



Tercero Excluido. Obra:
Baldío. Dirección: Natalia
Orozco. (Foto: Zoad Humar)

CUESTIÓN DE IDENTIDAD: UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LA DANZA Y EL PERFORMANCE (CONVERSACIÓN QUE NO TERMINA)

MÓNICA GONTOVNIK

Performance is the art form which most fully understands the generative possibilities of disappearance. Poised forever at the threshold of the present, performance enacts the productive appeal of the non-reproductive.

Peggy Phelan

En su capítulo sobre la ontología del performance, la teórica Peggy Phelan (1993) expresa que la única vida del performance es el presente. Para Phelan, el arte del performance pierde validez, o más bien cambia de identidad, una vez que ha sido grabado, fotografiado y archivado como imagen en el tiempo. Esto va en directa correlación con la ontología de la fotografía que propuso Bazin (1967) cuando afirmó que lo que intentaba esta nueva forma de arte, era continuar el sueño humano de poder embalsamar la muerte, previniendo que el paso del tiempo que triunfa sobre el cuerpo, prevalece también sobre la memoria, evitando así, una segunda muerte: la espiritual.

Los cuerpos en movimiento sobre un escenario, ya sea en danza o en teatro, producen un arte que es vivo e irreplicable. Su belleza y fuerza reside precisamente en su evanescencia, en aquello que de pronto, con mucha suerte, recordaremos más adelante. Pero como los recuerdos no reproducen la realidad de lo vivido y como los sentidos guardan lo que las emociones fijan, es probable que esta memoria o cada imagen sean en adelante, algo totalmente diferente. Es decir, cada memoria de un hecho artístico vivo sería un nuevo evento. Como irreplicables, la danza y el teatro, a pesar de seguir un guion, una dramaturgia, una estructura que permite re-hacer el acto, parecen distantes a la idea de performance. Pareciera que no se trata de un presente si se está repitiendo algo ya ensayado. Pero el cuerpo en un escenario, ya sea teatral o en cualquier espacio, es incapaz de ser siquiera el mismo que actuó ayer.

Homenaje a Katy Chamorro. Dirección: Jair Luna. (Foto: Zoad Humar)



El presente ensayo pretende seguir una conversación probable que se viene dando entre artistas colombianos contemporáneos. Ahondan estas discusiones en la división y separación disciplinarias que se deben a una aparente mayor relevancia de las llamadas “artes plásticas” en una cultura como la nuestra. Las artes escénicas son vistas como las cenicientas del paseo cultural colombiano, sobre todo porque a pesar de que nuestro teatro alcanzó cimas enormes desde la experimentación colectiva de los años sesenta en adelante, aún no son muchos los críticos especializados y los teóricos estéticos. Tal vez todavía se respira una vieja discusión sobre la mimesis y la representación. Pero lo cierto es que las artes vivas siempre han sido vistas como artes menores debido a su naturaleza efímera: no son grabables, la experiencia no es repetible y por lo tanto no hay una imagen fija con y sobre la cual engolosinarse mediante temas y artículos que se repiten a través de las historias institucionales del arte. Es la calidad de arte transitorio, precisamente, lo que le da a la danza su fuerza; y es esta su debilidad, lo que no la deja ser protagonista en los discursos estéticos oficiales.

