

Completamente decidida a matar la performance, inicio este texto con la idea de hacer visibles algunas reflexiones sobre el fin de la performance. Como una modalidad colocada en esa línea continua de avance, de rupturas que son el empuje, la performance está destinada a la muerte. No hablemos del movimiento que impulsa a seguir hacia lo nuevo, no hablemos de la Historia del Arte, ni del pensamiento, ni de ningún logos. Matar, acelerar el fin, solo tiene existencia en la actuación, el acto de matarla tendría consistencia real solo en el espacio inmaterial de la acción y su menguado fin solo podría ser atrapado por el vídeo.

Este texto formaría parte de esa patada de ahogado que supone la historia, la voluntad de eternizar algo cuya sustancia se ha perdido inevitablemente. Ya ni siquiera el fin suena fin, la palabra se encuentra maltrecha, raída, rota en pedazos esparcidos por el vacío, el fin se mueve en el no sens.

Sin embargo estamos aquí y al hablar de la performance estamos hablando del fin del arte, la performance nace como la operación simbólica de la muerte del arte, de todos sus preceptos, del artista que solo por fuerza de la costumbre sigue llamándose así.

A comienzos de los '60, Maciunas retomando la idea de la Boite en Valisse de Duchamp, logra poner en caja el Fluxkit, una maleta que contiene otras cajas. Textos y manifiestos se convierten en un objeto, sobrepasando los límites de lo escrito; Maciunas da una forma al texto que transgrede el acto de la lectura. En un acto de disección antropofágica, separamos estos textos de las boîtes Fluxus para estudiarlo a él y al movimiento, están escritos en tono sentenciador, anuncia, proclama el fin de un concepto del arte y propone directamente un nuevo arte, el arte/juego un arte colectivizado, que pretende hacer desaparecer la línea que divide el arte y la vida.

El texto dice así:

EL ARTE/JUEGO DE FLUXUS

Para establecer su estatus no profesional en la sociedad, el artista debe demostrar que no es indispensable ni exclusivo, que la auditoría puede bastarse por sí sola, que todo puede ser arte, que no importa quién puede hacer arte.

EL ARTE/JUEGO DE FLUXUS

Por consecuencia el arte juego debe ser simple, divertido, sin pretensión, interesándose en las cosas insignificantes, no demanda ni habilidad particular ni ensayos innumerables no teniendo ningún valor mercantil o institucional”

(.....)

(Fluxus) se contenta de las propiedades monoestructurales

no teatrales de un hecho simple, de un juego o de un gag, del juego de niños de Spike Jones y de Duchamp.

Esa muerte anunciada en los manifiestos de las vanguardias así como en sus acciones, sólo se opera más tarde cuando performance, happening y fluxus paradójicamente mueren también cayendo en el vacío inagotable de lo estudiable, se generalizan en el arte de acción, sucumben bajo los dientes trituradores de la historia y el valor mercantil e institucional, de las publicaciones, de las exposiciones retrospectivas, de los videos documentales, de los congresos y las conferencias. Sólo entonces la muerte del arte parece definitiva, justo cuando muere la performance en su renacer mercantil, la pintura deja de saciar un hambre antigua, la escultura, la danza, la música, el teatro, la literatura así como suenan, hacen patente la crudeza del hastío y la indiferencia. Divertido que el efecto de aburrimiento utilizado por la performance –para extrañeza de Duchamp– se cierna ahora sobre esas expresiones artísticas agonizantes en la especificidad. La indife-

rencia del espectador hacia las formas tradicionales no se parece por supuesto a esa indiferencia irónica que parece sienten los accionistas por el espectador. Esto excita al espectador quien no sabe porqué sigue mirando, porqué se deja mover, mojar o cualquier otra cosa que pase por la cabeza de esas especies de locos oficiales.

Se trata después de vender lo invendible y la performance así muerta y todo recoge la fuerza del espectáculo transformándose, ampliándose, volviéndose otra, contaminándose y contaminado a su vez. La plástica, el teatro, la danza, la música han contraído el virus que porta la acción. Enfermas, siguen allí en pie, orgullosas de haber nacido aunque la vieja y desusada obra de arte se encuentre dando sus últimos estertores. De manera que podemos decir junto a Fernando Castro en su texto Fluxus: la subversión de lo cotidiano que será necesario pensar no en la muerte del arte sino en el fin de una determinada forma del arte.

