
LA PERFORMANCE: ¿VANGUARDIA O RETAGUARDIA?

*Paola Marín &
Gastón Alzate*

*Revista KARPA
California State University
Los Ángeles*

“LA REVOLUCIÓN NO MUERE, AUNQUE TRIUNFE”.

~
Gonzalo Arango

1

En el arte es muy importante no perder de vista el contexto en el que se produce y en nuestros días este es fundamentalmente un contexto neoliberal. Un breve análisis sobre este asunto nos ahorraría caer en prejuicios contra el arte contemporáneo, al igual que nos permitiría ubicar históricamente la discusión. Empecemos por aclarar que las ferias internacionales de arte, las galerías privadas, los museos e incluso muchas de las políticas culturales del estado en esta esfera del agua y de la tierra siguen en general el modelo global del *art mall*. Crean espacios neutros, apolíticos o con temas críticos domesticados, en los cuales se puedan vender productos de “diversidad” étnica y cultural. Para posesionar el objeto en este gran supermercado global del arte importan fundamentalmente tres cosas: 1º la imagen del producto (*hype*), es decir hacer valer su condición como producto mediático. Para ello este debe llegar a la feria, festival o sala de exhibición con una debida sobre cobertura (publicidad) realizada por los comentaristas o críticos de arte; 2º el objeto debe traer una marca (nombre del artista) distintiva que destaque los “valores” que representa (*branding*); es importante contar aquí con un estilo inconfundible y una estética invariable (no es momento de confundir a los compradores); y 3º, el objeto debe tener un patrocinio, que puede ser

gubernamental, corporativo o de galería, y que es el músculo que lo defiende frente a otros competidores.

Los artistas de la performance y sus variantes (instalación, intervención, happening, acción) como parte de este mercado global no son ajenos a esta dinámica. Y si quieren plantear su trabajo de un modo diferente deben luchar de una manera tenaz para evitar esta dinámica del mercado. La mayoría es captado o se dedica al ajedrez como Duchamp. Así tenemos que una mayoría del arte, ya sea pintura, escultura, instalación o performance, si se ciñe solamente a esta dinámica, no propone, no arriesga y por tanto, no dice nada. Hoy en día hay pintores, escritores, compositores, teatristas y bailarines, al igual que performers, que intentan vender un producto mediático. Las ferias de arte incluso tienen un espacio para lo que llaman “proyectos especiales”. Son pequeños apartados en los que el *mainstream* se alimenta de lo que en sus orígenes fue lo más revolucionario y anticomercial del arte. En este sentido, la nueva democracia global posee estrategias ilusorias de inclusión. Sin embargo, el hecho de que un artista (ya sea pintor, escultor, video-artista, performer o todas las anteriores) haya sido absorbido por esta dinámica, no invalida por sí solo su obra. Afirmar tal cosa es propio de una

"Hoy en día hay pintores, escritores, compositores, teatristas y bailarines, al igual que performers, que intentan vender un producto mediático. Las ferias de arte incluso tienen un espacio para lo que llaman "proyectos especiales"..."

crítica pseudo marxista y esquemática que desconoce la complejidad del mundo en que vivimos, en el que difícilmente es posible vivir por fuera del consumo. Un buen ejemplo del pasado sobre los inicios del mercado contemporáneo del arte es Picasso, cuya obra rápidamente alcanzó altísimos valores comerciales y que sin embargo, nunca dejó de ser un gran artista. El punto es que puede haber artistas que hayan perdido su impulso propositivo después de un tiempo y se dediquen a repetir fórmulas ya huecas, quienes nunca lo hayan tenido aunque su obra se comercialice con altos precios; y también quienes produzcan una obra que se vende y tengan todavía cosas que decir. Doris Salcedo u Oscar Muñoz, entre otros, son ejemplos de este último caso. Si bien es verídico que los creadores tienen cierto margen de acción para decidir qué proponen, qué no y en qué contextos, hoy en día es imposible que un artista sea conocido o pueda dialogar con otros creadores a un nivel internacional si se aísla totalmente del mercado del arte.

Empero, tomar el hecho de que el arte contemporáneo haya sido captado por el mercado para invalidar ciertas formas como la (o el) performance, es ignorar que en nuestros días los fenómenos culturales, la educación, la poesía, la arquitectura, las

agendas culturales, la calidad de vida, el agua y el aire que respiramos han entrado en una franca decadencia. El que toda vanguardia devenga forzosamente en novedad (en moda) es el precio que se paga por su libertad. Aunque no todo en performance es arte, como no todo en pintura o escultura es arte, pensar que por una eventualidad extraordinaria va a haber un renacer de la acuarela, del óleo, de la perspectiva o de la escultura anatómica, es tener una visión muy inocente de la historia, por decir lo menos. Por otro lado, adjudicarle una carga de superficialidad a todo un género artístico a priori—sea la performance o cualquier otro—sin reparar en sus contribuciones tanto a la historia del arte como a la cultura misma, es caer en una suerte de actitud inquisitorial que en vez de lidiar con la complejidad de la cultura contemporánea, opta por la solución más fácil y aporoblemática de eliminar lo que nos causa incomodidad. Siempre es más fácil descalificar sin tomarse el trabajo de pensar.