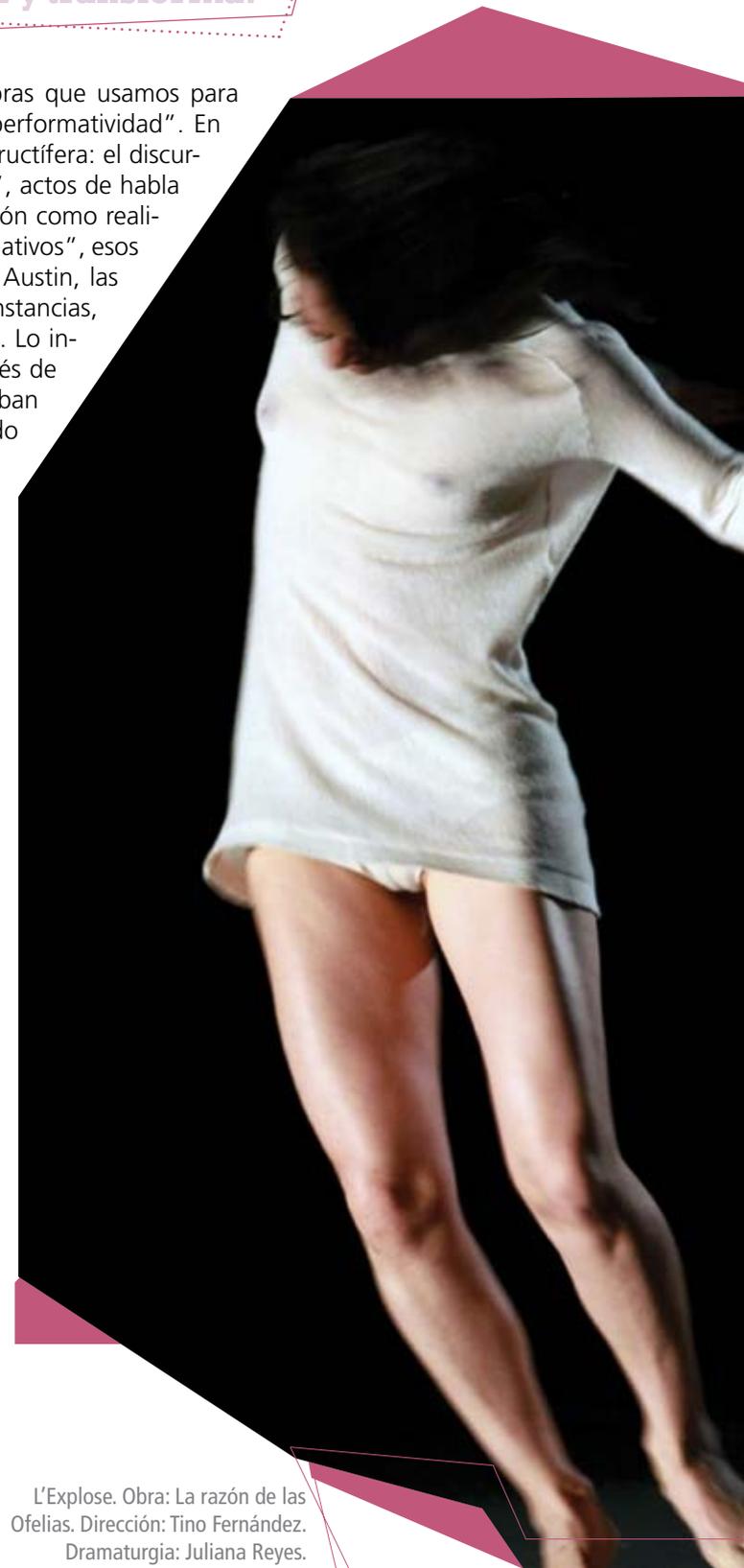
La conversación probable en la cual pretendo meterme con este acto performativo de escritura, es aquella de si esto o lo otro es o no es performance. Y de si la danza es performance o de si el performance es una forma de danza. Cuando alguien tiene el poder de dictaminar qué es o qué no es una cosa como un performance, es decir, un acto vivo que se hace con un cuerpo vivo, entonces ese dictamen hace parte de una academización o de una institucionalización, esto es, de un deseo de atrapar lo inatrapable. Como si realmente el papel de la fotografía que cree ayudar a escapar de la muerte espiritual al permitir una copia exacta de lo que se reproduce –al fijar la imagen–, pudiese evitar la impermanencia. La impermanencia sigue allí, seguimos siendo transitorios por la vida, a pesar de que la imagen de nosotros quede. Y si alguien puede definir un performance como algo más allá del presente, entonces se está tomando el derecho a retenerlo, a no dejarlo escapar, a definirlo y a marcarlo. Y es que desde siempre, las palabras han sido la forma preferida de fijar, de mantener, de crear la historia que se repite a las generaciones y que fija el modo de ver la realidad de un grupo humano o nación.

