

# El Arte de la Performance

## Taller Teórico-Práctico

EHRENBERG, Felipe

### MARCO DE REFERENCIA

La palabra performance ha entrado de lleno al vocabulario de las artes en México y la América latina. Como el término y las actividades que abarca aun son novedad para el gran público, exigen aclaraciones. Ningún diccionario en castellano contiene el significado de la voz performance. El diccionario en inglés Merriam Webster, en su décima edición, la define así:

performance: del francés antiguo “perfourmier”, per: totalmente + fourmier -completar. Significa “la ejecución de un acto logrado”, “la manera en que funcionan un mecanismo”, “la manera de reaccionar ante un estímulo”, “la acción de representar un personaje en una obra teatral (o musical)”.

De estas acepciones, la última es la de uso general en la actualidad. Un añadido aclara sin detallar: *arte de performance, término acuñado en 1971 para describir una nueva forma del arte.*

Hasta aquí en cuanto al pedigrí lingüístico del neologismo.

(**neologismo:** m. (de neo y el gr. logos, discurso). Uso de palabras nuevas en una lengua // Vocablo, acepción o giro nuevo en un idioma: hay varias clases de neologismos: el científico, el popular, el literario y el de construcción. neólogo, ga: m. y f. y neologista com. Persona que crea o emplea neologismos con facilidad. Pequeño Larousse-1990.)

Como artista, he dedicado la mayor parte de mi vida profesional a ser neólogo. Aunque cuando empecé, hace más de un cuarto de siglo, me descalificaron por “disperso”, autocomplaciente, hasta extranjerizado, insistí en mi convicción. No lo hice por valiente sino porque me di cuenta –por fortuna- que no estaba solo: otros artistas en otras partes del mundo compartían inquietudes parecidas. Cuando se lanza el artista a explorar territorios incógnitos, peligrosos precisamente por ser desconocidos, lo prioritario es abrir brecha y vereda, caminos para sentar reales.

Entonces no hay tiempo para diseñar mapas, por lo que debo admitir que a lo largo de los años, descuidé explicar cómo enlazaba yo el arte acción (performance en inglés) a la profesión de artista; o dicho en otras palabras: cómo se enlaza la vida misma con toda una práctica de orden conceptual, con la renovación constante que requieren las artes a todo nivel: en sus planteamientos, en la producción, en su contemplación. De entre los artistas que surgimos en Occidente hacia finales de la década de los cincuenta y en la de los sesentas, época que será recordada como contestataria en extremo, hubo quienes decidimos reflejar las inquietudes de la realidad que vivimos cuestionando no sólo las metas (y en especial, los itinerarios) de la faena artística sino también nuestra función como seres y como ciudadanos. El momento exigía cambios y muchos de nuestra generación aceptaron el reto.

Toda sociedad renueva sus creencias de manera cíclica y las creencias son fundamento de las artes. Los cambios, ya sea repentinos o graduales, apremian cuando las creencias o las artes pierden su fuerza primigenia, cuando las “reglas del juego”, los criterios generalizados, se hacen tan ponderosos que obstaculizan o impiden el libre juego de la imaginación y la creación. Es cuando se buscan nuevos equilibrios.

Nunca ha sido fácil atentar contra la ortodoxia. Es tal el peso de la opinión (doxa) del público, que tiende a convertirse en ley (o religión), por erróneos, anacrónicos o imprecisos que puedan ser los conceptos en que se sustentan los criterios que se comparten. Si en la primera mitad de este siglo fue cuesta arriba para las vanguardias artísticas europeas el camino para acreditar proposiciones que a primera vista fueron consideradas radicales, para los artistas brasileños, argentinos, colombianos o mexicanos la exploración artística sigue hoy plagada de enormes obstáculos.

Algunas razones son conocidas. Las políticas de las instituciones culturales en nuestro enorme subcontinente son determinadas por los gustos de sus minorías pudientes, si bien operan merced a los impuestos pagados por las mayorías. En México, es tal la desconfianza que le tiene la cúpula en el poder a las culturas que la rodean y que cambian día con día, que se aferran a actitudes eurocéntricas (inevitablemente a la zaga del modelo) y repudian el pensamiento original. Reaccionan inhibiendo el pensamiento de avanzada, en especial aquel que se nutre de la vitalidad cotidiana para crear cauces propios. En casos extremos, nada infrecuentes, castigan a quienes resisten la mordaza.

Otra razón, menos obvia, radica en los artistas innovadores mismos: el arte accionista mexicano no es pródigo. Es parco porque las circunstancias le dificultan su producción, pero también por la forma en que encara la faena. No sabe cómo hacer acto de presencia en la adversidad, es decir, no sabe cómo definir una

estrategia de ataque y trazar los pasos tácticos necesarios para legitimar su búsqueda y sus hallazgos. De ahí nuestra insistencia por compartir métodos de trabajo y abrir los espacios requeridos para desarrollarnos.



