. La falta de un rasgo definidor no permite incluir una determinada realización en la extensión del performance. Ocurre de otro modo en el caso de la ausencia de algún rasgo empírico del performance. Esto no fundamenta la exclusión de una acción de la extensión del performance, sino que únicamente echa por tierra la opinión que afirma la relación empírica de dependencia que atribuye al performance el mencionado rasgo.

Intentaremos ahora formular ejemplos de criterios parciales en la forma de condiciones suficientes.

Muchas acciones del periodo inicial del performance, pero también algunas acciones posteriores, cumplen la siguiente condición suficiente:

La acción en que un ejecutante solo aparece directamente ante el público y presenta con ayuda de un minimum de recursos algunos problemas existenciales o psicosociales del individuo. Un objetivo es provocar la máxima incorporación emocional del ejecutante y del público, el cual, fuera de eso, no toma parte activa en el espectáculo. La acción tiene un carácter no profesional, no construye una estructura formal-expresiva, ni emplea el azar como factor que codetermina el carácter o el curso de la acción.

Ejemplos que cumplen la anterior condición son algunas acciones de artistas tales como Gina Pane, Vito Acconci, Günter Brus, Marina Abramovic o Zbigniew Warpechowski.

Otros criterios parciales los obtenemos modificando de diversas maneras el criterio antes formulado. Por ejemplo, admitiendo alguna forma de cooperación con el público, definiremos una nueva variedad del performance; un ejemplo puede ser la acción *Seebed* (Nueva York, 1971), cuyo tema fueron problemas psicosociales del sexo, y también la actitud del artista hacia el público, implicada en ella. Acconci, acostado bajo un piso inclinado construido en la galería, se masturba; establece contacto con el público estimulándolo mediante la descripción de lo que hace. He aquí un fragmento: "Hago esto contigo (...) Te hallas a mi izquierda (...) Te apartas

pero yo aprieto mi cuerpo a ti (...) Inclinas tu cabeza sobre mí (...) hundo mis ojos en tus cabellos".¹⁷

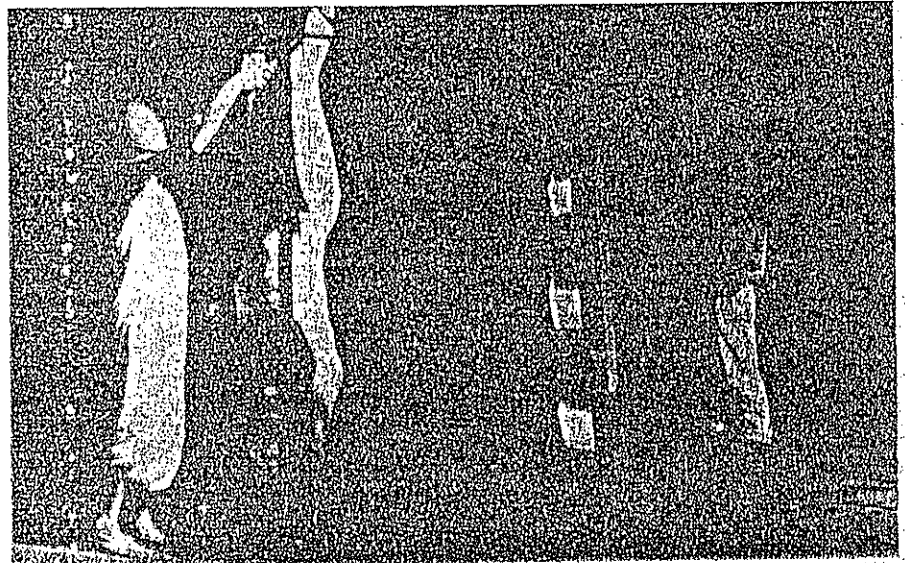
Y he aquí un ejemplo de criterio parcial para la variedad autotemática del periodo posterior del performance. El objeto de interés es aquí, el arte y sus problemas, las relaciones entre el artista, el público y las instituciones que organizan la vida del arte, la recepción social de éste. Algunos artistas y teóricos del arte consideran la aparición de los problemas autotemáticos como un síntoma de decadencia del performance, motivada, entre otras cosas, por el hecho de que los artistas se vuelven dependientes de las galerías, los *merchants* y los mecenas del arte. Esta puesta en dependencia no existía en el periodo inicial del desarrollo del performance, cuando los artistas efectuaban sus acciones en locales privados o en espacios abiertos.¹⁸ No obstante, parece que esta afirmación sólo es válida con referencia a algunas acciones de esa especie.

