

ARTÍCULOS

¿LA PERFORMANCE DEL FUTURO? UNA LECTURA PERSONAL SOBRE LAS PRÁCTICAS PERFORMATIVAS.

María Alcaide Romero / Eina Barcelona (MURAD - Máster en Investigación en Arte y Diseño).

Resumen:

En este documento se hace referencia a la evolución de la performance desde sus inicios hasta la actualidad, relacionando esta práctica con obras que presentan rasgos de performatividad pero que no dejan de lado la dimensión objetual. Asimismo, se plantean nuevos escenarios donde poder especular acerca de la supuesta autonomía de este medio y las posibilidades estético-políticas que ofrece.

La intención principal de este texto es forjar una visión crítica y una lectura más o menos personal acerca de lo que hoy llamamos "performance".

Palabras clave:

Prácticas performativas, arte contemporáneo, multidisciplinar, dispositivo art, cultura visual.

The performance of the future? An interpretation about performative practices.

Abstract:

In this paper, reference is made to the evolution of performance from its beginnings to the present, in order to make links with other works that feature performativity and objectuality at the same time. Likewise, new scenarios where we can speculate about the supposed autonomy of this medium and the aesthetic-political possibilities it offers, are proposed.

The main objective of this text is to give rise to critical thinking and a more or less personal reading about what we now call 'performance'.

Keywords:

Performative practices, contemporary art, multidisciplinary, art devices, visual culture.



Figura 1. María Alcaide. Antropometría de Yves Klein sobre un vestido de la colección de primavera de Céline en Paseo de Gracia, Barcelona. Fotografía digital. 2017.¹

¿La performance del futuro?

A partir de la lectura de “La estética de lo performativo” de Erika Fischer-Lichte, me surgen una serie de cuestiones acerca de qué entiendo por performance y en qué grado se manifiestan las teorías de esta autora en mi práctica personal, así como cuáles son los roles del performer y su implicación en ciertas comunidades. Esta actividad ha favorecido una reflexión personal acerca de esta práctica y ha fortalecido mi posicionamiento con respecto a la misma, con lo cual en el siguiente ensayo intentaré ofrecer ciertas alternativas a la visión tradicional de la performance

¹ ALCAIDE, M.: *Antropometría de Yves Klein sobre un vestido de la colección de primavera de Céline*. Paseo de Gracia, Barcelona. Fotografía digital. 2017.

y procederé a ilustrarlas con ejemplos contemporáneos entre los que podremos encontrar obras de diversa índole.

En primer lugar, me gustaría aclarar que mi posición con respecto a esta práctica se aleja del cliché que relaciona el amplio campo de la performance con espectáculos de corte accionista — descendientes del *Wiener Aktionismus*— que nos recuerdan a las primeras manifestaciones de grupos como Fluxus, Gutai, o artistas como Hermann Nitsch. El carácter radical de escisión con la normatividad y contra todo tipo de *stablishment* social marca un antes y un después en el terreno de la creación plástica, pues lleva consigo una dimensión contestataria que en cierto sentido le es necesaria al Arte para su propia pervivencia. Sin embargo, el espíritu revolucionario de estos proto-grupos ha quedado mitigado por el paso del tiempo. Hoy día, el hecho de que un artista se encierre en una galería sin luz durante dos meses, como sucede en *Dark Room* de Abel Azcona (2013), no necesariamente sorprende a la comunidad artística, sino que pasa por un intento sensacionalista y un tanto pretencioso por evocar ese componente activista presente en ciertas prácticas de la segunda mitad del siglo XX. Lejos quedará también la levedad drástica de Jas Ban Ader o Jiri Kovanda. El potencial político de las performances de los años sesenta y setenta queda neutralizado al intentar emular patrones que hoy día no tienen una finalidad crítica contra los preceptos sociales, corriendo el peligro de rozar la superficialidad y la frivolidad. En esa línea, la performance como medio artístico podría haber sido ‘colonizada’ en el sentido en que el tardocapitalismo se apodera de la potencialidad intrínseca que le permite *ser*. Con esto me refiero a que esa repetición de los esquemas primigenios asociados a la performance como el accionismo más violento, los rituales profanos, el action painting o la exaltación del cuerpo desnudo, contribuyen a la normalización de dichos esquemas y con ello, a la pérdida del potencial activador del que presume esta práctica. De este modo, creo que la performance no puede entenderse en la actualidad de la misma manera que pudo recepcionarse en el momento de su nacimiento, pues no sólo han cambiado las sociedades y sus luchas, sino que también han cambiado las formas de producción de Arte.

