

performanceS

Fernando Pinheiro Villar
Universidade de Brasília

Quando nos acercamos del primero año después del 11 de setiembre, continuamos sin saber lo que sabemos y lo que no sabemos sobre la destrucción de los edificios del World Trade Center en New York. De lo que podemos estar seguros es que antes de la caída de las torres gemelas ya vivíamos crisis aceleradas en y por nuestra sobremodernidad: crisis de certezas, crisis social, crisis de conceptos, crisis de significados. Realidades que se transforman continuamente demandan nuevos conceptos y revisión constante de conceptos existentes para negociar con las nuevas prácticas artísticas, teorías, familias, trabajo, sexualidades, etnias, enseñanza y métodos.

Performance es señalado como un concepto clave en estudios culturales contemporáneos. Este artículo aborda *performances artísticas*. Enfatizo ‘artísticas’ como necesaria delimitación por mi experiencia práctica. Pero, este recorte no evita la interferencia de otros significados ni indica un terreno más tranquilo para taxonomías.

En medio de una semana de debates sobre ‘performance’ en la Universidade de Brasília en mayo de 2002, un estudiante dijo que parecía ‘haber una cierta *glamourización* de la duda sobre la dificultad en definir *performance*’. Pero, lo más preocupante es tornar banal la duda en torno de la amplitud del concepto, género artístico, objeto de estudio y/o metodología de crítica e investigación, que *performance* puede significar. Este artículo no elimina dudas sobre *performance* pero si busca discordar de ambas posibilidades: el tornar banal y la *glamourización* de estas dudas.

El título ‘performanceS’ inicia esta empresa afirmando la pluralidad del concepto *performance*. Asumir la multiplicidad de significados asociados al significante *performance* es condición inicial para su comprensión. Sabemos que *performance* ha orientado, inspirado y/o desobstruido teorías y prácticas de la sociología, antropología, lingüística, psicología, filosofía, neurología, artes escénicas, artes plásticas, música y danza, entre otros campos de conocimiento. Esa amplitud conceptual puede provocar un malestar con la amplitud desconcertante y resbaladiza de los múltiples significados de la *performance* como

concepto, como objeto de estudio, como género artístico o como metodología de crítica e investigación.

Uno de los principales significados asociados al significante *performance* es el de desempeño. El significado desempeño reafirma la observación analítica de comportamientos humanos, productos electrónicos y mecánicos, o de actores, xampúes, peatones, aceites, atletas, zapatos de carrera, animales, cables conductores o de minerales. En la observación del desempeño humano, *performance* puede también significar comportamientos que se repiten. O acciones cotidianas que son ensayadas o preparadas -y observadas. Así, una *performance* que no tiene conciencia del hecho de ser percibida como tal puede significar una *performance* cotidiana, cultural o social. Para Richard Schechner, “todo en el comportamiento humano indica que *performamos* nuestra existencia, especialmente nuestra existencia social” (1982, 14). Steven Connor considera que “se hizo difícil estar seguro de dónde una acción termina y una *performance* empieza” (108). Schechner y Connor nos dan una idea del posible alcance de la *performance*. Este alcance detona diferentes líneas de investigación y teorías sobre *performance* en campos distintos. En el marco del recorte que orienta esta comunicación, estoy refiriéndome a las *performances* artísticas; exhibiciones o acciones declaradas públicamente como tales, acciones conscientes, mismo que liminales, construidas y organizadas por agentes que las mostrarán como opción profesional o amateur, con entrada libre, cobrando un ingreso o distribuyendo invitaciones, en espacios al aire libre, semiabiertos o cubiertos.

La *performance* artística se caracteriza(ba) por buscar huir de cualquier posibilidad de categorización. Esta evasión de los casilleros estéticos caracteriza(ria) aquello que artistas buscan: justamente no ser caracterizado. Con la herencia fuerte de las vanguardias históricas de las últimas décadas del siglo XIX y de las tres primeras décadas del siglo XX, vanguardias del período post-Segunda Guerra Mundial continua(ra)n yendo contra las restricciones de las posibilidades expresivas de las artes y rechazando definiciones que se pretendían definitivas.

