ARTE Y *PERFORMANCE*

UNA HISTORIA DESDE LAS VANGUARDIAS HASTA LA ACTUALIDAD

PEDRO A. CRUZ SÁNCHEZ

AKAL / ARTE CONTEMPORÁNEO

Akal / Arte contemporáneo / 41

Pedro A. Cruz Sánchez

Arte y *performance*

Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad

akal
ARGENTINA
ESPAÑA
MÉXICO

La presente obra constituye el primer esfuerzo riguroso y omniabarcador por desarrollar un relato histórico de la *performance* desde las experiencias que salpicaron las vanguardias hasta las formulaciones más contemporáneas. En primer lugar, se ofrece un amplio análisis sobre la presencia que las estrategias performativas tuvieron en las vanguardias históricas. Identifica después aquellas rupturas que se produjeron en el seno de la «modernidad» tras la Segunda Guerra Mundial y que condujeron a la eclosión de movimientos tan decisivos como el *happening* y el *Fluxus.* Aborda a continuación el surgimiento y desarrollo de la *performance* posmoderna, fruto del descentramiento del sujeto, y, finalmente, analiza la reformulación de los lenguajes performativos en el actual contexto de la globalización.
En estas páginas, el autor analiza con maestría el zigzagueante itinerario trazado por las llamadas «artes vivas», también desde un punto de vista poscolonial; traza un amplio arco que desborda las estrechas concepciones, privativas de Occidente, que han ahormado con frecuencia las narrativas de la *performance* y se adentra en la intensa y prolija praxis artística desarrollada en territorios tradicionalmente considerados como «periféricos»: Latinoamérica, China, India, Corea del Sur o Sudáfrica. Además, habida cuenta de que la *performance* constituye, por definición, un «lenguaje fronterizo», expuesto

continuamente a procesos de contaminación e hibridación, las cuestiones examinadas en este estudio invaden asimismo campos anejos como la danza o el teatro.

Pedro A. Cruz Sánchez (1972) es profesor de Últimas Tendencias del Arte en la Universidad de Murcia. Teórico, crítico de arte y poeta, cuenta con una amplia producción ensayística, entre la que destacan títulos como *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad* (2004), *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo* (2004), *Cuerpo, ingravidez y enfermedad* (2014) o *Marcel Duchamp. La sombra y lo femenino* (2016).

Diseño de portada
RAG
Maqueta de portada
Sergio Ramírez
Directora de la colección
Anna Maria Guasch
Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:
Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.
Nota a la edición digital:
Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.
Imagen de cubierta
Self-Sabotage, 2009, Tania Bruguera. Por cortesía de la artista.
© Pedro Alberto Cruz Sánchez, 2021
© Ediciones Akal, S. A., 2021
Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España
Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-5163-3

A mis padres, por todo en todos los días

INTRODUCCIÓN

¿Por qué una historia de la *performance*? La respuesta –que siempre tendrá un tenor justificativo, autolegitimador– exige ser filtrada por su formulación en negativo: ¿por qué la crítica y la academia se han mostrado tan reluctantes a *organizar* el devenir de la *performance* a lo largo de los últimos 110 años en forma de un relato histórico? La primera y única autora que ha desafiado esta suerte de tabú ha sido RoseLee Goldberg. La publicación, en 1979, de su texto *Performance Art. From Futurism to the Present* marcó un hito en los *Performance Studies* y, por primera vez, otorgó visibilidad histórica a una práctica artística recluida en las catacumbas del *underground,* de lo bizarro, de la excepción que confirmaba la norma. Previamente, durante los sesenta, críticos como Michael Kirby y artistas como Al Hansen probaron a ofrecer, en tiempo real, una panorámica de la escena del *happening* y del *Fluxus.* Pero, salvo estas excepciones y las de las crónicas y artículos publicados por revistas especializadas en artes escénicas, la bibliografía existente en 1979, cuando Goldberg lanzó su ambicioso estudio sobre la *performance,* resultaba escuálida.

Lo sucedido a raíz de esta publicación determina un panorama más inexplicable si cabe. Hubiera resultado lógico que el esfuerzo de Goldberg hubiera animado a otros autores a engrosar su relato mediante nuevas aportaciones y puntos de vista. Pero no ha sido así. Los estudios sobre *performance* han privilegiado en todo momento la visión fragmentaria y ensayística a la global e histórica. En la aproximación a las prácticas performativas, el «paradigma hermenéutico» ha desempeñado siempre un papel

determinante. La *performance* se ha contemplado como un espacio para la teoría y la interpretación, y no como una experiencia susceptible de ser «historizada». Cuestiones relativas a su *ontos,* o a cualquiera de las regiones discursivas que su praxis ha demarcado con el transcurso de los años –feminismo, identidad, dolor y violencia–, han sido las priorizadas por la prolija literatura que, en torno a la *performance,* se ha producido desde comienzos de los noventa. Esto no quiere decir que, aunque en una proporción significativamente menor, hayan faltado los estudios de carácter histórico. En su caso, suelen centrarse en la figura de un artista, en un colectivo, un movimiento o en la realidad de un país. Otras veces, se ha intentado ofrecer una panorámica amplia acerca de lo sucedido en un periodo extenso de tiempo, pero construida a partir de las aportaciones de varios autores. El ejemplo más destacable de esta fórmula es el estudio publicado con motivo de la exposición *Out of Actions: Between Performance and the Object: 1949-1979,* organizada por Paul Schimmel en The Museum of Contemporary Art de Los Ángeles, en 1998. La trama histórica planteada por Schimmel se extendió como una omniabarcadora red por las tres décadas escrutadas por la muestra, hasta el punto de poner el foco en territorios como el japonés, el latinoamericano o el de Europa del Este que, hasta el momento, habían quedado relegados a un segundo plano.