Tanto en la performance original -canónica- como en las prácticas performativas posteriores que intentan imitar a la performance primitiva, se producen fricciones que tienen que ver con el tiempo y el lugar en el que son (re)presentadas. Por ejemplo, en la retrospectiva sobre la obra de Marina Abramovic que tuvo lugar en el MOMA en 2010 podía observarse que la mayoría de las piezas eran representadas por actores. Esto supone una teatralización de la performance -y tal vez una “reauratización”, puesto que son expuestas en el Museo- que inexorablemente descompone su potencial político. La capacidad del Museo de neutralizar el carácter chocante de algunas de las piezas de Abramovic acaba por dulcificar su producción, poniendo el punto

final a toda una trayectoria en el arte de acción de una manera cuanto menos aurática cuando la artista realiza “The artist is present”.

Con todo ello, la representación de performances firmadas por Beuys, Nauman, Acconci o Kaprow, entre otros, sigue teniendo lugar en centros de arte de todos los tamaños a lo largo y ancho del globo.

En el verano de 2015 en la Nationalgalerie de Berlín se derretían cientos de bloques de hielo ante la mirada pasiva de varios turistas asiáticos. El famoso happening “Fluids” de Allan Kaprow (1967) sería interpretado por cinco artistas de diversa índole secundados por la siguiente cita del autor (Kaprow, octubre 2004) “While there was an initial version of Fluids, there isn’t an original or permanent work. Rather, there is an idea to do something and a physical trace of that idea. ... Fluids continues and its reinventions further multiply its meanings.”²

Kaprow tenía razón en que la reinvención de la pieza produciría un cambio sustancial en la misma, pero quizás no era consciente de que la repetición de Fluids podría extraer su propio significado o al menos su fuerza original. Además, a ello hay que añadir que las sucesivas reinterpretaciones realizadas años después tendrían lugar en entornos aparentemente estériles -en cuanto a la producción de significado se refiere- como pueden ser la Nationalgalerie, la feria Art Unlimited, Art/36/Basel, en Basel o la Fundación Tapies en Barcelona (Allan Kaprow: *Altres maneres*, 2014).

Como hemos señalado con anterioridad, el paso del tiempo ha contribuido a la institucionalización de la performance, pero también los engranajes de la industria cultural han favorecido su absorción por parte de los grandes centros de arte. Tal vez la solución tampoco podamos encontrarla en el extremo opuesto, que pasa por la interpretación de estas piezas en centros cívicos o con colectivos minoritarios susceptibles de exclusión social³. Así, podríamos llegar a una conclusión inicial en que las manifestaciones performativas que reproducen dinámicas pasadas colonizan en cierta manera el potencial activador de la performance a causa de la repetición y la descontextualización. Por eso, en mi opinión la performance contemporánea debe adoptar nuevas formas cambiantes y maleables, quizás menos radicales en su ejecución que estos primeros ensayos, pero manteniendo el espíritu revolucionario que la caracteriza a la vez que se hace hincapié en la especificidad del contexto.

² Esta cita ha sido recuperada de la página web que la Berlinische Galerie puso en funcionamiento para el evento: <http://kaprowinberlin.smb.museum/phase1/en/>

³ En esa línea, es interesante tener en cuenta la aportación de Bishop a la crítica del arte participativo. BISHOP, Claire: *Artificial Hells, Participatory art and the politics of spectatorship*. Londres, Verso, 2012.

Seguidamente pasaremos a analizar algunas de las características de aquello que entiendo personalmente como performance, ubicándonos en un tiempo y espacio concreto que hace referencia a mi producción de los últimos tres años y estableciendo una comparación directa con las prácticas que rememoran la performance canónica hoy día.

Una performance que lo inunda todo.