2

Dado este panorama neoliberal, es absolutamente comprensible que gran parte del público contemporáneo sienta nostalgia por épocas anteriores de las artes visuales

en las que el espectador podía navegar por aguas interpretativas menos precarias. La posibilidad de que el artista esté timando al espectador (o que sea simplemente un charlatán con un particular sentido del humor) es un sentimiento común desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Ese fue el caso de los primeros observadores del cuadro *Impresión: sol naciente* de Claude Monet quienes fueron testigos en 1873 de cómo unas formas inconexas sin identidad, pintadas con golpes imprecisos de pincel, se convertían de un momento a otro en un movimiento cultural que arrasó todos los géneros posibles desde la música hasta la literatura. El hecho de que hoy el impresionismo, que no llegó a ser ni siquiera una vanguardia, haya perdido su carácter cuestionador, de insumisión, lo mismo que su visión profética, no significa que en su momento no fuera ruptura. La historia del cubismo, término acuñado al igual que el impresionismo de forma despectiva, o la historia del arte abstracto, que le llegará a Kandinsky como una revelación luego de que la señora que le hacía el aseo colgó uno de sus cuadros al revés, seguirán casi los mismos derroteros en cuanto a sus orígenes extravagantes y azarosos. Parafraseando a Bajtín podemos afirmar que el arte de nuestros días, al igual que el carnaval, no puede ser otra cosa que el gran espectáculo del mundo al revés. Ahora bien, hay gente a la que solamente le gusta el mundo al derecho; sin intención irónica hay que sugerirles que “paren de sufrir” (Iglesia Universal); que para ellos no se hizo ni la performance, ni la literatura, ni la arquitectura, ni la filosofía, ni la música contemporánea. Y quizá ni siquiera los prodigios monstruosos de los dos Franciscos más revolucionarios de la historia de la pintura: Goya y Bacon.

3

¿Vamos a algún lado con la performance? Vamos hacia los gestos simbólicos

escenificados principalmente en la esfera pública (ver *Escenarios liminales* de Ileana Diéguez). Esta crítica cubana nos dice que aunque estos gestos a veces no tengan un fin estético en sí mismos, sí han terminado por construir lenguajes que como las antiguas estéticas, atrapan la percepción del espectador y suscitan interrogantes y miradas desde el campo artístico. Muchas de ellos son intervenciones, acciones ciudadanas o rituales que podrían también ser incluidas como cultura popular o como rituales festivos. Según Diéguez el prefijo “pos” inevitablemente nos ha dejado fuera de las definiciones y nos ha inscrito en lo fragmentario, lo residual, en una nueva cultura de la imagen y del simulacro (Jameson). Esos parámetros no van a cambiar a no ser que haya un cambio de paradigma. Lo que se ve entonces es una diversificación, para bien o para mal, del paradigma abierto por las vanguardias. La interdisciplinaridad es una de las claves fundamentales en esta diversificación. Desde los años cincuenta hasta nuestros días estamos ante la presencia de la hibridación de las artes, la tendencia a lo mutable y ambiguo, lo performativo, lo imprevisto, lo irrepitable (John Cage) y lo liminal (Victor Turner). Desde los años ochenta el arte gira inevitablemente alrededor de sistemas semióticos no cerrados (desterritorializados), como por ejemplo la intervención urbana *Filoctetes, Lemnos* realizada en 2002 en la que aparecieron cuerpos inertes en distintos puntos de la ciudad de Buenos Aires. Se trataba de alrededor de 23 muñecos hiperrealistas situados en lugares concurridos y que preguntaban sobre las relaciones entre los transeúntes y los habitantes de la calle. La obra plantea relaciones entre el espacio estético y el espacio real. Para ello se necesitó de un ejército interdisciplinario de colaboradores artistas.

Para Diéguez, tales manifestaciones son ejemplos de estrategias carnalescas/lúdicas/corporales en las que se entre-

"el prefijo "pos" inevitablemente nos ha dejado fuera de las definiciones y nos ha inscrito en lo fragmentario, lo residual, en una nueva cultura de la imagen y del simulacro."

lazan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, un arte que oscila entre la teatralidad y la estetización de las prácticas políticas. En Colombia, entre muchos ejemplos, está el *Proyecto C'úndua* (2001-2005), desarrollado por Mapa Teatro en el barrio Santa Inés-el Cartucho de Bogotá, que vinculó a un grupo muy diverso de personas, artistas y no artistas, de distintos ámbitos y disciplinas. En 2001 en este barrio se construyó la primera fase del Parque Tercer Milenio demoliendo las casas que lo componían y desplazando una comunidad humana muy heterogénea de recicladores, bodegueros, pequeños comerciantes, prostitutas, personas solas, familias e inmigrantes de otras regiones de Colombia, desplazados por el hambre o la violencia. Con miembros de esta comunidad se hicieron varios performances, incluso en el mismo sitio en el ya habían

sido derrumbadas sus viviendas. El *Proyecto C'úndua* podría inscribirse en la esfera de lo que actualmente algunos teóricos del arte llaman arte relacional y que es hoy una vertiente fundamental en las producciones de performance.