Lo cierto es que las artes vivas siempre han sido vistas como artes menores debido a su naturaleza efímera: no son grabables, la experiencia no es repetible y por lo tanto no hay una imagen fija con y sobre la cual engolosinarse.

**Los bailarines nos preguntaban:
¿es eso danza? Los teatreros,
siempre más convencidos,
decían: eso no es teatro.
 Toda una continuación de
asunciones que nada tiene
que ver con la diferencia que
renueva y transforma.**

Como hay necesidad de entender las palabras que usamos para definirnos, empecemos por aquello que es la "performatividad". En 1968, J. L. Austin (1975) propuso una teoría muy fructífera: el discurso filosófico hasta el momento, partía de "verdades", actos de habla "constativos" que pasaban de generación en generación como realidades. Para Austin, también hay actos de habla "performativos", esos que no dicen algo solamente, sino que *hacen* algo. Para Austin, las palabras podían hacer cosas pero si son dichas en las circunstancias, en el momento y en el espacio correcto para que esto suceda. Lo interesante de su teoría es que no tendría que pasar nada después de esas palabras, sino que en sí ya cometían el acto, performaban, daban forma a algo (el ejemplo famoso es el de "están casados, son marido y mujer"). Con este acto performativo teórico, Austin introdujo lo material en las discusiones metafísicas acerca de la palabra. Más adelante, Derrida (1988) avanza los actos performativos desde el acto hablado, al acto escrito. Se preguntaba Derrida si cuando el habla se materializa en signos, cuando los fonemas se vuelven grafemas, perdían su fuerza. Nuevamente aparece el fantasma de Platón en el panorama, para ser combatida su funesta impronta en la historia de la filosofía, donde cualquier cosa que no fuese una idea del mundo de la perfección, es una imitación, algo que no merece tener ninguna jerarquía en el orden de lo moral y de la verdad. Con Derrida, los signos del habla, la escritura, no pueden seguir llevando la carga negativa de ser una imagen, es decir, una copia de un sonido que a su vez ni siquiera se acerca a lo definido, a lo real, al *eidós*. Para los antiguos griegos, un acto de habla surgía de un cuerpo autorizado en un presente irrepetible. La escritura degradaba ese acto al guardarlo y repetirlo. De todos modos, Austin siguió la línea, dentro de su idea revolucionaria, de la potencia del acto hablado. Pero Derrida criticó esta posición y avanzó la noción de performatividad con el concepto de la *difference*: aquellos intersticios donde los significados pueden cambiar o transformarse en algo más. En la performatividad de la palabra escrita hay unos espacios de "indecidibilidad" donde cualquier cosa puede pasar.

Una persona que se desplaza en un escenario conoce bien esta "indecidibilidad" de los espacios en los que se mueve su cuerpo presente, al igual que una persona que escribe sabe de las posibilidades entre los intersticios que abren nuevas metáforas encontradas donde nunca fueron buscadas. Podríamos decir que un performance es un performance, muy al estilo de Gertrude Stein, siempre y cuando quien lo ejecute se encuentre en un sitio de inestabilidad que solo trae el presente y cuando aprovecha esos resquicios que se abren como posibilidades a la diferencia. ¿Por qué entonces tratar de marcar diferencias que en vez de ser desestabilizadoras y por tanto creadoras de nuevas posibilidades, fijan y clasifican los géneros en el arte? ¿A quién beneficia distinguir rígidamente con palabras "constativas" lo que es o no es un performance? ¿Quién sufre un perjuicio si tanto un poema, como una canción, una pintura, una pieza de danza o de teatro, son vistos y tratados como performance? Del mismo modo, ¿cómo puede ser una fotografía performática? ¿Y todo esto qué importa?