La pregunta que sigue abierta apunta al centro de esta anomalía: ¿cuál es el origen de esta reticencia a secuenciar los diferentes episodios que conforman la historia de la *performance*? Tal y como observó RoseLee Goldberg, aquello que se entiende por *«performance»* no es la consecuencia de un espíritu epocal específico. Desde la explosión de las vanguardias, las prácticas performativas han acompañado el desarrollo del arte como una suerte de «laboratorio experimental para algunas de las más originales y radicales formas artísticas» (2004, p. 9). La

performance no surge de una manera inopinada, bajo unas condiciones irrepetibles que le imprimieran el sello de un tiempo concreto. En su calidad de elemento transversal a los distintos contextos de producción que han jalonado la historia del arte de los últimos 110 años, la *performance* se puede considerar como ese *exceso* que ha desbordado los márgenes de inteligibilidad de cada uno de ellos. Goldberg se refiere a ella como una «pieza perdida en la gran fotografía de los estudios de historia del arte» (p. 9). Y, por ese mismo motivo, habría que considerarla como la *historia maldita* del modernismo y de la contemporaneidad. Todo aquello que excede el perímetro de lo inteligible se difumina en el vasto campo de lo inespecífico. De ahí que, en los relatos sobre las vanguardias, apenas si se haga alusión a ese «sobrante» configurado por la *performance;* que, cuando se abordan las líneas maestras que gobernaron la estética del modernismo, las rupturas y tensiones generadas en su interior por las prácticas performativas suelan orillarse; que, a la hora de urdir el relato del arte en la posmodernidad, el posminimalismo, el Neoexpresionismo o la Transvanguardia se establezcan como las contraseñas que permiten el acceso a las claves de la época (Sandler, 1998); o que ninguna de las rejillas elegidas para acceder a la realidad del arte más reciente –instalación, vídeo, fotografía, poéticas de la identidad, crítica institucional, posmedia o bienalismo (VV.AA., 2010)– ofrezca un lugar preferente a la *performance.*

Las prácticas performativas desarbolan los límites de las formas establecidas (Goldberg, 2011, p. 9), sustrayéndose así a cualquier régimen general de interpretación. En su inespecificidad, no poseen un «cómo» en común que permita establecer pasos y procesos (Hill y Paris, 2001, p. 2) y, por tanto, se articulan como un medio abierto y con variables infinitas (Goldberg, 2011, p. 9). Una definición de la *performance* sólo admite una totalización: se trata de una expresión artística de carácter temporal, que se

desarrolla de manera continuada entre su principio y su fin. Sobre esta base, todo lo que se añada requiere de su oportuna matización. Así, una *performance* implica mayoritariamente la actuación en vivo, ante una audiencia, del artista. Pero este «mayoritariamente» conlleva que no siempre suceda así. En ocasiones, el artista ejecuta la obra sin público, con la única presencia de una cámara que, ya sea en cine, vídeo o fotografía, registra su acción. Cuando la audiencia no se halla presente, la cámara funciona como un «espectador delegado»; lo cual implica que, en cualquiera de las dos situaciones, el artista siempre actúe *en función* de la presencia efectiva o subrogada de un público.

Que la *performance* se hace *para* un «otro» viene determinado por su raíz teatral. Y, a causa de la hegemonía de la crítica modernista, el concepto de «teatralidad» ha sido asumido negativamente, como una erosión de la condición artística de una obra. En su célebre ensayo «Arte y objetualidad», publicado en 1967, Michael Fried reaccionó contra la pujanza del Minimalismo, acusándolo de «objetual» y «literalista». Toda obra –afirma Fried– que enfatiza la presencia del objeto en el espacio «no es otra cosa que un alegato a favor de un nuevo género de teatro, y el teatro es ahora la negación del arte» (2004, p. 179). El mal de origen que, en opinión de Fried, encierra el teatro es que, en lugar de abrigar al arte en lo trascendente, lo arroja a la contingencia de una *situación* (p. 179). Y toda «situación» lo es porque *«incluye al espectador»* (p. 179). Lo teatral, en consecuencia, crea una relación de dependencia entre el objeto artístico y el espectador –una relación que, además, es relativa, inespecífica–. En palabras de Fried, «el espectador es consciente de que guarda una relación indeterminada, abierta –y no rigurosa– *como sujeto* con el impasible objeto que está en la pared o en el suelo» (p. 181). La sacrosanta autonomía de la obra de arte defendida por la teoría modernista es, en

consecuencia, traumáticamente suspendida por la irrupción de un ser vivo en la estructura íntima de la pieza. El arte se *mundaniza* a través del teatro; su trama interna es corrompida por la presencia externa del espectador, por su ingobernable subjetividad.