El criterio parcial que formularé aquí, concierne a las acciones que someten a reflexión sectores del arte tales como el cine, el video y la música experimental; el objetivo es un conocimiento más profundo de la naturaleza y funciones de los elementos con que operan esos sectores del arte, de sus posibilidades y límites. Este criterio tiene

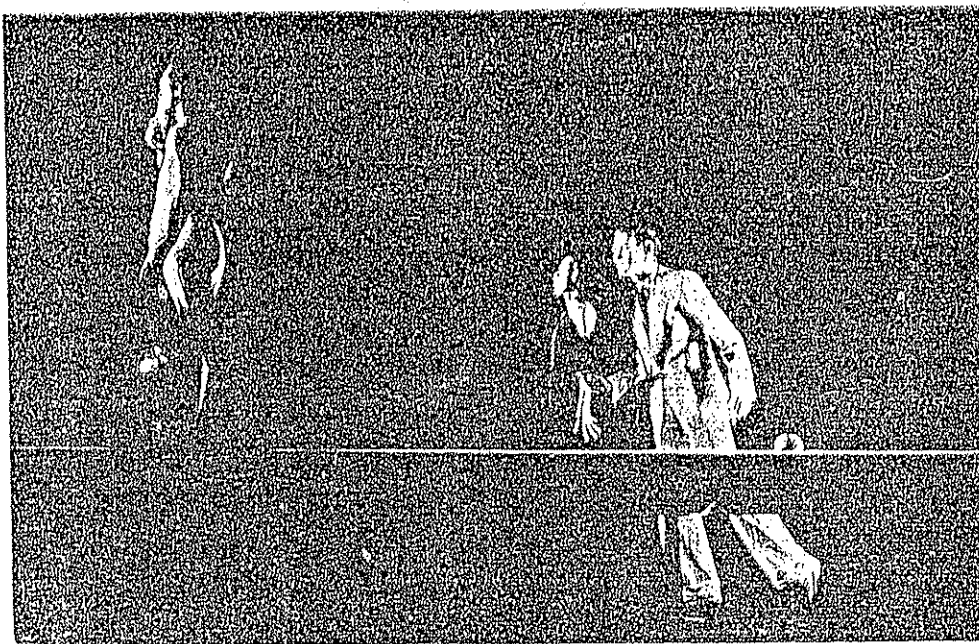
la forma de una condición suficiente: la acción en que un artista solo, que aparece directamente ante el público, emplea un rico fondo de recursos, de equipos técnicos a menudo complicados, para presentar problemas del arte que se sirve de esos recursos e incitar a la reflexión sobre esos problemas, investigar las posibilidades de los recursos empleados. La acción exige conocimientos profesionales del dominio de la teoría y la historia del arte, y también el saber servirse de los recursos técnicos. No se realiza en ella una estructura formal-expresiva, no se emplea el azar para definir algunos aspectos de ella. El papel del público se limita a la recepción y la reflexión.

Se pueden citar muchas acciones con este carácter. Ejemplos recientes son las realizaciones de Benni Esrat (filme, Lyon, 1981), Grzegorz Sztabinski (filme, Lyon, 1981) y Wojciech Bruszewski (video, Lódz).