Entendiendo la performance como un potencial de activación de cuerpos y creación de comunidades que se configura a partir del cuestionamiento de las catalogaciones tradicionales del Arte, se producen ciertas contradicciones cuando nos enfrentamos al intento de reactivación de una pieza del pasado. En este tipo de piezas suele ocurrir que tanto el espectador como el performer son conscientes de que una performance está teniendo lugar, es decir, la performance es anunciada, publicitada, casi como la reposición de un film clásico que ya tiene un público fiel. El espectador sabe en todo momento lo que va a ocurrir, la performance se guioniza, por lo que la manera de actuar de ambos agentes está supeditada a ciertos códigos impuestos por la propia categorización de dicha acción como Arte. La performance se convierte pues en una serie de gestos mecanizados y predecibles, por lo que la activación de cuerpos y el cuestionamiento de las catalogaciones de Arte quedan relegados a una posición cuanto menos secundaria.

Podría decirse entonces que el binomio emisor-receptor también ha evolucionado con el paso de los años. En las primeras performances, el performer es el protagonista de una escena en la que normalmente el diálogo con el público tiene lugar a través de una serie de acciones por las que el espectador debe sentirse apelado. Esta dinámica se repetirá en un gran número de performances incluso donde el papel del performer pasa a tomar forma colectiva, pues casi siempre se vale de la presencia de un público externo que tiene en sus manos la posibilidad de participar o de no hacerlo. No obstante, esa agencia que poseía el espectador en las primeras performances es a mi parecer mucho más potente que la que puede producirse hoy, pues el público está habituado a la premisa de que todo puede pasar en un museo, por lo que realmente no ocurre nada. Si nos referimos a la reproducción contemporánea de este tipo de acciones podría hablarse de una performance que espera que el receptor mantenga una posición periférica, aunque participe, y que además le demanda un alto grado de responsabilidad con respecto a los niveles de comprensión y de compromiso para con la performance. El más alto nivel de participación se reduce al mero hecho de asistir como público entusiasta para después, posiblemente, repetir alguno de los movimientos del performer, pero en ningún momento se le

dota de un poder que pueda dar un giro verdaderamente inesperado a la acción. Quizás el proceso de desarrollo de las nuevas prácticas performativas pase por una vuelta al inicio: mirar la performance desde el extrañamiento puede constituir una solución a esa constante repetición de símbolos y formas, devolviendo la capacidad libertaria y radical desde la que se partió. Por ejemplo, considerar la importancia de la agencia del espectador sería, sin duda, un buen punto de partida.

Ya en los noventa surge toda una nueva ola de artistas que trabajan con la idea de comunidad que pasarán a ser catalogados por Bourriaud como arte relacional. Artistas como Tiravanija, Beecroft o Cattelan focalizan su trabajo en la creación de espacios de intersubjetividad, favoreciendo las relaciones con personas y objetos. Bourriaud (2001) afirma:

“Amo el proceso, más que el producto final. Eso es lo que más amo. Pero entiendo las reglas del juego: tienes que hacer circular un objeto en el mercado para poder tener más acceso al poder... He estado esperando la revolución durante mucho tiempo y no ha llegado... Por consiguiente, ya no quiero una revolución, exige demasiada energía y devuelve demasiado poco. Así que quiero trabajar dentro del sistema e intentar crear un mejor lugar”.