Las vanguardias históricas son compuestas por artistas y grupos de movimientos como el Simbolismo, Expresionismo, Futurismo, Constructivismo, Dada, Surrealismo, Bauhaus o Adolphe Appia, Gordon Craig, Isadora Duncan, Vesovlod Meyerhold, Vladimir Mayakovsky, Marcel Duchamp, Antonin Artaud, entre tantos otros. Darwin, Nietzsche, Marx, Wagner, Freud, Einstein, Edison nos recuerdan que el cambio del siglo XIX para el XX también presencia

una considerable crisis de conceptos y certezas. Aliados a la revolución en el pensamiento humano provocado por estos pensadores, artistas y científicos, el motor, la lámpara eléctrica, locomotoras, telégrafos y el cine transforman comportamientos y sociedades. Aun con ecos del idealismo del Romanticismo en buscar el intercambio entre diferentes artes, artistas de varias corrientes y tendencias dejan un legado de acciones, textos y manifiestos que transitan y quieren transitar más allá de las fronteras convencionales de cada lenguaje. Durante todo el siglo XX, el impacto de las dos guerras mundiales reflejó directamente en un arte que promocionaba el primado de la acción atestiguada y de interferencia pública como paliativo para la impotencia del ser humano delante de la destrucción inocua. Artistas de las vanguardias de la primera y segunda mitades del siglo cuestionan entonces de forma radical el conservadorismo de sus lenguajes y de sus públicos en el seno de intensas transformaciones económicas, sociales y políticas. Las fronteras entre el arte y la vida se mezclan.

En la entonces nueva edición del *Oxford Dictionary* en 1971, '*performance art*' fue incluida como una supuesta arte de acciones realizada por artistas plásticos para audiencias presentes. Después de la Segunda Guerra Mundial, otros términos y conceptos ya intentaban acompañar una intensa actividad de artistas alrededor del eje tiempo-espacio con testigos. Estas actividades manipulan vínculos con la acción corporal y la presencia del autor realizando su proceso, su obra o su obra en proceso para espectadores, visitantes, público o testigos. Uno de los intentos de conceptualización para estas obras fue 'intermídia', acuñado en 1967 por Dick Higgins, do Fluxus (Higgins 1978). Un año después, Richard Kostelanetz defendió el término 'teatro de los medios mezclados' (Kostelanetz 1970). Pero es '*performance art*' en los países anglosajones y '*performance*' en países de lengua latina que consigue abarcar una práctica artística inter.-disciplinar. Sin desconocer la herencia de las Vanguardias Históricas, *performance art* o *performance* contendría *action paintings*, John Cage, teatro instrumental, arte conceptual, minimalismo, espacialismo, *Happenings*, *action art*, arte corporal, *aktionism* vienes, arte feminista, *art povera*, *parangolés* de Oiticica, *bichos* de Ligia Clark, *environments*, video arte, arte feminista, colaboraciones, *decollage*, *assemblage*, arte cinética, o neo-dada del Gutai, *endurance art*, Flávio Império, Artur Barrio, Fluxus, Ruptura o Laurie Anderson entre tantos otros grupos y artistas.

En 1981, Douglas Davis ya proponía el término '*post-performancism*' para defender un arte que estaba más allá del teatro, de la *performance* o de las

artes plásticas. En 1992, Josette Ferál coloca *performance* como el nacimiento de un género con la muerte de su función anárquica anti-categorizaciones. En 1999, Paul Schimmel ubicó la muerte de la *performance art* en las cercanías del año 1979. Sin embargo, las referencias cruzadas y intercambios entre géneros, híbridos y mo(vi)mientos fueron acelerando durante las décadas de 1980 y 1990, simultáneamente dificultando y promocionando nuevos términos y rótulos. Autores como Gregory Battcock (1984), RoseLee Goldberg (1984) o Herbert Blau (1992) reconocen que ‘performance’ sería el término para la continuada expansión del terreno ampliado que *performance art* conquistó. Utilizando un artículo anterior, *performance* en el final del siglo XX

parece ser un concepto amplio que abriga una libre pluralidad de expresiones escénicas, sonoras y visuales. A través de performance, innúmeros estudios de diferentes artes revelan un comportamiento cuidadoso para evitar nuevas definiciones que no respeten las diferencias y el carácter anárquico de las artes en desordenar y escapar de nuevas categorizaciones. Performance incluye, entre otros campos de estudio, rituales, fiestas populares, comportamiento cotidiano, lingüística, ciencias sociales, cultura, psicología, [performing self, crítica en performance], el evento teatral, la puesta en escena de obras, drama o dramaturgia escrita, dramaturgia de imágenes y otras producciones multi, pluri, anti o interdisciplinarias ante audiencias en diversos tipos de espacio escénico, más allá del teatro. El término y concepto performance va em contra una visión logocéntrica y exclusiva de teatro como ‘la representación de dramas eurocéntricos’ (Schechner 1992, 9). Para los estudios del teatro, la metodología y sistema crítico propuesto por la performance rescata lo irreplicable, efímero, transitorio momento de exposición del lenguaje escénico con la presencia de actores y espectadores: se privilegia la performance como uno de los principales focos de significados del teatro (Queiroz 1999, 249).