L'Explose. Obra: La razón de las Ofelias. Dirección: Tino Fernández. Dramaturgia: Juliana Reyes. (Foto: Zoad Humar)

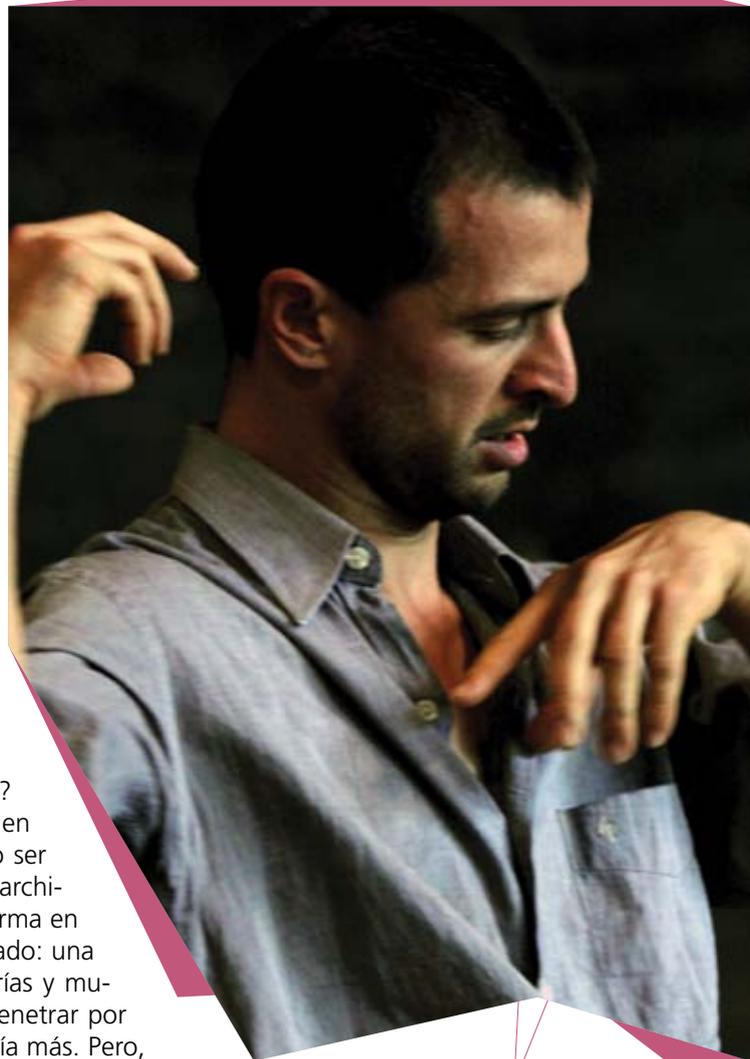
Este tipo de conversaciones son la continuación de lo que escuchábamos en Kore Danza Teatro cuando presentábamos nuestras obras. Los bailarines nos preguntaban: ¿es eso danza? Los teatreros, siempre más convencidos, decían: eso no es teatro. Toda una continuación de asunciones que nada tiene que ver con la diferencia que renueva y transforma. Es una sucesión de los prejuicios que necesitan clasificar las cosas para poder dominarlas. De no ser así, no existiría el racismo que se sustenta en teorías sobre la raza y que hoy resultan ridículas cuando sabemos que todos los seres humanos compartimos el 99.9% del ADN. Asunciones como la de que el género es algo natural y que nos viene también dado por la cultura en la cual entramos al nacer. Asunciones que nos llevan a creer que sabemos cuál es la diferencia entre un hombre y una mujer, la binariedad esencial que conlleva a la clasificación de las personas y que no permite los intersticios por donde se cuelan otras maneras de asumir la sexualidad, la vitalidad.