La definición de la *performance* como un evento teatral de carácter temporal, ejecutado por un artista cuya acción es realizada «en función de» la presencia efectiva o delegada del espectador, resultaría incompleta si no se pusiera en juego otro elemento: el cuerpo. ¿Es la dimensión corporal indispensable en cualquier modalidad de la *performance*? No. Como se constatará a lo largo de este libro, el cuerpo constituye una *posibilidad* de las prácticas performativas, pero *no una condición sine qua non.* Es evidente que la simple presencia física del artista implica su necesaria comparecencia como cuerpo. Pero la cuestión es conocer el grado y la calidad de la participación de dicho cuerpo en un evento dado. Tal y como es empleado por los vanguardistas o por la mayor parte de representantes del *happening* y del *Fluxus* –existen las excepciones que no se acogen a este comportamiento general–, el cuerpo posee un sentido *instrumental.* El alcance de su intervención en el acto performativo se limita a facilitar la transmisión de un mensaje o la realización de una tarea. Enunciado en otros términos: si, como asegura Michael Fried, lo propio de lo teatral es provocar una «situación», hasta finales de los sesenta la función del cuerpo no irá más allá de ser el medio que garantiza su desarrollo. Habrá que esperar a la posmodernidad para que el cuerpo deje de ser una entidad transparente, y transforme su cualidad instrumental en otra *discursiva.* Para que el cuerpo se convierta en *objeto de su propia subjetividad* será necesario que, a sus rasgos diferenciales, la *performance* sume los del *body art*. La fórmula resultante *–body art performance–* ha sido la desencadenante de muchas de las obras que, a día de hoy, permanecen como el paradigma de las prácticas

performativas. De hecho, y por un ejercicio de sinécdoque, se tiende a considerar la década de los setenta ya no sólo como la época dorada de la *performance,* sino como su fase germinal, el glorioso y heroico origen de un lenguaje cuya genealogía ha sido capada y ajustada al periodo histórico abierto tras la crisis de la modernidad. Como se demostrará en este estudio, el concepto generalizado de *performance art* ha terminado por estatuirse como una fórmula totalizadora que sólo ha servido para restringir el amplio y dilatado relato de las prácticas performativas. *«Performance»,* no en vano, constituye un genérico, un infinitivo susceptible de ser conjugado de múltiples modos. La *serata* futurista es *performance;* la *soirée* dadaísta es *performance;* el espectáculo de masas de la Rusia posrevolucionaria es *performance;* los experimentos teatrales y las fiestas de la Bauhaus son *performance;* los *happenings* y los *score Fluxus* son *performance;* y, por supuesto, la *body art performance* supone otra variante de este poliédrico género.

La delimitación de lo que es una *performance* –un evento teatral de carácter temporal, ejecutado por un artista cuya acción es realizada «en función de» la presencia efectiva o delegada del espectador, y en el que el cuerpo puede desempeñar un papel instrumental o discursivo– todavía no resulta concluyente a la hora de zanjar la pregunta planteada al inicio: ¿por qué el rechazo de los estudiosos de la *performance* a elaborar narrativas históricas a partir de los diferentes episodios que eslabonan su evolución? Para continuar desbrozando el camino de una posible respuesta, hay que traer a un primer plano de discusión los dos aspectos que conectan y singularizan ontológicamente los diferentes elementos que conviven en esta definición de *performance: 1)* el factor *performativo;* y *2)* la *metafísica de la presencia.*

Los *Performance Studies* han hecho descansar toda su maquinaria teórica sobre la clásica distinción que J. L.

Austin estableció entre «enunciados constatativos» y «enunciados performativos». Mientras que los primeros se distinguen por su carácter descriptivo, los segundos no descubren, informan o constatan nada en absoluto. Lo performativo, según Austin, convierte la expresión de la sentencia en el hacer mismo de la acción (1962, p. 5). Para ilustrar esta cualidad, ofrece varios ejemplos: «Tomo a esta mujer como legítima esposa»; o «yo bautizo a este barco *Queen Elizabeth*» (p. 6). En ambas sentencias, el decir y el hacer coinciden, de modo que «la emisión de un enunciado es la realización de una acción» (p. 6). Años más tarde, Derrida revisaría esta noción de lo performativo, añadiendo que «a diferencia de la afirmación clásica, del enunciado constatativo, lo performativo no tiene su referente [...] fuera de él o, en todo caso, ante él y frente a él. No descubre algo que existe fuera del lenguaje y ante él. Produce o transforma una situación, opera...» (1972, p. 382). Austin sustrajo lo performativo a la autoridad del *valor de la verdad,* a la oposición verdadero/falso, para sustituirlo por el *valor de fuerza* (pp. 381-382). Al no referirse a ninguna realidad externa a sí mismo, el enunciado performativo no constata nada, se limita a decir su hacer y, en consecuencia, permanece ajeno al binario verdadero/falso. Ahora bien, lo que Derrida cuestiona de las tesis de Austin es el sometimiento de lo performativo a un «valor de contexto» (p. 383). El filósofo británico advierte que, con el fin de que lo performativo no tenga un desenlace «infeliz», se debe producir en unas «circunstancias apropiadas» que impliquen la existencia de un procedimiento convencional, la participación de las personas apropiadas y la ejecución correcta del procedimiento por parte de todos los implicados (Austin, 1962, p. 15). En opinión de Derrida, el cumplimiento de tales «circunstancias apropiadas» supone que el contexto en el que se realiza lo performativo se encuentre determinado por derecho o teleológicamente. Y, en virtud