Para los estudios y práctica del teatro, el texto performático o el *performance text* es un derivado del significante *performance* fundamental. En contraste con la visión antagonista cuando exclusivista de teatro como dominio de la literatura dramática, el texto performático sería el texto de la puesta en escena

en curso, la *mise-en-scene* fluyendo ante y entre los sentidos de los presentes, *la puesta en escena* ocurriendo, una red intertextual. Aun existe un defasaje de la joven academia de teatro en reconocer el texto performático artístico en el lenguaje escénico. Eso puede ser una consecuencia, en parte, de la sobre valoración persistente y históricamente descontextualizada de la visión aristotélica del teatro en la *Poética*. Más fuerte razón es la imposibilidad del registro de la *performance*, única, irrepetible, efímera, transitoria. Esa imposibilidad caracteriza un choque frontal con abordajes materialistas de la cultura que tienen en textos de obras, documentos, partituras, cuadros, esculturas, monumentos y edificios sus evidencias para describir el comportamiento humano. El video, el DVD y nuevas tecnologías alteran un poco la imposibilidad de registros del evento audio-cinético- visual y temporal que una *performance* teatral, coreográfica, musical o artística puede ser. Nuevas tecnologías no pueden, sin embargo, cortar la imposibilidad de reproducción de un evento caracterizado por la junción de personas durante su vida única, que muere para renacer diferente en el próximo día. Como Dyonisus.

La mayoría del teatro, convencional, clásico, familiar y/o gran teatro comercial y mucho del teatro de investigación de artistas con visibilidad internacional y respaldo crítico estaría caracterizado por la representación de un *allá-entonces*. Este *allá-entonces* es reproducido en un escenario espacio elegido, con actores o actrices viviendo personajes escritos por un autor o autora, siguiendo marcaciones de un director o directora. *Performance* privilegiaría el aquí y ahora del durante de la presentación, sea donde fuera, de una acción desarrollada y presentada por su autor-actor-director-productor; el performador intenta ser el propio medio estético – el o ella se colocan como lenguaje, proceso y obra. Pero, esta diferenciación puede no resistir al hecho de que el uso actual casi omnipresente del término *performance* mueve certezas lingüísticas y estéticas anglo-sajonas y latinas. En lengua inglesa por ejemplo, *performance* siempre fue asociada a la presentación, representación o exposición escénica o musical en frente a una platea y interpretación de artistas. En 1990, el *Diccionario Actual de la Lengua Española* presenta *performance* como, entre otros significados, ‘representación de cine y teatro’ y ‘actuación de un artista’ (1219). Estudiantes en el Brasil me invitan a asistir sus *performances*, mismo que sean representaciones naturalistas de personajes de Calderón de la Barca, Shakespeare o Nelson Rodrigues, dirigido por un director o una profesora.

Las aguas de la *performance* y del teatro se confunden y confunden.

En 1987, el director y académico Michael Kirby recordaba que “todo teatro es *performance* pero ni toda *performance* es teatro” (xi). En 1992, Herbert Blau reconoce su nostalgia “de un tiempo en que se alguien hablara de *performance* estaría hablando de teatro” (2). En 1996, Elin Diamond recuerda que “si *performance* es el reverso del teatro convencional, teatro también ese el reverso de *performance*” (4). En 1997, la artista y profesora da New York University, Deb Magolin, por ejemplo, celebra que “*performance* es un teatro de inclusión! cualquier puede hacer” (69). Para varios críticos, académicos y artistas en el mundo, *performance* sería o teatro post-moderno o teatro contemporáneo de vanguardia.