Por ello, el tema de la performatividad iniciado en la academia por J. L. Austin y que ha traído tantos frutos a los diferentes estudios sobre esta, tuvo un salto cualitativo cuando Judith Butler ya no se queda en la palabra hablada o escrita, sino que literalmente la incorpora al estudio filosófico del género. Con su teoría de la constitución del género, Butler (1993) encabeza un nuevo paradigma, simplificado de modo ramplón para efectos de este ensayo: todo es performance. Desde los años noventa y en el contexto mundial, el discurso performático de Butler ha generado igualmente innumerables frutos para la academia. Filósofa de la línea hegeliana e idealista, cambia el discurso filosófico abriendo un nuevo campo de investigación mostrando, siguiendo a Foucault (1975), que la ideología trabaja insidiosamente en los cuerpos que conforman una sociedad determinada a través de palabras y de actos. Estos actos y las palabras –que también son actos–, recrean constantemente lo que es o debe ser masculino y femenino dentro de una cultura, dando forma a los cuerpos mediante muchas maneras, como el vestuario, el tono de la voz, la manera de moverse, etc. De hecho, esto, como lo había evidenciado Foucault, es la manera en que la micro-disciplina funciona. No es necesario tener un dictador para estar dominados por un sistema. Nosotros somos los reproductores del sistema en cuestión. Nuestras palabras dan forma a la materia que es nuestro cuerpo. Nuestros movimientos dan forma a nuestros pensamientos. Nuestras acciones, a través del tiempo, conforman las ideologías en las cuales vivimos. Así Butler problematiza los conceptos de identidad y de subjetividad, mostrando que estos son pura construcción. Y que así como son construidas, pueden ser de-construidas, es decir, la identidad y lo que creemos firmemente como una subjetividad esencial, es algo muy fluido, sujeto a múltiples posibilidades.

Entonces, ¿por qué los artistas nos empeñamos en encontrar identidades que nos clasifiquen?, ¿ser artista y utilizar un medio escogido para crear, nos coloca inevitablemente en un campo de batalla?

Phelan es contundente y su propuesta teórica es cuestionada hoy en día por otros estudiosos del performance. Ella dice que el mismo ser del performance es la desaparición y que cualquier intento de archivarlo lo pone en peligro. Sobre todo porque esta es la única forma en la cual el performance puede entrar en la economía de mercado: una fotografía, un video se pueden vender y presentar en galerías y museos. Para Phelan, hay que estar alertas para no dejarse penetrar por la necesidad de convertir el performance en una mercancía más. Pero, ¿quién no quiere recordar sus performances y mantener de alguna forma la memoria? ¿No es la fotografía o una película de una danza, otra forma de vivir lo performado y hasta un modo de re-performar, que no re-presentar?

¿Por qué los artistas nos empeñamos en encontrar identidades que nos clasifiquen?, ¿ser artista y utilizar un medio escogido para crear, nos coloca inevitablemente en un campo de batalla?



Tercero Excluido. Obra: Baldío. Dirección: Natalia Orozco. (Foto: Zoad Humar)



La danza escénica, como fue planteada desde su nacimiento, por allá en el Renacimiento europeo con la aparición de las comedias multidisciplinares para los banquetes reales, fue siempre un acto con espectadores que de una u otra manera pagaban para ser espectadores. La performance como arte que es tomado en serio entre los artistas visuales, comenzó realmente a partir de las acciones de artistas que experimentaban con muchas disciplinas en los años sesenta, en ciudades como Nueva York. Hasta ese momento, la danza llegaba a su modernidad, pero desde entonces explotó de mil maneras en lo que ahora llamamos danza contemporánea. Claramente, todos estos experimentos con los diferentes lenguajes artísticos influyó en el camino que tomó la danza y la aproximación a ella dejó de ser monolítica y dictaminada del todo por las corrientes estilísticas (por ejemplo: Graham, Humphrey, Weidman, Limon, Taylor, entre otros). Los caminos se han cruzado. Ningún arte puede decir que lleva la batuta. Se permean las membranas teóricas invisibles que tensan los pensadores estéticos. Los hacedores siguen haciendo, performando.

Corporación Universitaria
CENDA. Dirección: Édgar Laiseca
Rodríguez. (Foto: Zoad Humar)

Entonces, ¿es la danza performance? Más bien digamos que si el discurso que genera otros discursos es performático, la danza al igual que el teatro o la literatura o la música, sí genera discursos más allá de sí misma, sí problematiza y genera otras preguntas, es un discurso performático. Si a partir de la mitad del siglo veinte la danza y el teatro experimentales repercutieron las artes visuales y algo surgió —a lo cual se le colocó el banderín de *performance art*— y se le dio categoría propia, eso no quiere decir que la danza contemporánea no sea performance. Es, pero a su modo. Así como lo es una obra teatral, una pintura, un poema; si la palabra per-formar se toma como lo que es (y aquí recordamos nuevamente a Platón): como un dar forma. Hay un momento que siempre es presente cuando el arte es vivo. Pero ese presente se vuelve otro presente cuando es observado o experimentado por otro, así sea desde un pasado lejano. Ese objeto, esa cosa, es arte y sigue generando nuevos significados dependiendo del momento y de quien lo mira en su propio presente.