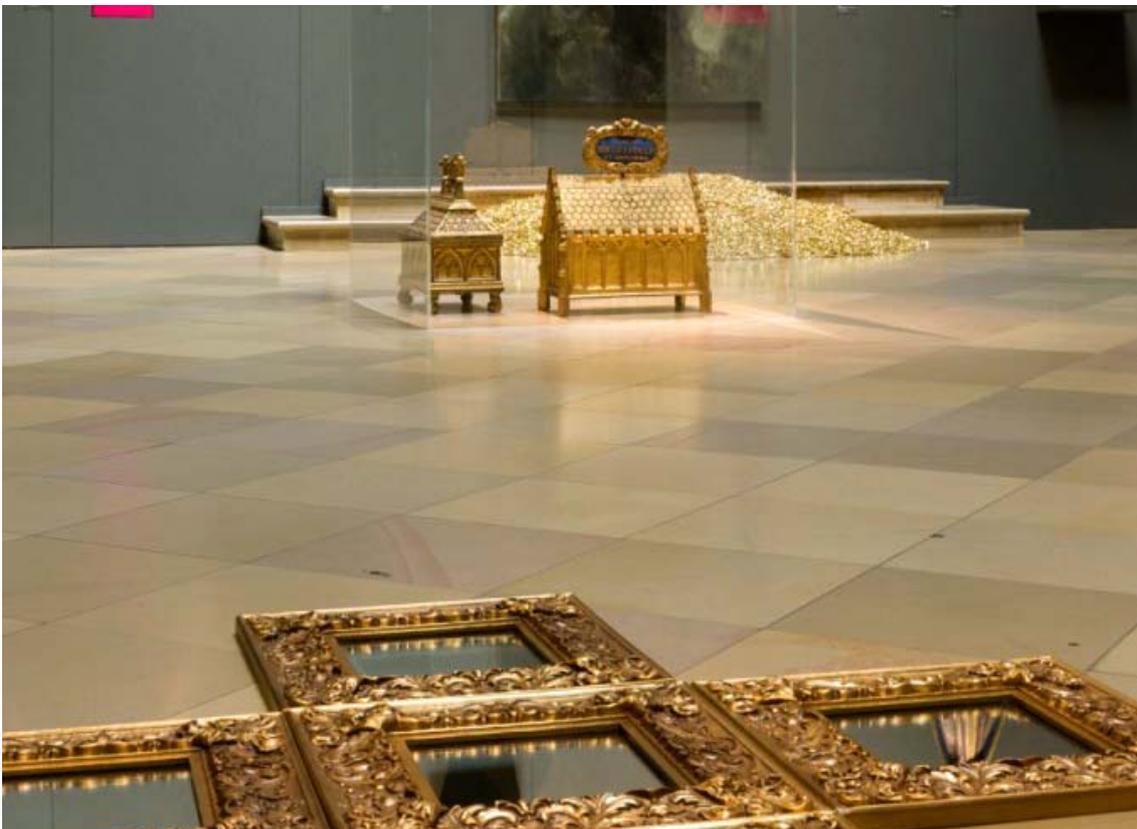


Figura 2.

Entre mi colección personal de arte, unos caramelos dorados de Félix González-Torres me recuerdan la gran montaña de oro expuesta en una de las salas del Berliner Dom (Figura 2)⁴ como si de un altar se tratase, contrapuesta a varios iconos religiosos. Los visitantes, en su mayoría turistas, dirigieron contra mí, sus miradas más reprobatorias cuando me acerqué a coger unos cuantos caramelos, poniendo en evidencia su desconocimiento acerca de la obra del cubano. Las piezas de González-Torres son principalmente una declaración de amor a su pareja, Ross Laycock, que morirá de SIDA en 1991. La relación de intimidad que se genera entre el espectador y la pieza pasa por “chupar el cuerpo de otro”, según describía el artista. El caramelo como metáfora de un pan compartido, un sustituto de la Forma de la comunión.

Está claro que en este tipo de prácticas existe un componente altamente performativo, sin embargo, en la obra de Félix González-Torres el cuerpo está ausente, la encarnación del hecho relacional viene dada por el espectador que se come el caramelo. Dejando de lado el potencial poético de la obra y teniendo en cuenta el aspecto puramente relacional del que hablábamos antes, quizás la ausencia de su propio cuerpo y de una narrativa contribuyen a elevar el aura, pues cuando el espectador -conocedor de la obra- encuentra un caramelo en la sala de exposiciones ese momento se convierte en un instante casi mágico, un secreto entre el artista y el visitante. El artista jugaba con la idea contradictoria de que la obra fuera reemplazable, al mismo tiempo que potenciaba el carácter aurático de la misma. En esa línea, podría decirse que sus obras desafían el sistema del mercado del arte, cuestionando conceptos como propiedad privada, autoría y coleccionismo.

La herencia del arte relacional en nuestros días es más que visible. La introducción del objeto o, mejor dicho, dispositivo, como medio de acercamiento hacia el espectador favorece la relación entre participantes, lo cual hace de la pieza una experiencia más amable, más accesible, que se sitúa entre lo performativo y lo objetual. Quizás el aspecto material de la pieza sea una vez más síntoma de un capitalismo que se hace patente también en el mercado del arte debido a la complejidad de extraer beneficios a la hora de comercializar una performance. Así, tanto a la “escenificación” de la performance como a la negociación posterior con la documentación se le añade la posibilidad de vender el dispositivo.

⁴ OCHS, A.: Perspective on Du Sollst Dir (K)ein Bild Machen, Fotografía. Imagen recuperada de <http://du-sollst-dir-kein-bild-machen.de/>. 2015.