Como decía en una anterior ponencia, la palabra performance ha adquirido tal amplitud que se hace necesario delimitarla, aunque esto no sea otra cosa que ir en contra de su esencia. Si nos ponemos puristas podríamos citar a Lebel, Glusberg, Rosa Lee Strasberg y hasta el fusil de Vidal y dar una serie de parámetros obligados que permitan reconocer el territorio. Pero cómo funcionan en este momento en que puedo montar una Danza performance, o Teatro performance o un poema performance o cualquier otra cosa al cual puedo ponerle el apellido performance. Es sin duda penoso intentar definiciones que terminan siempre desbordándose y simplifican en extremo las dimensiones posibles de la acción. En este preciso momento no tiene lugar seguir apuñalando la performance. Pero podemos considerarla buenamente como una unidad espacio temporal que rompe con el desarrollo lineal aristotélico y entonces el fin no existe. No se trata de contar una historia, no se trata de relatar, se trata de crear un momento en el que el comienzo y el final retumban en simultáneo. Si tomamos por ejemplo una acción en que una actriz (y no saben cuánto me

cuesta aplicarle esta palabra) está envuelta en envoplast sobre una silla. La luz se enciende y ella repite incansablemente y en un tono neutral ESTOY SENTADA. Aquí el fin se encuentra en el comienzo mismo, comienzo y fin se anulan mutuamente, reventando la posibilidad de un desenlace.

El fin o el final de una pieza de teatro o de danza es ansiosamente esperado, sospechado, intuido, adivinado y deseado. La acción abre un no lugar, un no tiempo que provoca algo que pensé llamar percepción inhabitual, luego descubro que Dreyfus la llama percepción alucinatoria, es un intersticio en el tiempo, una suerte de visión, un estado. En lugar de un fin determinado, puede hablarse de una desaparición de ese estado de percepción del cual el espectador regresa, retorna, vuelve, se recupera de esa leve crisis de ausencia y este regreso implica una pérdida de la conciencia de comienzo y fin, quedando sólo la resonancia de las imágenes en la memoria.

Cómo hablar de fin o finalidad en las experiencias de Bruce Loudon, Stelarc, Orlan. Cada una de estas performances una vez finalizadas continúan en la piel de estos que han llamado primitivos modernos. Stelarc en Sentado/balanceándose: performance para piedras suspendidas, flotaba suspendido por unos ganchos en una galería de Tokio. En la performance: suspensión sobre ciudad se colgaba en una grúa a setenta metros por encima del Teatro Real de la ciudad de Copenhague, Derrri recoge las siguientes palabras de Stelarc: "Tengo mucho vértigo... Mantuve los ojos cerrados durante los primeros diez o quince minutos... A setenta metros de altura, lo único que podía oír era el soplo del aire, el rechinar de mi piel que giraba balanceándose en el viento."

El actor experimenta también un estado perceptivo, un estado de conciencia diferente. Stelarc dice sentir un dolor insoportable, un dolor que el espectador no ve pero que puede intuir a pesar de la cara nirvánica de Stelarc, como tampoco ve, la continuación de cada performance, sobre la piel de Stelarc. Le es necesario

una semana por lo menos para que cicatricen las heridas y poder recuperarse. Sucede parecido con Bruce Louden que en actos de desmembramiento, se ha sustraído ya doce excrecencias corporales: dedos, lengua, oreja. Las performances son filmadas y las mutilaciones –que él prefiere llamar actos de prestidigitación jubilatoria– son vendidas a galerías en donde puede observarse su descomposición. Luego de sus actuaciones pasa largo tiempo recuperándose en la clínica, el fin de cada performance se alarga en el cuerpo, se hace permanente en la cicatriz, se apaga lentamente en el proceso de descomposición de cada parte mutilada.