4

¿Pero eso es arte? Sí y no. La categoría "arte" quedó en desuso desde que R. Mutt presentara en la 291 Art Gallery de Nueva York su orinal de porcelana. La performance, llámese arte o anti-arte, cultura o contracultura, se dirige hacia producciones espectaculares, que en el contexto de la sociedad de consumo dan cuenta de una mirada disidente, inconforme, diferente a la norma establecida por el poder (Guy Debord) como pueden ser las manifestaciones realizadas por los campesinos del Movimiento de los 400 Pueblos de Veracruz, que durante dos décadas han bloqueado diferentes vías de México y cuya estrategia visual es marchar completamente desnudos (hombres y mujeres de entre 40 y 70 años), reclamando las tierras de las que fueron despojados. En comparación con ellos las fotografías de Spencer Tunick son pura bobería, espectacularidad inocua sin arte ni parte, que no arriesga ni propone nada que no se haya dicho antes. Sin pretenderlo, acciones como las de los 400 pueblos hacen parte de lo que Diéguez identifica cómo la recuperación de la metáfora acuñada por Antonin Artaud de un "cuerpo sin órganos", un cuerpo deseante, liberado, erotizado, un cuerpo político que es en último término, el cuerpo de una teatralidad sin acotaciones representacionales.

5

Duchamp se dedicó al ajedrez después de haber desistido en su lucha contra el mercado burgués del arte. Este fracaso no

quiere decir que su gesto perturbador no fuera decisivo para crear nuevos modelos de producción en todas las artes. Si bien es verdad que desordenó los esquemas creativos y dejó en el arte una actitud experimental, provocadora y lúdica a toda costa, con ello consiguió develar los mecanismos ideológicos de la representación, su cosificación. Ahora bien, los cuestionamientos ideológicos a la representación venían ocurriendo desde el renacimiento. No se trata pues de una ocurrencia personal, fue la conclusión a la que llegó el pensamiento artístico a través de la obra particular de Duchamp y especialmente, la de Joseph Beuys. Precisamente la performance surge en el siglo XX debido a la conciencia de que el arte se ha apartado de la experiencia de la mayoría de la gente; por lo tanto, vale la pena intentar una respuesta a ese distanciamiento con un arte vivo, que involucre a la audiencia en tiempo real y de forma colectiva. Para ello, es esencial que carezca de las barreras que plantean el teatro y el arte tradicional entre la ficción estética y la realidad de la audiencia.

Por otro lado, el arte conceptual ya estaba en Leonardo y en aquellos que desarrollaron la perspectiva como uno de los conceptos que cambiaron la forma de entender el mundo: la democratización de la mirada. Querer volver a un momento prístino para disfrutar de una historia sin riesgos, sin preguntas abiertas, desear un arte paradisíaco sin sombras y sin peligros, retornar al huevo (ver *Elogio de la dificultad*, de Estanislao Zuleta), hoy día no deja de ser un hecho anecdótico, como es el caso de la prolífica y costosa obra de Fernando Botero. Este anacronismo en la historia del arte es situado por el artista a finales del quattrocento italiano, anunciando con ello un combate en solitario contra el arte abstracto y el desconcierto estético que le siguió. El atractivo terrible--cuasi-fascista-- que posee una historia del arte infalible consiste en que suprime la duda y

la indecisión. Es verdad que por ese camino nos ahorramos la angustia de lo nuevo, de lo Otro, pero también sacrificamos ideas tan importantes para el pensamiento y el arte contemporáneo, como es la idea del fracaso. Un arte sin defectos, sin naufragio, que evita no el estrellato sino la estrellada, que huye de la crisis, del desengaño, del fiasco, es un arte ilusorio de otra época y de otro mundo. Así, entre los cuadros de Abu Ghraib de Fernando Botero y la obra de la serbia Marina Abramovic, nos quedamos con esta última y su *Balkan Baroque* (1997). En esta performance, en un ambiente de penumbra y frente a la proyección en video de la imagen de sus padres, la artista se dedica a limpiar morosa y amorosamente uno por uno los restos de carne de miles de huesos de vaca, a la vez que recita en un estado casi de trance un texto sobre las ratas-lobo. No se trata de transformar el mundo, sino de transformar conciencias por medio de la experiencia a la vez ética y estética que plantea la pieza, que hace una clara alusión a los osarios producto del genocidio de la guerra de los Balcanes. Asimismo, la disciplina corporal y la planeación que respaldan las performances de Abramovic no tienen nada que envidiarle a la destreza pictórica de Botero. La performance como género también tiene aspectos técnicos básicos, los cuales frecuentemente son dejados de lado gracias a los afanes reduccionistas de quienes buscan descalificarla como vertiente artística.

En conclusión, sí, hay mucha basura en la performance contemporánea, como también la hay en la literatura, el teatro, la música o las artes visuales. Pero este es el mundo que nos tocó vivir y asumirlo para cuestionarlo, aunque fracasemos, es parte de la razón por que vale la pena seguir explorándolo por medio del arte.