La exposición Du Sollst Dir (K)ein Bild Machen (You will/won't make an image) fue comisariada por Alexander Ochs en el Berliner Dom, 2015. Al fondo, “Untitled” (Placebo-Landscape for Roni) 1993, de Félix González-Torres.

En cambio, me siento atraída por esa nueva objetualidad pues me permite aunar distintos intereses como la performatividad y la inmersión en ciertas comunidades, así como la creación de objetos estéticos y en general, la producción o revisión de significados. Esto tiene relación con mi formación anterior en el campo de las Bellas Artes, teniendo en cuenta que la universidad en la que comencé mi formación estaba orientada a la producción de objetos y consecuentemente, al trabajo de taller. Quizás aquí se manifiesten ciertas intenciones de renovación con respecto al concepto 'objeto de arte' o la inquietud por agregar múltiples significaciones al mismo, entroncando con la teoría de lo performativo de Butler (1990).

En mi opinión, la performance no es un medio estructurado. De hecho, puede que desde una lectura muy personal no considere la performance ni siquiera como un medio o una técnica, sino más bien como un complemento activador de potencialidades mediáticas. Por esta razón, creo que la performance puede aportar al artista una serie de herramientas políticas muy valiosas si es utilizada desde una perspectiva transversal, donde se es consciente de que las constricciones que pueda acarrear pueden salvarse con la hibridación de otro medio. Además, sería inteligente dar importancia a la investigación acerca de la forma, pues hoy día el artista cuenta con un abanico de medios con el que no contaba en los comienzos de la performance, además del acceso a múltiples contenidos y la influencia de otras corrientes de pensamiento posteriores.

Volviendo a los argumentos de Fischer, quien articula su teoría a través del análisis de autores que a día de hoy se consideran "instituciones históricas", y que en su mayoría provienen de circuitos mainstream en Europa y Estados Unidos, me gustaría remarcar que el libro publicado en 2004, está plagado de ejemplos que nos trasladan atrás en el tiempo, pues se concentra en prácticas que se dieron sobre todo entre los años sesenta y setenta. Pocas son las referencias a prácticas contemporáneas cuando se trata de performance, pues Fischer se focaliza en el teatro como paradigma a analizar. La autora aboga por desplegar una cartografía de las prácticas teatrales en Alemania y Austria a finales de los noventa y principios del nuevo milenio, asumiendo que la performance se ha disuelto para formar parte del post-teatro. Fischer-Lichte realiza un trabajo archivístico, no sólo con respecto a la ordenación histórica de piezas y autores sino que contribuye a la descalificación de la performance como un medio vivo o en transformación haciendo que este forme parte del archivo. Esto viene a colación de la sacralización de ciertas obras y artistas preeminentes que se pone de manifiesto en el libro, pues la autora deja de lado toda la Historia de las artes escénicas y de la performance que no proviene de la cultura occidental.

Otra interpretación posible y quizás algo más contundente sería la aceptación de la muerte de la performance tras su época de esplendor. Desde mi punto de vista, la asunción de la muerte de la performance equivale a la asunción de la muerte de la fotografía. Ha tenido lugar una transformación bastante significativa no sólo de la noción de performance sino del concepto en sí mismo. Las teorías de género de Butler unidas a la proliferación de una serie de apropiaciones del término por parte del mundo de la economía, del deporte o de los artículos de consumo han favorecido su normalización -o resignificación-. Las múltiples versiones de lo performativo se corresponden con distintos campos, por lo que no sólo ha cambiado la 'técnica' sino también la función. Nos enfrentamos a una época de hiperinflación performativa: ya no sólo performa el artista o el economista, también lo hace el vendedor, el coche, las zapatillas para correr y hasta los preservativos (Figura 3)⁵.



Figura 3.