Es un fin diferente el que proyectan estas actuaciones, es el fin del cuerpo “como receptáculo del espíritu o del vínculo social” (Derri, 1992). Se encuentra disuelta la idea del cuerpo, ya no es un regalo de dios, el cuerpo no importa, y en un acto máximo de poder, el cuerpo deviene materia como cualquier otra, arcilla, pintura, desechos, puede armarse y desarmarse, transformarse, rehacerse. Derri cita el siguiente texto de V. Vale y Andrea Juno sobre estos llamados por los sociólogos primitivos modernos:

“Abrumados por el sentimiento casi universal de ‘cambiar el mundo’ los individuos cambian aquello que está en su poder: sus propios cuerpos”.

El cuerpo puede llamarse carne como en los relatos del ciberpunk y Derri define las actuaciones de Stelarc como un canto al cuerpo obsoleto. Orlan repite slogans como los siguientes: HE DONADO MI CUERPO AL ARTE, EL CUERPO NO ES MÁS QUE UN DISFRAZ.

Este desprecio por el cuerpo y finalmente por el hombre, asunción del hombre contra sí mismo como diría Baudrillard, supone paradójicamente un asirse al cuerpo a través de esa conciencia corporal que supone el dolor, haciendo del fin algo indeterminado.

En una entrevista a Louden realizada por Mark Sanders, leemos lo siguiente:

“-Usted se ha entonces desatado de su cuerpo?

-No. Mi espíritu es igualmente un órgano. Tiene simplemente preeminencia sobre los otros. Hace trescientos años el espíritu habitaba el corazón. Hoy transita hacia el cerebro. En realidad hace parte del cuerpo y no podrá ser separado”.

Estas reflexiones de Louden nos colocan en el fin de esa idea del cuerpo como habitáculo del espíritu, éste último ha perdido el carácter etéreo, inasible y eterno que creó el relato cristiano. Imaginemos un poco a Louden, o a Mark Pauline que perdió sus dedos en una actuación, visualicemos un poco estos, entre comillas, cuerpos, hombres, imaginemos estrechar sus manos, intentar besar a Louden, la performance no termina, el impacto visual continúa y el otro sigue siendo un espectador.

Estas actuaciones no son sin embargo algo nuevo. En 1959 el movimiento Gutai, especie de Fluxus japonés, implica el cuerpo en sus acciones de manera violenta. Kazuo Shiraga pinta suspendido de una cuerda, en el '71 Gina Pane se corta con hojillas y Chris Burden se dispara en el brazo y se crucifica en el techo de un Volkswagen; en el '74 Beuys se encierra en una galería con un coyote salvaje. Lo curioso es que estos juegos corporales han cobrado amplitud y han desbordado los límites del arte y entonces los tatuajes, las escarificaciones, las inserciones de objetos bajo la piel son ya moneda común y forman parte de una estética cotidiana, de un espectáculo continuo, indefinido.

Las actuaciones iniciales contienen ya esas diferentes formas de arriesgar el cuerpo, pues no se trata solamente de esos martirios rituales, se trata también de arriesgar el cuerpo en la acción, por ejemplo, un saxofonista caminando por la cornisa de un edificio de seis pisos, o un personaje que se desplaza completamente cableado y conectado a una fuente de energía, atravesar el espacio colgado de una cuerda a siete metros de altura. Las acciones tienen un carácter espectacular, estos faquires de hoy son tan impactantes como aquéllos de ayer que tirados sobre una cama de clavos, detenían los pasantes en una calle de Bombay.

Lejos del fetichismo museístico la performance heavy bordea los extremos, sobrepasa los límites y son un verdadero acercamiento a la muerte, al fin. Son actos, son acción y no información.

Me preocupa ahora el fin de esta ponencia, el fin detiene, eterniza y pienso en el fin de cada una de las actuaciones vividas, sin nostalgia, recuerdo cada uno de los guiones y nuestra preocupación al escribirlos ¿cómo termina? Siempre resulta fácil, desaparecemos dejando solo al espectador, aunque en algunos casos el fin se resuelve in situ; recuerdo que en Perversus, desaparecemos y los espectadores se quedan mirando un vídeo proyectado en el techo, nos dio tiempo entonces para decidir llenar baldes de agua que luego lanzamos desde arriba a los espectadores en el momento de los aplausos. Cada actuación implica un fin musical, no literario, es un chorro continuo que en un momento alguien decide apagar de la misma manera que la música techno finaliza justo cuando el dj apaga el equipo de sonido. ■