Si por algo se puede caracterizar al arte de hoy es por su afán de proponer en busca del entendimiento y de inventar en pos del cambio. Por naturaleza y definición las artes son inasequibles, de ahí su capacidad para subvertir. Hasta el género a que pertenece la palabra arte es ambiguo: no es ni masculina ni femenina (el arte, las artes). La complejidad de nuestros sistemas de comunicación y almacenamiento de datos nos ha permitido ampliar el territorio de las artes visuales de tal manera que en la actualidad sus ramificaciones, sus múltiples bifurcaciones, confunden a los espectadores, a los críticos y en demasiadas ocasiones, hasta a los artistas. La confusión propicia la desconfianza. La desconfianza aísla y fomenta la ignorancia y ésta debilita nuestras capacidades de apreciación.

La tradición determinó que los artistas pintores, los artistas escultores, los dibujantes o grabadores partieran del binomio material-técnica para descubrir y entonces desarrollar conceptos visuales. Hasta el Dadaísmo, el artista plástico consideró como condición sine qua non usar soportes, materiales y herramientas específicos, claramente identificados con el milenarismo oficio de artista, para explorar el universo de sensaciones y emociones que nos particulariza como humanos. Dibujaba, pintaba, esculpía. En el proceso desarrollaba la tesis.

El artista no-ortodoxo, en cambio, opera a la inversa. Su punto de partida es la tesis. Obedece los dictados de ocurrencias, ideas vagas o específicas disparadas por el complejo entorno de la actualidad. Una vez determinada una línea o serie de conceptos, apela a la materia para darles cuerpo y vida.

El poeta visual es usualmente un gambusino conceptual. Prefiere desarrollar ideas a objetos y si en ocasiones produce objetos artísticos no los hace per se. Así, el accionista no produce una obra teatral o dancística sino que recurre al gesto y al movimiento para exponer sus ideas. Dicho en otras palabras, de lo que se trata es de ampliar, desde lo visual pero también desde cualquier disciplina expresiva adicional, los parámetros filosóficos del pensamiento actual. De ahí que por medio de su obra muchos poetas visuales, experimentadores no ortodoxos, destruyan y construyan, nieguen y afirmen cara a cara a la pintura, la literatura, la danza o el drama.

El arte acción-performance art de hoy día es una consecuencia, desarrollo directo y lógico, de los llamados “happenings”. Dichos

happenings eran eventos realizados por artistas (Kaprow-1927, et al) casi totalmente azarosos, en los que todo lo que los rodeaba al momento de presentación se incorporaba a la obra y le otorgaba sentido, uno ad hoc en ese momento.

El arte acción, en cambio, se realiza con base en una estructura previa<sup>7</sup>, la que sin ser guión exacto, como el que se escribe para el teatro o el cine, sirve para guiar el trabajo a desarrollar. La performa es, con base en su texto, una experiencia repetible en esencia, no necesariamente en su forma.

Ya que el espacio-tiempo es fundamental para desarrollar una obra de arte acción/performa, esta se da en un espacio escénico, lo que se considera su soporte. Puede ser en el recinto de un teatro aunque, de hecho, cualquier lugar (locus) que ocupe un accionista performer se convierte en espacio escénico.

A diferencia de un libro, una pintura o una escultura, que se manifiestan como objetos y que como tales son sometidos a mecanismos de compra-venta, una obra acción es efímera. La palabra no debe espantar: en su fugacidad, la performa es tan válida como una puesta en escena teatral o un concierto musical: los tres géneros exigen que al término de la entrega y en adelante el espectador recurra a su memoria para seguir su meditación. A diferencia del teatro o la música, sin embargo, el arte acción no depende de intérpretes, es decir, de actores o de músicos, que son ambas profesiones altamente especializadas, sino de “habilidades parecidas pero distintas”.

Dicho de manera más directa, la intención de un espectáculo accionista o una performa no es interpretativa y por lo tanto tampoco admite intermediarios, es decir, directores que dirijan a terceros (los actores) para traducir a un primero (el o la autor(a)). El performer sin embargo sí puede recurrir a asistentes -incluso al público- para incorporarlos y hacer todo a la vez. Es esto precisamente lo que le imprime la inmediatez que carecen el teatro o la pintura.