de ello, se exige la presencia consciente de un sujeto hablante en la totalidad de su acto locutorio (1972, p. 383). Asumir las condiciones que Austin decreta para lo performativo conlleva convertirlo en una «comunicación de sentido intencional», en la que ninguna «diseminación» escapa al horizonte de la «unidad de sentido» (pp. 383-384). Cuando una comunicación se vuelve intencional, todo lo que es eventual, un accidente, pasa a ser evaluado como algo «anormal», «parasitario» y, por lo tanto, conducente a la extenuación y agonía del lenguaje (p. 386). Y es aquí en donde Derrida disiente más patentemente de Austin: todo lo que para este último contribuye a la «etiolación» del lenguaje ordinario, para el primero constituye una parte esencial de su estructura. Como sentencia Derrida, un performativo que tenga éxito será un performativo «impuro» (p. 388).

El entendimiento de lo performativo como *una acción interna al propio hecho de la expresión* ha tenido repercusiones notables en el desarrollo de los *Performance Studies.* Escritores como Jane Blocker o Peggy Phelan han cuestionado el impulso documental que tiende a «salvar» la *performance* a través de la producción de narrativas históricas (Butt, 2005, p. 10). Desde la perspectiva de estos autores, la escritura sobre *performance* ha de superar el estadio de lo constatativo, de la mera descripción de hechos, para optar por una modalidad de crítica performativa mediante la cual el objeto, en lugar de ser reproducido, es puesto de nuevo en acción (p. 10). La escritura se transformaría de este modo en el lugar en el que la *performance,* lejos de abordarse como un documento, sucedería por primera vez y sería reinyectada con toda su capacidad performativa.

Sin embargo, considerar la historia de la *performance* como un simple «relato constatativo de hechos» supone bloquear todo el potencial performativo que pudiera residir en ella. Para comprender este último extremo, es necesario

afrontar el segundo de los principios de los que se han servido algunos de los estudiosos de la *performance* para identificarla ontológicamente: la «metafísica de la presencia». Quien mejor encarna esta tendencia a reducir la práctica performativa a un puro y radical acto de presencia es Peggy Phelan, para la que «la única vida de la *performance* está en el presente. La *performance* no puede ser guardada, registrada, documentada ni participar de ninguna manera de representaciones *de* representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa que ya no es una *performance.* En la medida en que la *performance* intenta entrar en la economía de la reproducción, traiciona y disminuye la promesa de su propia ontología. La *performance* [...] llega a ser lo que es mediante su desaparición» (1996, p. 146). No hay duda al respecto de que esta *ontología de la desaparición* ha hecho una gran fortuna entre los *Performances Studies,* hasta el punto de convertirse en uno de sus principales baluartes. Cualquier pieza performativa es efímera y, como tal, cobra sentido en el mismo instante de desaparecer, de no dejar rastro. Paradójicamente, el énfasis nihilista que Phelan pone en la experiencia de la desaparición –nada permanece tras ella– implica una radicalización *en paralelo* del acto de presencia del *performer.* De esta manera, la «ontología de la desaparición» se construye mediante la reunión de dos absolutos: el «todo acontece», de un lado; y el «nada queda», de otro.

Ambos «absolutos» requieren de su oportuno análisis y cuestionamiento. En primer lugar, el concepto de «presencia» resulta cuanto menos problemático y para nada ingenuo. El presente ha de ser tratado como sujeto siempre a la diferencia de sí mismo, como el resultado de la implicación del «aquí» y del «ahora» en los fenómenos de la memoria y de la anticipación (Giannachi, Kaye y Shanks, 2012, p. 7). Un ejemplo de esta irreductibilidad del presente lo aporta una pieza como *Work No. 850* (2008), de

Martin Creed (1968), en la que, cada 30 segundos durante el horario de apertura del museo, una persona esprinta para recorrer los 86 metros de longitud de la galería de escultura neoclásica de la Tate. Cualquier espectador que asista a varias series de esta carrera de velocidad vinculará la acción que sucede ante sus ojos con las ya acontecidas en el pasado y con la previsión de las que vendrán. La presencia del corredor se hallará, en consecuencia, desplazada por el doble ejercicio de recuerdo y anticipación que suscita la repetición incesante de una misma actividad. Además, y como expresa Amelia Jones, «no hay posibilidad de una relación no-mediada en ningún producto cultural, incluyendo el *body art*» (2012, p. 203). La confirmación de este extremo implica la desmitificación del «público inicial» –aquel que fue testigo de la *performance*– y, en consecuencia, el cuestionamiento de los privilegios implícitos en el «conocimiento en vivo» (p. 204). Si todo acto cultural se halla mediado, ¿por qué entonces otorgar mayor integridad ontológica a la experiencia en vivo que a aquella filtrada por la documentación? (p. 204).