Y he aquí ejemplos de acciones autotemáticas, pero ya sin el uso de un complicado conjunto de aparatos y con el empleo exclusivo de un minimum de recursos sencillos. Pere Noguera (Lyon, 1981): el tema fue el arte como factor que renueva y aumenta las capacidades perceptivas y cognoscitivas del hombre; Nikolaus Urban *Flower Walk* (Enschede, 1979): el tema fue la relación entre el arte, el artista y la sociedad. Se agrega



De la unión, performance de Tarcisio.



aquí el factor de la incorporación del público a la acción del espectáculo.¹⁰

El performance es un concepto que tiene una familia de significados. Es posible que, a medida que se desarrolle la reflexión teórica sobre el arte del performance, se pueda aislar de su actual extensión uno o varios conjuntos homogéneos. Los nuevos términos relacionados con los conjuntos aislados ya serán definibles mediante igualdades. Pero este género de distinción no puede basarse en una decisión arbitraria de alguien. Debe estar acompañada de la formulación de una teoría del performance (o de una teoría más general, de los fenómenos artísticos). La misión de esa teoría sería la descripción y explicación de la función estética, artística, social o psicológica del performance. El papel de la definición propuesta en esa teoría justificaría, entonces, la elección de unos rasgos definidores del performance y no de otros; fundamentaría también por qué un conjunto de realizaciones y no otro fue declarado extensión del concepto recién definido. (Traducción del polaco: Desiderio Navarro.)

Notas

1. "Performance", en: T. P., *Wartosci estetyczne*, Varsovia, Wiedza powszechna, 1987, pp. 243-273.
2. Presto atención a esta transformación al formular los criterios parciales para la serie de variedades del performance. Cf. también H. Kontova, "Los artistas del nuevo performance. Diálogo euro-norteamericano", *Studio-News*, enero, 1981.
3. Esta observación concierne también al happening. Efectúo un análisis de los rasgos de éste en el libro *Happening*, Varsovia, 1982.
4. Esta diferenciación fue lograda por H. Kontova, "Los artistas del nuevo..."
5. Cf. K. Domanowska, "Sztuka ciała", *Literatura*, 1980, núm. 12.
6. Cf. según C. Celant, "Dirty Accoñci", *Artforum*, 1980, noviembre.
7. S. I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga*, Varsovia, 1978, p. 334.
8. "Is There Life After Performance?", *Flash Art*, 1982, núm. 105.
9. Cf. J. Diederichs, "Zum Begriff 'Performance'", *Documenta 6*, t. 1, Kassel, 1977, p. 282.
10. *Ibidem*.
11. Natalia Li, "Sztuka jako doswiadczenie wewnętrzne", en: *Energie niezidentyfikowane*, Galeria Permafo, Wrocław, 1981, p. 11.

12. M. Krzysztan, "Scans snienia Natalii Li w piramidzie", *ibidem*, p. 4.

13. El problema de la utilidad científica de los conceptos lo analizo detalladamente en *Begriffsbildung und Definition*, Berlín-Nueva York, 1980. Cf. también las observaciones sobre la idoneidad científica de los conceptos de "arte" y "valor estético" en los capítulos sobre los valores estéticos en el arte de vanguardia y sobre el debate entre el monismo y el pluralismo.

14. Semejantes dificultades surgen cuando se intentó formular las definiciones de muchos otros conceptos de las ciencias del arte, incluido el concepto mismo de "arte". Efectúo un análisis del concepto de arte en el capítulo sobre los valores estéticos en el arte de vanguardia.

15. H. Kontova, "Los artistas del nuevo..."

16. Cf. el capítulo sobre los valores estéticos en el arte de vanguardia. Allí formulé las condiciones con las que se puede declarar heterogénea la extensión presente y sustituirla por otra extensión, homogénea desde el punto de vista de la teoría científica a la que pertenece el concepto recién definido.

17. En *Happening* ofrezco un comentario detallado del carácter abierto de los conceptos con referencia al concepto de "happening". En *Tworzenie pojec w naukach humanistycznych* (Varsovia, 1986), efectúo un análisis general de los conceptos abiertos y de las familias de significados.

18. Cit. según C. Celant, "Dirty Accoñci". Remito aquí a las anteriores observaciones sobre la diferencia entre las acciones que establecen una cooperación con el público y las que no hacen eso.

19. Cf., por ejemplo, M. Chaimowicz, "Performance", *Studio International*, 1977, t. 193, núm. 985.

20. Cf., por ejemplo, A. von Craevenitz, "Nikolaus Urban's Recent Performances", *Flash Art*, 1980, núm. 94-95, p. 50.

Tadeusz Pawlowski. Teórico de arte y filósofo polaco, autor de varios libros sobre estética.