Quienes convergen en el género fueron, en sus orígenes, practicantes de otras disciplinas, las que abandonaron o hicieron a un lado por considerarlas insuficientes para expresar sus inquietudes. Algunos -pocos- de los más destacados ejecutantes de la performa en México vienen del teatro, la mayoría son artistas de reconocida trayectoria en el terreno de las artes plásticas. En los EUA, en Inglaterra, en Italia, los performers surgen usualmente de las letras o aún de otras disciplinas, como las matemáticas o la comunicación.

El performer se basa no tanto en el arte sino en sus vivencias, o en el contexto que le rodea; encuentra la mayoría de sus estímulos afuera del arte y los dirige hacia dentro del arte. A diferencia del pintor, cuyas referencias suelen provenir de la pintura

de otros pintores, el arte accionista suele referir sus trabajos de manera casi inevitable, a su propia obra. Y hay una lógica en esto ya que son demasiado pocas las referencias de donde tomar.

No se trata de negar la historia para inventar el hilo negro. Los neólogos de hoy no proponemos una alternativa que elimine los conocimientos que nos legó el pasado. En realidad, ofrecemos otras opciones imaginativas para enriquecer el tesoro cultural que es el arte. Es precisamente en la confrontación entre la tradición y la innovación -que no hay que confundir con provocación- donde se renuevan todas las artes. La meta es cotejar ideas inéditas con ideas arraigadas, nunca reiterar esquemas caducos.

La obra que surge de la experimentación y que conduce a la construcción de nuevos léxicos artísticos, de nuevos vocabularios en los lenguajes del arte, es en sus principios titubeante, desconcertante, hasta agresiva en su rechazo a la ortodoxia. La experiencia indica que pronto, con la práctica, los artistas pasan a crear obra con mayor seguridad para eventualmente hacerla llegar a públicos menos especializados y eventualmente, ajustarla a mecanismos que le permitan acercarse al mercado del arte.

Fue en esencia el arte conceptual lo que al madurar le dio la puntilla al modernismo y sentó las bases para lo que hoy se identifica como el posmodernismo. Los neólogos hemos sido -somos- congruentes con la premisa fundamental de las artes del siglo que fenece para amanecer y que postula que en la búsqueda está el hallazgo.

## EL TALLER DE ARTE DE LA PERFORMA

Para iniciar, subrayo de manera enfática: este taller es apenas un acercamiento básico, elemental, al arte de la performa. Aunque escénica, la performa NO sigue las pautas del drama tradicional, NO es teatro, NO es actuación, ni danza o gimnasia, ni pantomima o acrobacia.

Es sencillamente PERFORMA y sus mandatos provienen, no de una tradición, sino de una necesidad vital, dinámica, de comulgar con el prójimo precisamente DESDE DONDE PARTE EL O LA PERFORMADOR(A).

{ }

Constantin Stanislavski dedica toda su vida a sistematizar la práctica teatral. Se concentra en desarrollar al actor/individuo sobre el escenario tradicional.

Interpreto: la intención de Stanislavski es convertir al actor en sujeto/herramienta que, al transfigurarse siguiendo un sistema, transforma al espectador.

El dramaturgo ruso elaboró un decálogo, sus 10 Elementos Básicos, que conduce a sus practicantes a una reacción en cadena: dominando el primero pueden resolver el segundo y así sucesivamente. La eficacia del decálogo ha sido comprobada por generaciones de grandes actores y directores; sin embargo, como los performers no interpretamos, es decir, no buscamos dimensionar una visión ajena (la del autor) sino potenciar la propia (como creadores), recurrimos a los aciertos de Stanislavski para ajustarlos a la performa. Veamos:

1. El mágico sí (la decisión de performar)
2. Las circunstancias dadas (fundamentando un tema)
3. La imaginación (la intuición constructiva)
4. La concentración de la atención
5. La comunión (la interlocución efectiva)
6. La adaptación (... a las circunstancias)
7. La creencia y fe escénicas (la confianza en la verdad de la performa)
8. El tempo-ritmo (la intuición aplicada)
9. La memoria emocional (... y sensorial)
10. El análisis de acción (avance)

En mi taller trabajaremos en base al decálogo para lograr:  
a.) La liberación corporal; b.) La liberación oral, y c.) el dominio del espacio.

{ }

RECORDATORIO: Stanislavski fue el primer europeo en sistematizar la actuación dramática (realista). La eficacia de su sistema reside en que respondió de manera frontal y acertada a las transformaciones que sacudían al pensamiento de sus contemporáneos y no lo hubiera logrado de no haber contado con la complicidad de las más brillantes personalidades de su tiempo, a quienes reunió alrededor de su alto puesto en el Teatro de Arte de Moscú: Anton Chéjov, Dostoievski, Pushkin, Nemirovich Danchenko y otros. También recurrió a conocimientos extra teatrales, como el Yoga y en especial, la sicología que entonces empezaba a pregonar Sigmund Freud. El ruso no podría haber repudiado la tradición con éxito si no hubiera recurrido al apoyo y complicidad de sus amistades y sus colegas, dentro y fuera del teatro y desde otras disciplinas.