También es importante visibilizar el vínculo entre la producción de imágenes 'amateur' y la performatividad. Más de diez millones de vídeos son subidos a Youtube cada día, con el porcentaje consiguiente de vídeos que han sido producidos con el objetivo de capturar o documentar acciones. Podría decirse que el youtuber es un performer en el sentido teatral de la palabra, o haciendo referencia al significado más comercial. De hecho, el lema de la plataforma es "Broadcast yourself" que también podría ser un sinónimo de "Perform yourself". De igual manera, existen numerosos artistas contemporáneos que se han apropiado de la potencialidad del blogger-performer, como Britta Thie. El uso que hace del vídeo y de las redes

⁵ ALCAIDE, M.: Tres imágenes performativas. Fotografía digital. 2017.

sociales en su serie Translantics podría contribuir a una amplia visión de lo performativo, pues la mayoría de su producción gira en torno al cuerpo y la resignificación del mismo.

Quizás sea hora de renombrar la performance tal como hace Fontcuberta con la (post)fotografía, pero creo que es más beneficioso para el artista huir de las catalogaciones. En mi caso, el tratamiento de lo performativo con una potencialidad tangencial con respecto a otros medios tales que la instalación o el vídeo, además de la combinación con fuentes bibliográficas y prácticas que tienen que ver con las ciencias sociales y las humanidades, me aporta nuevas posibilidades. En mi práctica, la performatividad ocupa un papel de vital importancia pues se corresponde con el origen de todo proceso:

Primeramente, la performance me permite configurar un personaje que no se corresponde con mi "yo" y que es capaz de realizar diferentes acciones dependiendo del proyecto. La performance como herramienta de empoderamiento.

En segundo lugar, el carácter performativo de algunos proyectos me libera de cierto apremio con respecto a las temporalidades, así como de las presiones que implica el hecho de concebir la formalización final. La improvisación es el material con el que trabajo, adaptando la pieza al transcurso de los hechos. En esa línea, la narración toma gran relevancia en mi práctica sobre todo en las primeras fases del proyecto. Suelo coleccionar notas (vídeo, audio o texto) y escribir los sucesos que van teniendo lugar, siempre desde la subjetividad del diario íntimo y tomándome libertades en cuanto a la generación de ficciones con sentido. Este período del proceso tiene relación con la etnografía como disciplina metodológica de la creación artística contemporánea, sin embargo, el manejo de datos no pretende ser objetivo en ningún momento, por lo que deja espacio para la creación de narrativas más poéticas y el falseamiento de las conclusiones.

Por otra parte, la performatividad de los procesos no se posiciona por encima de otras cuestiones. Al contrario que en la performance canónica, no considero que las acciones deban eclipsar el resto de procesos. Por ejemplo, una anotación en un pequeño cuaderno tiene el mismo valor que encontrar a una persona y mantener una conversación. Un objeto donado o un dispositivo realizado para un contexto específico permanecen a priori en un mismo nivel, siempre dependiendo de las jerarquías que permiten organizar el resultado formal final. Los objetos y las acciones se sustentan unos a otros, prevaleciendo en la mayoría de ocasiones el objeto sobre la acción en el formato expositivo. De esta manera, la performance se configura como una excusa para producir la ficción que soporta al objeto de arte.

Artistas como Sophie Calle responden en cierto modo a estos esquemas, donde el objeto que se expone es el resultado de una acción performativa. Su “modus vivendi” se convierte en el material directo de su trabajo, exponiendo una parte de su intimidad -verdad o ficción- al espectador. La particularidad de Calle estriba en la creación de cierto estilo asociado a la elegancia. No se trata de una elegancia pulcra e inmaculada, sino de una elegancia propia de la diva de guante largo y abertura en la falda, una elegancia erótica y un tanto burguesa de la que presume a la hora de la formalización. En “Les dormeurs”, obra significativa de su carrera, se exponen las fotografías que Calle hizo a los participantes que dormían en su cama y a pesar de que el aspecto duracional de la obra es relevante, no se expone una toma continua de vídeo sino una serie fotográfica y las anotaciones de la artista.