Esta última afirmación conduce al cuestionamiento del segundo de los «absolutos» mencionados: el de la «desaparición». Señala Nick Kaye que la relación entre lo «in-mediato» y lo «mediato», entre la experiencia «en vivo» y la obtenida a través de un medio de reproducción, es de mutua dependencia, no de precedencia. La *performance* en vivo no posee prioridad histórica y ontológica sobre la mediación, ya que la experiencia «en vivo» sólo se ha hecho visible a resultas de la posibilidad de la reproducción técnica (2007, p. 10). El carácter mediado de la *live performance* ha sido examinado en profundidad por Philip Auslander, para quien el evento en vivo es un producto de las nuevas tecnologías (2008, p. 25). Desde finales de los sesenta, son muchos los artistas que, interesados en preservar su trabajo, adquirirán plena consciencia de la necesidad de escenificar tanto para la cámara como para la

audiencia presente. Autores como Chris Burden, Gina Pane o Marina Abramović facilitan ejemplos sobresalientes de *performances* en las que la experiencia en vivo es inseparable del efecto mediador del encuadre. En estos casos, la documentación no se concibe como un suplemento de la obra (p. 31): los artistas incorporan en sus movimientos la presencia de la cámara. Y, a través de su *acción encuadrada,* relativizan el impacto devastador de la desaparición. No se trata solamente de que lo efímero de la *performance* sea salvado por medio de un conjunto de fotografías o de una filmación, sino de que, en cuanto acción «para la cámara», lo efímero lleva implícito su propia preservación. Lo efímero ya no es exclusivo de la experiencia en vivo: permanece como una traza en la documentación y es reactualizado cada vez que el espectador se enfrenta a ella. No es de extrañar que, *contra la ontología,* Auslander redefina la *performance* como un fenómeno que oscila entre dos polos anteriormente opuestos entre sí: «Mientras que la *performance* mediatizada deriva su autoridad de la referencia al "en vivo" y lo real, el "en vivo" deriva ahora su autoridad de la referencia a lo mediatizado» (p. 43). El resultado de esta implosión –señala Auslander– es que ninguna de ambas posiciones se establece ya como un lugar de ansiedad –la ansiedad de muchos teóricos de la *performance* por asegurar la integridad de la experiencia en vivo y por delimitar la corrupta y cooptada naturaleza de lo mediatizado (p. 44).

Si la «ontología de la desaparición» ha supuesto el principal escollo para la producción de narrativas históricas en el seno de los *Performance Studies,* la demostrada equivalencia entre el arte en vivo y el arte mediado concede una oportunidad al discurso histórico. La importancia de una historia de la *performance* estriba en su entendimiento como un «tejido» en el que el *ontos* se disemina entre la complejidad de una urdimbre tramada

por una incesante actividad citacional. Cuando la presencia ya acontece desplazada por la función estructuradora del encuadre, y la desaparición queda aminorada por su preservación como traza, la única opción de una ontología de la *performance* no debe buscarse en el evento único y original que desaparece consagrando la dimensión absoluta de la presencia ausente, sino en la trama de rebotes, citas y repeticiones que se materializa en la narrativa histórica. Manifiesta Rebecca Schneider que la *performance* –entendida como una experiencia «indiscreta, no-original, incansablemente citacional y permanente»– desafía cualquier antinomia entre aparición/desaparición o presencia/ausencia a través de las repeticiones básicas que marcan su devenir (2012, p. 71). Contrariamente a lo determinado por la «metafísica de la presencia», lo privativo de la *performance* es el relato histórico que muta el trauma ontológico de la desaparición en un registro de posibles citas. La historia de la *performance* alumbra la *desaparición de lo efímero en su repetición.* Aquello que nunca compareció plenamente no puede desaparecer sin dejar rastro. Y un relato histórico de la *performance* se nutre precisamente de eso: de realidades repetidamente desplazadas.