Su gran meta fue siempre formar intérpretes dramáticos, reproductores y traductores creativos de un discurso dramático creado por el dramaturgo y puesto en escena por el director. Tal y

como se concebía entonces (y hasta la fecha) la faena teatral sólo es posible gracias a un complejo lenguaje técnico que le permite a sus practicantes comunicar entre sí ideas complejas. Es cierto que Stanislavski revolucionó el arte de la interpretación de manera total, empero siempre se ciñó a dicho código, y éste -como reglamento- restringe a sus practicantes.

No siendo la performa teatro, no asume sus elementos ni su lenguaje operativo ni mucho menos su división de faenas. De hecho, la performa apenas empieza a crear sus propias reglas, su propio lenguaje. En esto estriba lo mismo su encanto que su gran reto.

Lo que la performa requiere es sistematizar las funciones del (o la) performador(a) que es, para seguir pidiendo términos prestados, sacerdote y dramaturgo, creador, director y escenógrafo de sus propias ideas, todo a la vez.

En muchos sentidos, la performa procura volver a los orígenes primigenios del teatro, no importa de cuál hablemos, maya, japonés, hindú. Pero siendo el griego el que nos marca referencias a Occidente, vale la pena revisar su desarrollo, aunque sea de la manera má somera. Nos puede servir para comprender igual sus logros como sus trampas. Servirá sobre todo para distinguirlo del arte de la performa.

{ }

La larga evolución del teatro griego parte de la ceremonia religiosa (re-ligar) la que se transforma gradualmente para ajustarse a la realidad cambiante. Del canto formalizado del macho cabrío (tragos= macho cabrío, odia= canto u oda) se establece como tragedia (el canto del macho cabrío). Luego de una larga trayectoria, su siguiente paso evolutivo conduce a la Comedia, género crítico de costumbres y personajes, que mucho tiempo después, en pleno auge del Imperio Romano, da luz a la Farsa, género satírico de gran utilidad para la higiene mental de sociedades cada vez mas pobladas y organizadas.

En su expansión hacia el resto de Europa, la Iglesia Católica recurre al teatro para evangelizar. Surgen entonces los autos sacramentales (-recuérdese puestas de escena como las danzas de moros y cristianos, luego de la Conquista de América; recuérdese cómo sobreviven hasta nuestros días las escenificaciones -terribles- del Vía Crucis en sitios como Ixtalapa y Taxco). Toda acción conduce a una reacción y en el Medievo también, surgen los autos profanos.

Al decaer la religión entrando el Renacimiento, los europeos buscan relacionarse con su contexto de manera directa e inventan la tragicomedia, en la que alternan desarrollos trágicos con obstáculos cómicos. Es cuando se establece por primera vez el concepto



del teatro profesional como espectáculo catártico. Por su parte, la larga tradición de los juglares le proporcionó los cimientos para la aparición de la Commedia dell'Arte, primera técnica de actuación que los europeos estructuran de manera formal.

El Romanticismo privilegia de manera especial a la música y esto los conduce al melodrama. Luego, tanto la literatura rusa del siglo XIX, como la ciencia austrojudía (en específico, Freud y la psicología) les permite a los europeos establecer el llamado Teatro Moderno (Anton Chéjov, Rusia; Enrik Ibsen, Noruega; Augusto Strindberg, Suecia) siendo el gran organizador y arquitecto de este auge, Stanislavski. Pero la gran expresión dramática se formalizó. El dramaturgo alemán Bertold Brecht, asqueado de lo que denominó teatro de la ilusión, responde con una contrapropuesta que bautizó como teatro del distanciamiento.

{ }

Lastradas por tanta tradición, el teatro y todas las demás artes empiezan a caer en la vorágine de un gran maëlstrom, donde es tal la fuerza de su peso que es difícil si no imposible innovar; es como estar en la parte más angosta de un enorme embudo histórico donde lo que nos entretiene a la vez que nos detiene (y nos acongoja) es la rutina. En la actualidad, el teatro, la danza, la música (“clásica”), la literatura la plástica, todas las artes evidencian un cansancio tal que, aunque todavía son capaces de proporcionarnos posibilidades de expresión, alcanzan niveles insostenibles de formalismo sin sentido.

La performa se convierte entonces en un género que busca establecer una interlocución directa creativo/expresiva, una que no padezca los lastres de los cánones y dogmas de las artes tradicionales.