Siguiendo esa línea estaría “My bed” (Tracey Emin, 1998), obra preseleccionada para el premio Turner en el 1999. Una cama como escenografía de la depresión suicida de la artista (re)presenta los días de alcohol, dejadez y drama a causa de una ruptura amorosa. La cama es el objeto que queda, los restos, las cenizas de una acción que puede o no llamarse performance, pero que sin duda es performativa, puesto que hay una exhibición y una escenificación de los hechos. En “Everyone I’ve ever slept with 1963-1995”, más conocida como “The Tent”, se repiten los esquemas, pero se dilata la acción en el tiempo. Una tienda de campaña donde se pueden leer todos los nombres de las personas con las que alguna vez durmió Emin sin asociarlo a un contexto sexual. Ambas obras fueron adquiridas por el coleccionista Charles Saatchi, la primera fue revendida por unos dos millones y medio de libras y la segunda tuvo la mala fortuna de quemarse en un incendio en los almacenes de la galería. Esta es la prueba de que el objeto supone una oportunidad de negocio y especulación que la performance en sí misma no ofrece. También vale la pena remarcar que la documentación de la performance en vídeo entraña el problema de la traducción constante de los soportes con la posibilidad de perder el material, ya que estos evolucionan cada vez con mayor rapidez y la reproducción de ciertas cintas documentales requiere de aparatos específicos.

Como auguraba el arte relacional, trabajar con el objeto desde una perspectiva performativa constituye una vía lícita de comercialización para el especulador.

Como hemos visto en estos últimos ejemplos, las dos son artistas que trabajan con procesos vitales para transformarlos en objetos. Si observamos con profundidad, esto se corresponde con la idea clásica del arte como forma de expresión de sentimientos, sin embargo, se hacen visibles espacios y temporalidades performativas contemporáneas. Con respecto a mi práctica personal me resultan bastante más interesantes este tipo de obras que la exposición del “objeto nudo”,

ya que aquí podemos acceder a una historia particular, personal o no, con la que me siento en una situación de poder como para establecer un diálogo. Una situación de empatía.

Nomadismo y precariedad.

En “Última carta de Saint Théophane Vénard a su padre antes de ser decapitado, copiada por Phung Vo” (1861/2009) Danh Võ cuestiona la historia personal y colectiva desde lo íntimo, desde la perspectiva del migrante. El artista juega con su propia historia como vietnamita crecido en Dinamarca, en este caso a través de una carta antigua de un colono que su padre deberá copiar por el importe de cien euros tantas veces como lo demanden los coleccionistas. A través del objeto-carta, se produce una acción performativa que le aporta un significado completamente diferente al objeto original. La mirada del desplazado se hace visible aquí a través de una pobreza en los materiales y también una precariedad que incide sobre las personas.

En ese sentido, la performance como medio -desde la transversalidad- puede llegar a recuperar el potencial político por el mero hecho de que no son necesarios materiales ni tecnología específica. De hecho, hoy día podemos prescindir incluso del cuerpo a la hora de realizar una performance. El cuerpo fluctúa entre identidades performadas donde no llegan a percibirse diferencias entre la imagen proyectada y la imagen real. La fisicidad ya no es necesaria sino coyuntural debido a la virtualización de la vida. Para mí la performance es la posibilidad de virtualizar el “yo” y además mantener mi agencia.

En mi práctica la performance surge de manera accidental, como respuesta a una precariedad económica que me impide la elección de otros medios y que puede convertirse en un tipo de resistencia donde la problemática se manifiesta a través del cuerpo. Las circunstancias de movilidad constante han interferido notablemente en mis formas de hacer, inclinando la balanza hacia aquellas técnicas que no requieren de un alto presupuesto. Será a partir de mi estancia en ParisVIII cuando decido abandonar los últimos remanentes pictóricos en mi obra para experimentar otros formatos. Los primeros intentos pasaban por despegar el lienzo del bastidor, generando piezas textiles de gran formato sobre las que proyectaba vídeo y que emulaban en cierto sentido las obras del grupo francés “Supports-surfaces”. Para las composiciones textiles pedía ayuda a algunos de los estudiantes que vivían en la residencia y así se formó un grupo de trabajo y de conversación. Al mismo tiempo, comenzamos a producir acciones en el entorno universitario sin plantearnos realmente las causas o las consecuencias, sólo por mera diversión. No será hasta la vuelta a mi universidad de origen cuando empiezo a dibujar un camino que se aleja de la interpretación y vuelve al objeto, sin olvidar el carácter procesual.