Lo que este libro recoge son 110 años de prácticas performativas –desde el Futurismo hasta nuestros días–. Con el fin de abordar este vasto campo experiencial, se han delimitado cuatro grandes bloques de estudio: «Vanguardia y *performance*»; «Rupturas dentro del modernismo»; «La *performance* posmoderna»; y «*Performance* y *live art* en la era global». En el primero de estos bloques, se ha pretendido examinar, de una manera pormenorizada, los orígenes vanguardistas de la *performance.* Fue RoseLee Goldberg quien, en el referido libro *Performance Art. From Futurism to the Present,* reflejó, por primera vez, la importancia de las vanguardias en la genealogía de la *performance.* Desde entonces, la atención a la producción

performativa de este periodo ha crecido –incluso ha sido objeto de algunas monografías–, pero, pese a ello, continúa siendo un periodo oscuro y poco transitado por los *Performance Studies.* Aunque el estudio de los experimentos escénicos vanguardistas permite comprender muchas de las singularidades de acontecimientos posteriores como el *happening,* el *Fluxus* o las diferentes modalidades de arte de acción que motearon el mapa europeo durante la década de los sesenta, una aproximación tan exhaustiva a ellos como la que aquí se plantea se justifica principalmente por su protagonismo en la radicalización de la «estrategia de desajuste» emprendida por los episodios vanguardistas. «Vanguardia y *performance*» se adentra en la rica y densa praxis generada durante las décadas de 1910 y 1920 a través de cinco capítulos: 1. «Futurismo»; 2. «Dadaísmo»; 3. «Dadá París y la preparación del Surrealismo»; 4. «Rusia: acción de masas y teatro después de la Revolución»; y 5. «Teatro, danza y fiestas en la Bauhaus».

El segundo bloque –«Rupturas dentro del modernismo»– parte de la tesis de cómo el modernismo sólo permite ser comprendido en su complejidad si se lo contempla como un fenómeno *escindido* en dos vías divergentes de evolución: de un lado, la que, a través del «formalismo», participa en su propia construcción como sistema estético autoritario y regulador; y, de otro, la que opera una erosión de esta misma implantación sistémica. Mientras que la primera opción tiene como representante máximo a la figura de Clement Greenberg y, como mayores beneficiarios de su labor codificadora, a los expresionistas abstractos, la segunda traza una red de conexiones más compleja que se inicia con el filósofo John Dewey, continúa con Harold Rosenberg e impregna la obra de dos figuras capitales de este periodo como Jackson Pollock y John Cage. Será a través del efecto irradiante del trabajo de Pollock y de Cage que las *rupturas* perpetradas en el interior del modernismo

por Dewey y Rosenberg alcanzarán a movimientos como el *happening* y el *Fluxus,* los cuales llevarán este *antimodernismo* a su formulación más tensionada. La «*performance* antimodernista» surgirá como una expansión de las posibilidades de la pintura y de la escultura, tal y como se constata en los casos del propio Pollock, el colectivo japonés *Gutai,* Yves Klein, el *happening* neoyorquino y la mayor parte de la escena europea –Wolf Vostell, Joseph Beuys o el Accionismo Vienés, por citar algunos ejemplos relevantes–. Cinco son los capítulos que han sido consagrados a estudiar este complejo proceso de demolición del edificio modernista: 6. «Pintura y acción»; 7. «John Cage y el Black Mountain College»; 8. «*Happenings* en Nueva York»; 9. «*Happenings* y otros actos en Europa»; y 10. «Los eventos *Fluxus*».

Por medio del tercero de los bloques –«La *performance* posmoderna»–, esta investigación se adentra en nuevo territorio de las prácticas performativas, caracterizado por el rol determinante desempeñado por el cuerpo. Si, en la mayor parte de los *happenings* y de los eventos *Fluxus,* el cuerpo tenía un carácter *instrumental* y, por lo tanto, estaba subordinado a la acción, en la *performance* posmoderna será la acción la que se halle subordinada al cuerpo. Las acciones tardomodernas entregaron un *cuerpo evidente,* transparente, concebido como un simple medio para poner en crisis los principios modernistas que regulaban la relación entre arte y vida. En cambio, en la «*performance* posmoderna» el «cuerpo evidente» dejará paso a un *cuerpo discutible;* un cuerpo que reclamará para sí toda la atención y que, al abandonar su estado natural, se ofrece como una construcción cultural que persigue ponerse en tela de juicio. En la «*performance* posmoderna», el cuerpo se hace visible en tanto en cuanto deja de ser un momento de certidumbre de lo real. El paradigma «arte/vida», encargado de vertebrar los *happenings* y eventos *Fluxus,* es reemplazado ahora por el

paradigma del «cuerpo en discusión». Y dicha discusión del cuerpo se llevará a cabo en diferentes y muy heterogéneos campos discursivos: la exploración de los límites de lo corporal; la exposición del *performer* a situaciones extremas; el desafío de las identidades normativas; la defensa de los derechos de la mujer; o la acción política bajo regímenes dictatoriales. El concepto de «*performance* posmoderna» se ha desarrollado, de esta manera, a través de cinco capítulos: 11. «Límites y medidas»; 12. «Cuerpos extremos»; 13. «*Trans*-formaciones»; 14. «Feminismos»; y 15. «*Performance* y arte de acción en Latinoamérica».