Aun persiste una tendencia que considera *performance art* y *performance* como variaciones de la arte teatral. Esta tendencia convive con una perspectiva opuesta que excluye teatro de la historia de la *performance* y de la *performance art*. Ambas perspectivas parecen reafirmar concepciones binarias que no reconocen un campo artístico ampliado, interdisciplinar, mas allá de las disciplinas que se juntaron, chocaron o lucharon hasta el nacimiento de una otra disciplina, lenguaje o objeto que se independe de las matrices anteriores y continua un camino propio. Disciplinas, lenguas, países e identidades son universos en construcción y negociación con sus medios ambientes. La dialéctica cultural promueve nuevos cambios, y si el mundo ‘performa’, el teatro continuará siendo un sitio de *performances* sobre *performances* do mundo.

En 1980, Timothy J. Wiles presentaba el término ‘teatro *performance*’, para describir una diversidad escénica revelada por una dramaturgia y estilos de interpretación distintos del realismo naturalista o del teatro épico. Esa diversidad también era revelada por innovaciones formales que, según Wiles, habían creado “una situación incómoda para todos los historiadores de estética” (112). Con ‘*performance teatro*’, el primado dado al texto performático cuestiona *encapsulamientos* del lenguaje escénica en límites de la literatura dramática y cuestiona también jerarquías fijas de creación, dirección y autoría. Teatro *performance* transita por diferentes lenguajes artísticos, resultando en otra. Teatro *performance* asume un espacio intermediario, Inter.-disciplinar, entre *performance art* y teatro.

Matices interdisciplinarios en las artes y ciencias o obras Inter.-disciplinarios artísticas no pueden ser más ignorados en su notoria presencia en nuestra contemporaneidad. Prácticas artísticamente Inter.-disciplinarios tienen una historia que remonta siglos antes de Cristo en la práctica oriental y occidental si observamos el manual para artistas escénicos indiano *Natya-Sastra* o los

festivales griegos. Artistas renascentistas italianos y la ópera barroca presentan impulsos interdisciplinarios claros. Estos impulsos se aceleran de forma radical en las sucesivas transformaciones estéticas promovidas por las vanguardias del siglo XX. Post 1968 y post *performance art*, tanto o omnipresente concepto, metodología de investigación y crítica de *performance* cuanto las *performances* artísticas desarrolladas en las dos últimas décadas del siglo XX refuerzan la necesidad de se abordar la interdisciplinariedad entre las artes.

Esta brevísima perspectiva histórica objetiva apuntar una presencia y una necesidad de estudios de un fenómeno Inter.-disciplinar entre las artes. Sin embargo, así como *performance*, interdisciplinariedad también puede tener un uso indebido o diletante dentro de los múltiples ángulos y mundos, simultáneos y paradójales de la supermodernidad. También como *performance*, ‘interdisciplinariedad’ ha desafiado certezas epistemológicas.

En la última década, podemos encontrar nuevas propuestas acerca de disciplinaridades. Judith Butler (1990) y Baz Englers (1996) proponen la discusión de ‘pós-disciplinaridades’. Dwight Conquergood y Joseph Roach definen *performance* para Marvin Carlson como una ‘anti-disciplina’ (189). Cerrando la década, Roy Ascott usa el término ‘umídiá’ (*moistmedia*) para describir un ‘interespacio entre el mundo seco de la virtualidad y el mundo mojado de la naturaleza’ (9).

Transdisciplinariedad, post-disciplinariedades, anti-disciplinas y ‘umidias’ atestan todas procesos Inter.-disciplinarios. Como Inter.-disciplinas artísticas, las pós-disciplinas, anti-disciplinas y ‘umidias’ son ‘intermídiás’, son resultantes de disciplinas que dialogaron o lucharon a través de encuentro, canje, negociaciones y/o choque, generando una nueva disciplina. Así, mi entendimiento de Inter.-disciplinariedad artística - que *performance art* y teatro *performance* pueden ejemplificar - no se ajusta con el simple juntar de disciplinas o artes diferentes ni mucho menos con el improductivo de realidades pseudo Inter.-disciplinarias, que no se tocan ni hacen intercambios. Investigo Inter.-disciplinariedad artística para estudiar, enseñar y practicar negociaciones y intercambios entre diferentes lenguajes o disciplinas artísticas que resultaron en nuevos campos de acción, en otros territorios de mutación artística y de posibilidades expresivas. Inter.-disciplinas artísticas serían entonces otras disciplinas o intermídiás tales como las ya citadas *performance art* e teatro *performance*, y danza teatro, *butoh*, música teatro, arte computacional, teatro acústico, teatro digital, instalación robótica, crítica en *performance* o vídeo poesía.