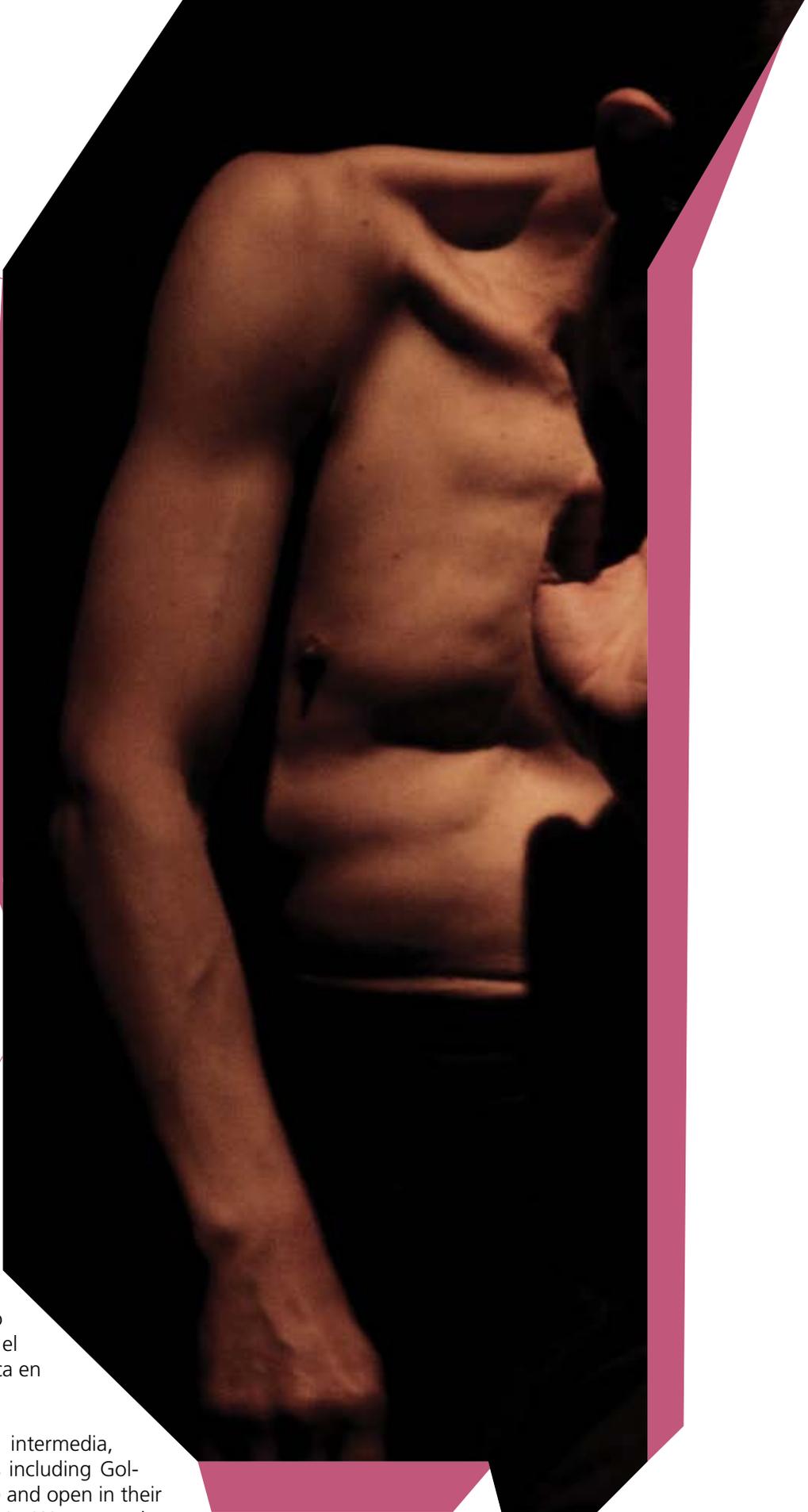
**La danza y el
performance se
hacen con el cuerpo,
son parte de una
misma batalla
contra la impunidad
del tiempo.**

