

Performance y espacio público: repensar la performance desde la perspectiva del lugar

Dra. María Cecilia Perea

Aclaración:

El interés principal de esta investigación fue comprender los diferentes modos de interrelación que se establecen entre espacio, tiempo y acción en el espacio público actual. La presente ponencia se basa en mi Tesis Doctoral “Itinerarios, encrucijadas y centros: performance y espacio público en España. 1992-2010” dirigida por la Dra. Amparo Martínez Herranz, leída en la Universidad de Zaragoza (España) el 25 de septiembre de 2011, comobecaria Universidad de Zaragoza- Santander Central Hispano 2007-2011.

Introducción:

Una performance puede definirse como aquello que un artista hace, en un aquí y un ahora, que lo vuelve un acto único e irrepetible, compartido con el espectador. Aunque en el caso del espacio público, esta relación varía sustancialmente: en la calle la performance se presenta como la acción de un artista frente a un espectador casual que, la mayoría de las veces, ni siquiera tiene claro que ‘eso’ que sucede ante sus ojos es un hecho artístico.

El punto de partida lo fijamos –siguiendo la propuesta de Augé¹– en el concepto de lugar antropológico entendido como espacio de identidad, relacional e histórico, que puede establecerse a través de tres formas geométricas básicas que se traducen, a su vez, en las fórmulas espaciales de itinerarios, encrucijadas y centros. Comenzar el análisis desde la relación performance-lugar nos ha permitido hallar un criterio de organización formal a la vez que fijar un punto de mira lo suficientemente amplio como para contener las diferencias, pero con límites claros como para no perder de vista lo que realmente importa: la obra y el artista. De este modo, itinerarios, encrucijadas y centros aparecen

¹ Explica Augé (1993:62): “Concretamente, en la geografía que nos es cotidianamente más familiar, se podría hablar, por una parte, de itinerarios, de ejes o de caminos que conducen de un lugar a otro y han sido trazados por los hombres; por otra parte, de encrucijadas y de lugares donde los hombres se cruzan, se encuentran y se reúnen, que fueron diseñados a veces con enormes proporciones para satisfacer, especialmente en los mercados, las necesidades de intercambio económico y, por fin centros más o menos monumentales, sean religiosos o políticos, contruidos por ciertos hombres y que definen a su vez un espacio y fronteras más allá de las cuales otros hombres se definen como otros con respecto a otros centros y otros espacios.”

como categorías de acción que atraviesan estructuralmente todo tipo de performances presentadas en el espacio público.

Como señala Esther Ferrer (2005:26): “*La performance puede ser cualquier cosa, pero hace falta que sea*” y es justamente esta concreción la que se constituye en objeto de estudio –ausente, en palabras de Massip (2004: 12)-, porque actualiza y especifica en una sola forma todas las opciones. Definir una investigación con estas características significa reconocer el riesgo que conlleva centrarse en un objeto de estudio vivo, efímero y en constante transformación. La variedad de formas de ser que tiene la performance nos condujo hacia la indagación en terreno, hacia el trabajo de campo específico.

La performance se ofrece al analista como un tipo de práctica artística que requiere para su comprensión de la construcción de un marco teórico específico a utilizar en cada caso. Esta apertura al diálogo, intrínseca a la obra, permite poner en juego diversas perspectivas. Cada nueva obra implica una nueva definición de performance y al mismo tiempo, cada vez que un artista presenta una performance su propia definición se nos ofrece como un elemento más de la obra, en el que están contenidas las claves de lectura de la misma. El punto en cuestión es preguntarnos qué elementos debemos tener en cuenta a la hora de analizar performances. Existe un cierto acuerdo en determinar como elementos centrales el tiempo, el espacio y la presencia del artista. En función del estudio de performances en espacios públicos se deberían tener en cuenta también la estructura de la propuesta y el tipo de recepción que se le plantea al espectador.

Performance y espacio público:

Benjamin Patterson, músico norteamericano, imaginó una obra que se llama Lawful Dance y que consiste en pararse en una esquina hasta que el semáforo pase al verde, oportunidad en la que se cruza a la acera opuesta y se espera a que el semáforo pase otra vez al verde para nuevamente cruzar la calle, operación que se continuará mientras a uno le dé la gana.

Whathappens, Minerva?

Julio Cortázar

Cuando en 1970 Cortázar imaginaba una obra de arte que consistía en cruzar de una acera a otra siguiendo el ritmo cíclico de un semáforo, describía un tipo de acción que luego pasaría a designarse como la intervención de un artista en un espacio público. La

calle como espacio de la acción, ofrece múltiples posibilidades para la performance: desde el trabajo solitario de un único artista, la performance espectacular programada en el marco de alguna fiesta o inauguración, la acción reivindicativa o de protesta. También pueden estudiarse como performances desfiles, cabalgatas, procesiones, paradas o pasacalles.