Terroristas oficiales y disfrazados siguen a defender fronteras inmutables y a dividir personas cuando solo existe una raza, la humana. En cuanto la naturaleza se delicia con la diversidad, intereses económicos imponen modelos hegemónicos, injustos y uniformes que quieren evitar la particularidad, la convivencia o la diferencia. Los mercados globalizados en los orgasmos múltiples del capitalismo salvaje conquistan nuevos caminos para el libre fluir de capitales, pero no de personas.

La paz, el libre ejercicio de sexualidades, igualdad, nuevas fronteras y el asentamiento de personas en condiciones más justas son evitadas en el Brasil y en el mundo por problemas personales no resueltos, intereses excusos y paranoias gubernamentales. Como afirmo Lucia Sander en charla-*performance* en Maceió en este año, Einstein decía que “es más fácil dividir un átomo que destruir un prejuicio”. Y Susan Sontag afirmó años después que la historia del prejuicio es tan antigua cuanto la historia de las cuestiones personales mal solucionadas. Las artes, incluyendo *performance* y otras Inter.-disciplinas artísticas, rompen estos escudos anti-transformaciones y intentan ejemplificar otras posibilidades de otros mundos, simultáneos y distintos, que se intercambian y producen otros mundos, inclusivos y cuestionadores de absolutismos restrictivos. La batalla continua, sintomática, enigmática y performática.

Referencias

- ASCOTT, R. Arte emergente: interativa, tecnoética, e úmida. Trad. C. M. Costa. *Anais do 1 Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*. Brasília: Universidade de Brasília, 1999, p.19-29.
- BATTCKOCK, G., e NICKAS, R. (eds.). *The Art of Performance*. Nova York: E. P. Duncan & Co., 1984.
- BLAU, H. The Prospect Before Us. *Discourse*, Washington, vol. 14.2, 1992, p. 1-25.
- BUTLER, J. *Gender Trouble*. Londres e Nova York: Routledge, 1990.
- CAMPBELL, P. (ed.). *Analysing Performance: A Critical Reader*. Manchester e Nova York: Manchester University Press, 1996.
- CARLSON, M. *Performance: A Critical Introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 1996.
- CONNOR, S., *Postmodern Performance*. In CAMPBELL, P. (ed.). *Analysing Performance: A Critical Reader*. Manchester e Nova York: Manchester University Press, 1996, p. 107-124.

- DAVIS, D. Post-Performancism. *Artforum*, Nova Iorque, vol. 20.2, 1981, p. 31-39.
- DIAMOND, E. (ed.). *Performance & Cultural Politics*. Londres e Nova York: Routledge, 1996.
- ENGLER, B. *Postdisciplinarity*. In: FARIA, N. (ed.). *Language and Literature Today*. Brasília: Universidade de Brasília, 1996, p. 852-859.
- FÉRAL, J. What is Left from Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre. *Discourse*, Washington, vol. 14.2, 1992, p. 142-62.
- GOLDBERG, R. *Performance: The Golden Years*. In BATTCKOCK G. e NICKAS, R. *The Art of Performance*. Nova York: E. P. Duncan & Co., 1984. p. 71-94.
- HIGGINS, D. *A Dialectics of Centuries*. Nova York e Barton: Printed Editions, 1978.
- KIRBY, M. *A Formalist Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.
- KOSTELANETZ, R. *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and Other Mixed-Media Performances*. Londres: Pitman, 1970.
- MAGOLIN, D. A Perfect Theatre for One: Teaching "Performance Composition". *TDR*, Nova Iorque, vol. 41.2, 1997, p. 68-81.
- QUEIROZ, F. A. P. V. de. Will All the World Become a Stage? The *Big Opera Mundi* of La Fura dels Baus. *Romance Quarterly*, Washington e Sheffield, Inglaterra, vol. 46.4, outono 1999, p. 248-254.
- SCHECHNER, R.. *The End of Humanism*. Nova York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- A New Paradigm for the Theatre in the Academy, *TDR*, Nova York, vol. 36.4, 1992, p. 7-10.
- SCHIMMEL, P. (ed.). *Out of Actions: between Performance and the Object, 1949-1979*. Londres e Nova York: Thames and Hudson, 1998.
- WILES, Timothy J.. *The Theatre Event*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.