Finalmente, el cuarto y último bloque –«*Performance* y *live art* en la era global»– analiza las transformaciones experimentadas por la *performance* en la transición del siglo XX al siglo XXI. Desde entrada la década de los noventa, el arte en general, y la *performance* en particular, viven bajo los efectos de la globalización. El año 1989 fue el desencadenante de una serie de transformaciones que reconfiguraron el orden planetario: la caída del Muro de Berlín y la matanza de cientos de estudiantes por las fuerzas de represión gubernamentales en la Plaza Tiananmén de Pekín supusieron un punto de inflexión histórico, con consecuencias de largo alcance. Además, en el contexto contemporáneo, la *performance* se enfrenta no ya a un «elemento de restricción» como el *body art,* sino a otro de «expansión» como el *live art.* Con frecuencia, *«live art»* se emplea como equivalente o como descriptor de uno de los atributos de la *performance:* la inmediatez, su cualidad de arte en vivo, que sucede en presencia de una audiencia. A preocupaciones ya presentes en su formulación posmoderna –referentes a la identidad y a lo político–, la *performance* ha sumado en sus expresiones contemporáneas las aportes de nuevos territorios como Asia y África, así como un creciente interés por las nuevas interpretaciones que de lo coreográfico ha efectuado la danza experimental. Estas últimas manifestaciones de la

performance han sido cartografiadas por medio de los cuatro capítulos finales: 16. «Nuevos territorios de la *performance*»; 17. «Identidades interrumpidas», 18. «Los lenguajes del poder»; y 19. «La condición coreográfica».

A pesar de que el relato histórico que aquí se propone pretende ser inclusivo, y que, con esta finalidad, incorpora espacios de producción habitualmente desatendidos por las visiones surgidas del *mainstream* de los *Performance Studies* –Europa del Este, Latinoamérica, Asia o África–, el resultado debe ser evaluado como «una» solución entre las muchas posibles. La red de reverberaciones y citas conformada por la *performance* a lo largo de sus 110 años de historia resulta lo suficientemente compleja y rica en protagonistas como para abarcarse en una narrativa. Con seguridad, el lector se figurará itinerarios y posibilidades alternativas para transitar e interconectar las diferentes regiones de una praxis apabullante que se resiste a clausuras definitivas. Y, ciertamente, ese es el objetivo principal de este volumen: ofrecer una perspectiva lo más generosa posible sobre el camino transitado por la *performance* desde las vanguardias hasta nuestros días, pero, al mismo tiempo, dejar abierta la posibilidad de un número indefinido de estrategias alternativas de narración.

I
Vanguardia y *performance*

INTRODUCCIÓN

La génesis del movimiento vanguardista está estrechamente vinculada con la gestación de una experiencia artística novedosa y llamada a ensanchar los límites de la expresión: la *performance.* Las vanguardias surgieron con la voluntad no sólo de transformar los soportes lingüísticos tradicionales –pintura, dibujo, escultura–, sino de implementar otros nuevos que procurasen armas inéditas para afrontar con más garantías de éxito su ambicioso programa de ruptura y renovación. De acuerdo con esto, la transfiguración del objeto –fuera esta mayor o menor, más o menos transgresora– se reveló pronto como una estrategia incompleta, con límites demasiado cercanos con respecto a la envergadura y profundidad de la propuesta revolucionaria planteada por los vanguardistas. Había que ir un paso más allá: desbordar la tradición del objeto y sentar las bases para la expansión del arte en forma de *experiencia.* Sin duda alguna, el «giro experiencial» de las vanguardias constituye una de las principales aportaciones de la modernidad; aunque una aportación que, sin embargo, ha quedado un tanto orillada y desatendida por las lecturas canónicas y centrales que de este periodo se han realizado. Debido quizás a un excesivo ejercicio de tipificación, la «*performance* vanguardista» ha trascendido en la historiografía más influyente como un mero complemento de otros registros, considerados como más capaces de resumir la empresa renovadora en cuestión. Cierto es que, en los múltiples estudios aparecidos sobre movimientos como Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Constructivismo o Bauhaus, las obras y actividades de carácter experiencial encuentran siempre un

hueco, una oportunidad, en el hilo analítico desplegado. Pero, de igual manera, también resulta evidente que, pocas veces, a esta producción performativa se le otorga un lugar principal en el *corpus* artístico de cada uno de estos colectivos. Hablar de *performance* en el contexto de las vanguardias responde, en la mayoría de los casos, a un esfuerzo genealógico, mediante el cual se trata de encontrar, en un lejano tiempo pretérito, los primeros vestigios de un lenguaje que se legitimó disciplinalmente en las décadas de 1950 y 1960. Casi como si se tratara de la génesis accidental e inorgánica de algo posteriormente mayor, la dimensión experiencial de la vanguardia tiende a ser valorada más por lo que prefigura que por lo que es. Cuando, en rigor, una gran parte de su decisivo aporte revolucionario viene dado por la capacidad de estas prácticas efímeras e inasibles para desafiar el *establishment* artístico de la época.