En la calle, la performance puede realizarse en un punto fijo o alternar por diferentes zonas. Unas veces se estructura como un recorrido previsto de antemano, otras se improvisa el itinerario. Puede hacerse en calles, cruces peatonales, plazas, aceras, avenidas, bulevares, sobre la fachada de un edificio, en la estación del metro o durante el recorrido de un tren. En la calle una performance cruza sentidos con la vida cotidiana, la protesta, los festejos populares, las fiestas y procesiones religiosas. La performance en espacios públicos compite con estos significados previos, arraigados en el entorno. Para las artes de la calle en general, la ciudad no es nunca mero telón de fondo, ni su arquitectura un dispositivo escenográfico, por el contrario, la ciudad se concibe como un ámbito escénico, como una manera particular de moldear espacialmente las relaciones entre artistas y espectadores.

Itinerarios, encrucijadas y centros:

Entre la performance y el espacio público se produce un diálogo productivo, un intercambio de perspectivas que obliga a replantear no sólo el tema del espacio sino también el del tiempo y el de la acción. La elección del lugar trae aparejado la necesaria selección de una de las tres formas espaciales específicas: itinerarios, encrucijadas y centros.

En un itinerario lo principal es la idea de recorrido como acción que se despliega en el tiempo y en el espacio, son trayectos que implican traslados, desplazamientos y tránsitos. En un itinerario las diversas fases de una performance: reunión-representación- dispersión², se verifican tanto bajo la forma de procesiones como de erupciones (Schechner, 1988; 2000). Las procesiones requieren de una mayor participación del espectador mientras que, en el caso de las erupciones, suelen ser los mismos artistas los que permanezcan indiferentes al interés del público. De allí que el denominador común de estas últimas sea el deambular por la ciudad, el ir y venir sin un

²Schechner toma el modelo que Turner propuso en 1974, para el análisis del drama social. Este modelo se compone de cuatro fases: ruptura, crisis, acción correctiva y reintegración o cisma (Schechner, 2000: 71-88).

rumbo fijo. Ambas formas generan lo que Bourriaud define como una ‘estética del desplazamiento’ representada principalmente por este error y que no es otra cosa que una *“interrogación política de la ciudad (...) Es escritura en marcha y crítica de lo urbano considerado como la matriz de los guiones en que nos movemos”* (Bourriaud: 2009b: 115).

Cuando una performance pública se realiza en un lugar fijo puede estructurarse como una encrucijada o como un centro. Si la forma del itinerario provoca cierto distanciamiento con el espectador al que obliga a tomar una decisión -seguir un trayecto o no seguirlo-, las encrucijadas y los centros permiten una relación más directa con los espectadores.

Las encrucijadas nos hablan de hibridaciones, combinaciones y entrecruzamientos, puntos de contacto entre el artista, el entorno y la gente, que permiten que los artistas se ubiquen en los intersticios, en los pliegues entre el arte y la vida cotidiana; lugares propicios para el encuentro y la participación activa de los espectadores. Las encrucijadas son un espacio complejo, que requiere de un tipo de planteamiento abierto puesto que el artista se incorpora a la dinámica del lugar, irrumpe en este espacio modificando su forma cotidiana.

Una performance utiliza el espacio público como centro, cuando en la obra el espacio propio de la performance y el espacio de la expectación aparecen claramente diferenciados. Como explica Augé, los centros trazan una separación: *“...los centros definen fronteras más allá de las cuales otros hombres se definen como otros con respecto a otros centros y otros espacios”* (Augé, 1993: 63). En el caso de las performances, estas fronteras serían los límites que el artista establece con relación a los espectadores. Se trata de la utilización de un espacio con límites que permanecen establecidos como tales a lo largo de todo el desarrollo de la propuesta.

Entre estas tres formas espaciales, existen todas las combinaciones posibles como recorridos que finalizan en un centro, la utilización en forma simultánea o sucesiva de varios centros e incluso la combinación entre un espacio real y un espacio virtual.