La formalización de mis piezas viene dada por una sucesión de elementos “encontrados” en el proceso. Contrariamente a las obras de Sophie Calle, en mis obras no es necesario que el objeto sea bello ni elegante, sino que se trata de un objeto precario. Aunque existe un cuidado consciente en cuanto a la visualización de la obra, mi forma de hacer es fruto de unas limitaciones económicas y conceptuales que van de la mano y que me impiden llegar al grado de refinamiento de las obras de Calle. Digamos que el aspecto de mis piezas siempre es intencionado, aceptando una serie de constricciones que vienen dadas por el manejo de los materiales en el espacio-tiempo que ocupa el proceso. Por ejemplo, el tratamiento cromático y de texturas (herencia pictórica) es bastante concienzudo en la mayoría de las piezas a pesar de que en la obra final sólo pueda entrecruzarse, intercalándose con una estética más punk. Además, considero que la utilización de lo Kitsch como una herramienta estética que va en contra de la idea elevada de obra todavía tiene connotaciones políticas de las que la pieza puede beneficiarse. El Kitsch, no como una imitación estilística de objetos de un pasado histórico prestigioso sino como celebración del color y de la cultura proletaria. La baja calidad de la imagen y el píxel como representación de una clase (Steyerl: 2012).

En resumidas cuentas, mis intenciones aquí no son otras que ofrecer una visión personal sobre lo que significa para mí la performance en un contexto actual. Sin lugar a dudas la performance -y lo performativo- da lugar a un debate muy amplio como para reducirlo a un estudio tan superficial, por lo que lo que encontramos en este ensayo son algunos gestos que me permiten posicionarme con respecto a la idea de performance tradicional. Desde mi perspectiva, performance es un hacer cuya significación se construye en el propio proceso, que puede poner en crisis aquello que representa, que puede desarticular las posiciones ontológicas con que se anclan cuerpos, deseos e identidades. Performance es poder de subversión y agencia, es potencial político, prescindir de catalogaciones estilísticas o mediáticas partiendo desde un espacio tangente que pueda inundarlo todo para provocar un cambio.

Es por ello que la lectura de “La estética de lo performativo” de Ericka Fischer-Lichte me ha reportado un espacio para la reflexión acerca de lo que entiendo por performance en mi práctica. La pregunta ahora es si estaríamos ante una evolución de lo procesual hacia lo performativo en relación a los niveles de ejecución de la obra, o si el término performance debe limitarse a las prácticas radicales de finales del siglo XX y quedar intacto en el archivo. Según Fischer, que se acerca a esta última opción, la performance ha evolucionado hacia terrenos relacionados con la teatralidad y la escenificación. La ausencia de otros referentes contemporáneos me hace sospechar que la autora focaliza su atención en ejemplos que le son cercanos, intentando confeccionar una teoría a partir de los mismos. Sin embargo, creo que el

espectro es mucho más amplio y que la performance hoy en día debe distanciarse del teatro para encontrar los espacios intermedios que existen en otras disciplinas ajenas al arte, jugar con sus carencias, generar nuevos métodos de investigación artística.

De esta manera, definiendo una performance actual que no necesariamente tiene que emular patrones clásicos, sino que muta, evoluciona. No se parece a lo que describe Fischer, ni a lo que puede verse en los centros de arte como representación, ni al teatro, ni al post-teatro, ni a la performance feminista radical de los 80 y 90s. Tal vez es otra cosa, como la post-fotografía. O sigue siendo lo mismo, como un cuadro de Goya y una pintura de Bacon, que al fin y al cabo siguen siendo pintura. Quizás se aproxime al arte relacional o a la forma de hacer de Sophie Calle. Puede que la mejor opción sea aceptar la muerte de la performance, o su reencarnación en otros procesos.

BIBLIOGRAFÍA

ARDENNE, Paul: *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2006.

FISCHER-LICHTE, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

KAPROW, Allan: *Allan Kaprow on reinventions*, Berlinische Galerie, 2004, Recuperado de http://www.allankaprow.com/about_reinvention.html

BISHOP, Claire: *Artificial Hells*. Londres: Verso, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas: *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel, 2001, p.36.

BUTLER, Judith: *Gender Trouble*. Nueva York: Routledge, 2001.

MUNARI, Bruno: *Da cosa nasce cosa: Appunti per una metodologia progettuale*. Bari: Laterza, 2010.

SANSI, Roger, STRATHERN, Marilyn: *L'Art and anthropology after relations*. HAU: Journal of Ethnographic Theory 6 (2) (4 de mayo de 2017), pp. 425-439.

SAYRE, Henry M.: *The Object of Performance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

STEYERL, Hito: *The wretched of the screen*. Berlin: Sternberg Press, 2012.