Homenaje a Elsa Valbuena.
Dirección: José Luis Tahua.
(Foto: Zoad Humar)

Deborah Cullen curadora del Museo del Barrio en Nueva York, quien se encuentra descubriendo el universo performático de la olvidada Latinoamérica en los estudios sobre el tema, dice:

Performance employs many media and intermedia, and prominent performance art historians including Goldberg, Fusco, and Taylor tend to be flexible and open in their definitions of the interdisciplinary genre. In Western culture, performative actions by artists generally trace their roots to the beginning of the 20th century, with the Dadaists and their activities at Zurich's Cabaret Voltaire, founded in 1916. Arguably, live interventions by Latin American artists have taken place since pre-Columbian times, with non-western precursors that could include tribal rituals and cultural celebrations, or even their own bodies' exhibition under colonial conditions (see Fusco 1995). In the later twentieth-century, performance art (or actions more rigidly defined) is seen to be part of the continuity of the visual arts, normally related to avant-garde or conceptual¹.

¹ En: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-81/cullen>



El cuerpo sigue siendo efímero, y sigue siendo como dijo Brooks (1996) suficiente para cruzar esa línea en un escenario (léase escenario como algo múltiple, no necesariamente como la tradicional caja negra) y llamar la atención nuestra, porque es algo vivo que nos llama. La danza y el performance se hacen con el cuerpo, son parte de una misma batalla contra la impunidad del tiempo. Y como tales, así aún siga ligada aparentemente a los problemas de la "representación", se hace con y en el cuerpo, en un espacio y en un tiempo determinados. Su prima hermana, o tal vez su hija, la performance o el performance, igualmente necesita del cuerpo. Y este cuerpo es solo uno de los millones que conforman nuestro cuerpo social. Cada performista o performer es parte de un rizoma², de una diferencia que se viene dando al igual que el ADN que muy sutilmente nos distingue al mismo tiempo que nos une los unos a los otros. El invento de la otredad que culmina en la historia de la filosofía con el emblemático ensayo sobre el amo y el esclavo de Hegel (1977), es algo que solo sigue reflejando la necesidad de clasificar para dominar y eso se hace teniendo a otro del cual estamos separados. Las discusiones sobre si algo es danza, o teatro o performance, son tan anodinas como el deseo de ser por encima de otro, y que vienen de la necesidad de tener algo afuera sobre lo cual pararnos para ver más allá de nuestras realidades.

MÓNICA GONTOVNIK

Fundó Kore Danza-Teatro en Barranquilla en 1982. Hasta 1997 fue coreógrafa, bailarina, dramaturga y directora de este grupo pionero. Entre 1995 y 2000 fue la directora artística del Festival Internacional de Danza Contemporánea: Barranquilla Nueva Danza. Luego de una maestría en estudios interdisciplinarios en Psicología y Arte en Naropa University, trabaja en terapias a través del arte. Es profesora de Humanidades en la Universidad del Norte desde el 2004. Actualmente es candidata a doctora en Artes Interdisciplinarias de Ohio University y se dedica a las intervenciones performáticas de espacios urbanos y culturales. Mónica es la autora de seis libros de poesía y es columnista independiente del periódico *El Heraldo*.

² Concepto de Deleuze y Guattari en su libro conjunto *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*.

Bibliografía

- Austin, John Langshaw. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press. (1975)
- Bazin, Andre. *What is cinema*. Berkeley: University of California Press. (1967)
- Brook, Peter. *The empty space*. New York: Touchstone. (1996)
- Butler, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge. (1990)
- _____. *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge. (1993)
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós. (1985)
- Derrida, Jacques. *Limited inc*. Gerald Graf (Editor), Samuel Weber y Jeffrey Mehlman (Traductores). Evanston: Northwestern University Press. (1988)
- Foucault, Michel. *Discipline and punish: the birth of the prison*. New York: Random House. (1975)
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The politics of performance*. London: Routledge. (1993)