Itinerarios: Esther Ferrer

Las performances de Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) mantienen todos los elementos que definían las primeras acciones de los años sesenta: arte vivo, efímero, realizado en espacios públicos, con predilección por un espectador no iniciado. Un marco que le

otorga una extraordinaria coherencia a toda su obra a través del tiempo. Si bien, el trabajo artístico de Ferrer no se limita a la performance, la mayor parte de su obra se encuentra relacionada con ésta. Performances sin registros, sin reliquias, sin que los objetos en uso se conviertan en obras de arte, sin valor agregado, sin fetiches. Los objetos que Ferrer utiliza en sus performances recuperan luego su función original: la de ser un objetos de uso. Dice Johnson (2000)³:

...el arte está sobre todo en la calle y el mejor ejemplo de cómo Esther Ferrer concibe la creación artística puede apreciarse en la fotografía de catorce personas sentadas en las correspondientes sillas en las calles de Regio Emilia (Italia). (...) Las cañas de bambú tendrán una vida breve como obra de arte y muy pronto, volverán a su propia realidad. ¿Pero cuál es su propia realidad? Bueno, quizás un día Esther Ferrer puede ofrecerle uno de esos bambúes si usted lo necesita como soporte para una de las plantas de su casa y mirando su begonia perfectamente mantenida gracias al bambú, quizás usted piense que ese bambú no es como otros bambúes. Quien sabe, quizás tiene todavía un halo de arte y puede animar así la atmósfera a su alrededor.

Lo primero que llama la atención de la obra de Ferrer es la extrema síntesis con la que expresa un pensamiento complejo. Ferrer explora la dimensión espacial del tiempo, la dimensión temporal del espacio, el vacío, el azar, el silencio o los números primos. En *Se hace camino al andar*, Ferrer hace suyos los versos de Antonio Machado y anda. Recorre calles, plazas, galerías, mercados, veredas, dejando una huella momentánea, una marca en el suelo en cinta de papel que fija con cada paso, y que da cuenta de un itinerario personal. Ferrer no pretende modificar su entorno, tampoco permanecer en él, ni instalarse en la memoria del lugar ni de su gente, ella, simplemente, avanza. Como artista inaugura un camino, pero no procura que nadie la siga, pero tampoco se opone a ello. Ningún esfuerzo por comunicar nada. Su presencia se contrapone a otras presencias, sorprendidos transeúntes que no necesariamente lograrán transformarse en los desprevenidos espectadores de su obra. Pueden participar o no hacerlo, intervenir o permanecer al margen, involucrarse o pasar indiferentes, pero lo más importante: si se produce el encuentro será ella quien resuelva, en ese instante, qué hace con esa otra presencia. En *Se hace camino al andar* el elemento temporal adquiere una dimensión espacial doble: en primer término, porque lo que la cinta fija es

³ Consultado en [www.arteleku.net](http://arteleku.net) (<http://arteleku.net/estherferrer/EFerrer.jsp>) Fecha de consulta: 20/3/2009.

también la huella del tiempo, del transcurrir, de un avanzar paso a paso que se traduce en los pequeños quiebres zigzagueantes que deja la cinta sobre el suelo, y en segundo término, porque la cinta se mantendrá fija sobre calles, veredas, parques, paseos y galerías sólo por unos días. Quizás, durante un tiempo muy limitado, la acción se mantenga en la memoria del lugar y se pueda diferenciar en esa marca un antes, un durante y un después, pero, inevitablemente, la obra se irá desdibujando de las calles y de la memoria.

Encrucijadas: DenysBlacker

‘Soka tira’ o sokatira en eurskera, es el nombre de un deporte vasco que consiste en el enfrentamiento de dos equipos que tiran de los extremos opuestos de una soga y en el que vence el equipo que arrastra al contrario al campo propio. DenysBlacker (Londres, 1961) propone una nueva forma para este ‘afloja y tira’ trasladando al juego y a la competencia que supone entre los participantes, a un terreno diferente: el de la práctica artística. En esta particular versión⁴, los espectadores no observan a los competidores ni a la línea –aquí ausente– que marcará la victoria de unos sobre otros, sino lo que está en el suelo, enredado entre las sogas de las que tiran los participantes, y que no es otra cosa que la propia artista. De este modo, el extrañamiento de la mirada está presente desde el principio mismo de la performance, pues Blacker nos propone una perspectiva particular, dado que aquí la acción sucede en el plano horizontal, sobre el suelo de la plaza. Apertura de la obra a todas las lecturas posibles. La acción es devenir, fluye hasta que se detiene, se reanuda y se vuelve a detener, un soka tira en el que no hay final preestablecido, solamente un tiempo que transcurre marcado por un vestido que se va desmaterializando, como las primeras impresiones, como las primeras interpretaciones que han ido intentando los espectadores. Lo que nos atrae de una obra de arte tiene que ver con su capacidad para dejarnos inquietos, para interrogarnos como espectadores, cuando nos obliga a preguntarnos sobre su sentido, sobre su materialidad.