1

FUTURISMO

La publicación el 20 de febrero de 1909 del primer manifiesto futurista en el periódico *Le Figaro* (Fig. 1), bajo la rúbrica de F. T. Marinetti (1876-1944), marca la fecha fundacional de un movimiento cuya fortuna crítica ha sido considerablemente menor a su influencia real en episodios artísticos posteriores. Estera Milman (1996, p. 157) lo resume perfectamente cuando afirma que «a pesar de los intentos deliberados para marginar al movimiento, el Futurismo ha propuesto, no obstante, un modelo para manifestaciones subsiguientes de activismo artístico, en particular de la miríada de artistas cuyo linaje ha sido llamado el legado (Marcel) Duchamp/(John) Cage». La adscripción inmoderada de muchos de sus integrantes al fascismo de Mussolini y la glorificación de la guerra como «la única higiene del mundo» (Marinetti, 2009a, p. 51) lastró al Futurismo con una pesada tara ideológica y militarista que ha ensombrecido muchos de los hallazgos de su programa rupturista.

LE FIGARO

Gaston CALMETTE

H. DE VILLEMESSANT

Samedi 20 Février 1909

SOMMAIRE

Le Futurisme

Manifeste du Futurisme

LA VIE DE PARIS

« Le Roi » à l'Elysée... Palace

Échos

Les Courses

A Travers Paris

Nouvelles à la Main

Le complot Caillaux

Fig. 1. Primer manifiesto futurista, 1909, F. T. Marinetti.

En realidad, cuando se pondera, en su conjunto, el manifiesto fundacional del Futurismo, y se zigzaguea entre las inflamatorias proclamas patrióticas y belicistas, lo que en él aparece reflejado es una respuesta a las brillantes concreciones del pensamiento revolucionario en el entorno de 1900 –la *Interpretación de los sueños* (1900), de Freud; la última versión de la Teoría Cuántica (1901), de Planck; y la Teoría de la Relatividad (1905), de Einstein (Goldberg, 2004, p. 177)–. Además, no debe olvidarse el hecho de que este primer manifiesto no es sino el primero de otros muchos que le sucedieron, lo cual convierte al Futurismo en una de las tendencias de vanguardia con un mayor arsenal teórico tras sus acciones. Cada uno de estos textos aporta especificaciones de toda índole sobre diversos temas, hasta el punto de construir, con el transcurso del tiempo, un ambicioso y muy matizado sistema de pensamiento que, por supuesto, desborda sobradamente los consabidos *topoi* a través de los que cierta historiografía ha pretendido desdeñar sus logros. Pocos movimientos de vanguardia han conseguido ensamblar, como lo hizo el Futurismo, una estructura reflexiva que, por momentos, sobrepasó los objetivos específicamente artísticos y atendió a detalles y cuestiones que implicaban la conducta sexual, el papel de la mujer en la sociedad o la moda.

Sumergirse en esta prolija literatura para localizar las claves de la *performance* futurista requiere poner en relación ideas que, en puridad, se contradicen entre sí. Aunque el conjunto de escritos se halla atravesado por la asunción de un contexto marcadamente industrial que aboca al cuestionamiento de la autonomía del trabajo artístico (Pizza, 2002, p. 13), la manera en que se encajan diferentes conceptos en este marco genérico puede llegar a variar considerablemente de un texto a otro. Concretamente, una de las ideas que, en el conjunto de los escritos futuristas, más aristas ofrece es la del cuerpo.

Afirmar que el Futurismo operó un tránsito desde un régimen autónomo a otro experiencial y performativo del arte no necesariamente implica un reconocimiento del cuerpo como soporte y material privilegiado. Para la mentalidad futurista, la *performance* se articuló como una estrategia de provocación en la que el cuerpo poseía una presencia discreta. El discurso, la palabra, el manifiesto adquirieron una mayor relevancia a la hora de epatar al público asistente. La «nueva sensibilidad» de la que hablaba Marinetti (2009b, p. 143), basada en la serie de descubrimientos mayores realizados por la ciencia, disolvió el cuerpo en una red de líneas de fuerza energéticas que anulaba su carnalidad, su «aquí» y «ahora». Hasta cierto punto, la *performance* futurista evidenció la *obsolescencia del cuerpo carnal* con respecto a la máquina.

Máquina *versus* carne

Una de las ideas que ocupó un lugar central en el imaginario estético y vital de Marinetti fue la de la «belleza mecánica» (2009c, p. 89). La adoración que profesó a la máquina le condujo a exhortar al nuevo arte a aspirar a la creación de una «sensibilidad inhumana», a salvo del efecto pernicioso de los afectos (p. 90). La «libertad amoral de acción» (Pratella, 2009, p. 75) resultante encontraba, para Marinetti, un reflejo especialmente ilustrativo en la figura de «ciertos solteros de cuarenta años» (2009c, p. 91) que, habiendo reducido drásticamente sus necesidades afectivas, parecen anticipar los Célibataires que habitarán la mitad inferior del *Gran Vidrio* (1915-1923), de Marcel Duchamp (1887-1968). Lo que se deriva de esta «amoralidad» propia de la máquina es el privilegio que los futuristas establecen del concepto de *energía* frente al ya referido de *afección.* La «energía», de hecho, se establece como el material artístico por excelencia y fluye en la forma de una «poderosa electricidad psicológica» (Marinetti,