Blacker determina los límites del espacio extendiendo en el centro de la plaza un vestido blanco cubierto de placas de escayola o yeso, un poco más allá coloca una camisa de mangas muy largas en cuyos extremos se sujetan un par de cuerdas. Se acerca a un espectador y le solicita que participe en la obra, luego lo viste con la camisa, cruzando las mangas sobre el pecho y sujetándolas por la espalda y lo ubica zona de la

⁴ Nos referiremos a la performance presentada en el marco de las Jornadas de Arte acción de la Universidad de Vigo ‘Chámalle X’ en Pontevedra en 2009.

plaza elegida para la acción. Se coloca el vestido de placas, se enmaraña entre las cuerdas y se tiende sobre el suelo. Cada tirón de los participantes la acerca o la aleja del hombre de la camisa. La acción se repite varias veces, la performer va y viene rodando por el suelo hasta que el juego se diluye. Con cada giro las placas se van desarmando, el sonido acompaña el movimiento.

La presencia de la artista se sitúa en un segundo plano con respecto al plano de la acción, interviene solamente en función del vestido, como mero soporte. De este modo, el vestido se integra en una cadena de relaciones sintagmáticas y semánticas entre los diferentes objetos propuestos por la artista: vestido, camisa, cuerdas.

La mujer del vestido –la performer- y el hombre de la camisa –un participante- se disponen en puntos opuestos del espacio, aunque vinculados entre sí por las cuerdas, creando de este modo un espacio elíptico en el que se constituyen en los dos focos de atención. Ambos reaccionan entregados a un ritmo, una secuencia y una duración de la actividad que no depende de ellos, sino de los espectadores/participantes que mueven las cuerdas. Una organización objetual y espacial, entretejida en el espacio de forma circular de manera tal, que finalmente no quede claro para los espectadores no participantes quién lleva a delante la acción y quien se somete a ella.

El juego de tira y afloja se detiene y se reanuda varias veces. Los participantes dudan sobre lo que están haciendo, unos abandonan, mientras otros ponen nuevamente en movimiento el mecanismo hasta que, finalmente, todos dejan las cuerdas y la mujer del vestido queda sola, tendida sobre los pedacitos de escayola que han ido quedando sobre el suelo de la plaza.

Los tres elementos que caracterizan toda performance: presencia, espacio y tiempo, aparecen aquí dispuestos de forma tal que involucran al espectador y lo colocan en situación de interrogarse ya no sólo por aquello que ve, sino, más bien, por lo que hace, porque los que permiten que la acción suceda son los espectadores, tanto los que participan activamente en la propuesta como los otros, los que miran desde afuera, los que recorren las cuerdas con la mirada buscando el principio. Mientras tanto los pedacitos de escayola que van cubriendo el suelo son la huella visible de ese interrogante.

Centros: Begoña Grande

Begoña Grande (México, 1981) presentó en el festival ‘Acción es León’ una performance que consistía en coser su boca con hilo de cirujano. Durante el desarrollo

de la acción, Begoña Grande permanece inmóvil sentada en una silla en medio de la plaza, mientras vemos que su rostro se proyecta en una pantalla ubicada junto a ella. Se dirige a los espectadores y dice que su trabajo es respuesta al conflicto que se planteó en la prensa en relación con el festival (se refiere a la crítica que hizo del mismo el Partido Popular de León). Una mujer le cose la boca con hilo de cirujano. Lo primero que llama la atención de esta propuesta es que no hay distancia entre lo que la artista se propone hacer y lo que efectivamente hace, salvo lo que aporta la mediatización de la acción a través de la pantalla que amplifica el rostro –y el sufrimiento- de la artista. En el plano de la recepción, la mayoría de los espectadores casuales se comportan como en las erupciones descritas por Schechner: se acercan, miran lo que sucede y se marchan cuando advierten que ‘sólo’ le cosen la boca.

Dice Ferrando:

Toda performance exige la presencia de la idea. Precisa tener el soporte de la idea. De una idea que, aunque no se manifieste explícitamente, se comporte como el elemento que articule, que cohesionen y que relacione entre sí las partes de la performance si las hubiere, o que al menos sirva como punto de apoyo para el desarrollo de ésta (Ferrando, 2009: 55).

Lo que se ofrece a la mirada del espectador no es en este caso el desarrollo de una idea, ni su transformación sino la trasposición a ese ‘yo-aquí-ahora’ que la práctica de la performance requiere. La primera reacción de un espectador no iniciado es interrogarse sobre su propia definición de arte. “¿Y esto es arte?” es la pregunta que más se repite por plazas y calles durante la realización de la performance.

La obra requiere de la articulación con un plano metafórico que surge de la interacción entre imagen, palabra y acción. El punto en cuestión es saber si esta palabra circula entre los espectadores, pues sin ella el significado de la obra se escapa. La dinámica propia del espacio público y las particularidades del centro como forma espacial, requieren de un doble nivel de ostentación: que lo dicho sea dicho al menos dos veces, atendiendo el riesgo que esto conlleva: la previsibilidad de la acción y el correspondiente desinterés por parte de los espectadores.

Repensar la performance desde la perspectiva del lugar:

Cada vez que un artista selecciona un itinerario lo transforma en un recorrido único e irrepetible. En *Se hace camino al andar*, el punto clave en torno al cual se organiza la performance lo encontramos en los versos de Machado. En la elección misma del poema como idea generadora, está implícito el recorrido como única traducción espacial posible, aquello de: “*Caminante no hay camino, se hace camino al andar*”. Una idea que se despliega desde la construcción material del itinerario como huella, como memoria y fundamentalmente como presencia.

Cuando un artista selecciona una encrucijada sabe que deberá resolver un espacio complejo e inestable, puesto que la performance interfiere en el espacio cotidiano, modificándolo aunque sólo sea por un breve lapso de tiempo. Las encrucijadas requieren de la elaboración de una propuesta en la que la participación activa y voluntaria de los espectadores sea entendida como fundamental. Al igual que en los centros, es preciso que el performer logre sostener la atención del espectador, seducirlo para que permanezca a lo largo de toda la propuesta.

El centro es una forma espacial muy utilizada en el teatro de calle, y la que menos interesante resulta para la performance, ya que al trazar un círculo imaginario alrededor de la acción, el espectador se convierte en un elemento pasivo, alguien que ha sido colocado en el lugar de la espera. Una espera que se traduce como distancia con respecto a aquello que sucede, dando lugar a respuestas convencionales. En los centros, el modelo básico de reunión-representación-dispersión se da en estado más puro que en el caso de los itinerarios o las encrucijadas y el vínculo con el espacio real –el aquí y el ahora- aparece suspendido. La obra se instala en el espacio público al mismo tiempo que se distancia de él.

A modo de cierre:

Ocupar el espacio, permanecer en él. Situarse en sus intersecciones, recorrerlo, atravesarlo, abordarlo, refundarlo, modificarlo. Posicionarse justo allí, donde la presencia crea vínculos y construye nuevas perspectivas. Generar intercambios. Irrumpir en el espacio cotidiano, ser un obstáculo, distanciarse de lo conocido, recorrerlo como un laberinto, como en una procesión. Construir otros significados posibles, vincular objetos inconexos. Fijar perspectivas, dibujar marcos, alterar la

mirada, enseñar a ver con el dedo. Múltiples posibilidades que la relación entre performance y espacio público generan.

Bibliografía:

AUGÉ, Marc (1993). Los <<no lugares>> Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa.

BOURRIAUD, Nicolas, (2009). *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

CORTÁZAR, Julio (1970). La vuelta al día en ochenta mundos II, Madrid: Siglo XXI de España editores.

FERRANDO, Bartolomé, (2009). El arte de la performance. Elementos de creación. Valencia: Mahali ediciones.

FERRER, Esther, (2000), “Install-acción”, traducción del texto publicado en el N° 74 de la revista Inter Art Actuel- Quebec, Canadá. Consultado en dossier de artistas: Esther Ferrer, Arteleku www.arteleku.net Fecha de consulta: 13/11/2008 (<http://arteleku.net/estherferrer/EFerrer.jsp>)

_____, (N/D), “Utopía y Performance” texto elaborado para el Seminario de Altos Estudios Artísticos de Paris ‘L’abri et l’utopie’. Consultado en dossier de artistas: Esther Ferrer, Arteleku (www.arteleku.net) Fecha de consulta: 13/11/2008 (<http://arteleku.net/estherferrer/EFerrer.jsp>)

_____, (2000), Acciones. Poema de los números primos, Obra geométrica, La ciudad un espacio para recorrer. Ministerio de Fomento, Centro de Publicaciones Secretaría General y Técnica.

MASSIP, Francesc (2004) “El análisis del teatro a través de la iconografía” en Gestos n°37. Abril 2004 (p.p. 28-35)

SCHECHNER, Richard (1988). Performance Theory, New York: Routledge.

_____, (2000). Performance. Teoría y prácticas interculturales, Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.