

La performance en los 80, entre la mirra, el incienso, las fallas y algunas reacciones.

por Jorge Luis Marzo

En 1992, todo el país (por emplear una expresión muy manida en aquel año catártico), vibró con la puesta en escena que Els Comediants realizaron en la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos de Barcelona. Un gigantesco espectáculo visual a la altura de un monumental acontecimiento. Recientemente, La Fura dels Baus ejecutaba en la Plaza de la Catedral de Barcelona un sonado show, a mayor gloria de la compañía Pepsi Cola. Algunos días más tarde, La Fura realizaba también una "descolgada" humana en la telefónica Torre Calatrava, junto al Estadio de Montjuic, con motivo de un Congreso Internacional de Arquitectura. Y para cerrar un momento de cierta nostalgia olímpica, Els Comediants ejercían de anfitriones visuales en un evento de mucha luz y sonido en la inauguración de la remodelada Pedrera de Gaudí. Bien, nada que decir. Todo muy espectacular y muy vistoso, muy en sintonía con lo que se espera de estos shows del consenso social y de la estrategia comercial y política.

Y ¿por qué comenzar una reflexión sobre las performances en los años 80 trayendo a colación estos acontecimientos llenos de colores? Bueno, simple y llanamente porque son las únicas acciones que parecen interesar a las instituciones, y como dirían éstas, al gran público, coartada donde las haya para justificar el apoyo institucional ante determinadas actividades. En realidad, casi nos atreveríamos a decir que con las performances olímpicas del 92, se cierra un círculo que proviene de finales de los años 70 y que a la postre ha servido para constatar algo que todos sabemos: la performance no ha tenido cabida en la estética española oficial de los años 80, o para ser más exactos, cierto tipo de performances, que además tampoco existió.

Pero, ¿qué queremos decir con estética oficial y por qué nos referimos a unos acontecimientos oficiales que de alguna manera parecen no responder directamente a las definiciones tradicionales de la performance? Intentar aproximarnos con cierta calma a esta cuestión nos abrirá ciertas perspectivas de interés. Porque, en buena medida,

responder a esta pregunta puede ayudarnos a comprender mejor los cambios y desplazamientos acaecidos durante los años ochenta.

Definamos como estética oficial aquellas estrategias en la creación de infraestructuras y de políticas de promoción artística orquestadas por diversos organismos públicos en conjunción con determinados sectores privados en aras a sedimentar una determinada forma de ver el arte y los artistas. Utilizaremos esta definición de corte chomskiano, porque en sí misma ya esconde parte del problema que queremos analizar.

A finales de los años 70, buena parte de los grupos conceptuales que habían estado trabajando en Catalunya y Madrid, por citar los que más influencia tuvieron, se disgregan. Muchos de los artistas que se habían dedicado a reflexionar sobre el cuerpo y sus percepciones sociales a través de performances, acciones o happenings (las posibles diferencias entre las diversas acepciones me las salto sin más) o mediante la experimentación con nuevos medios se pasan a la pintura y algunos, algo más tarde, a las instalaciones. Algunos siguen con el tema, pero los menos. Los críticos que florecen por aquellos años de principios de los 80, como Bonet, González, Calvo Serraller, Combalía, etc, abogan abiertamente en sus escritos y comisariados por un arte que no se detenga en farragosas disquisiciones políticas o sociales –un arte que mire a Greenberg y Fried, como dice González, para aprender cómo fueron capaces en su momento de deshacerse de la "morralla ideológica" que sepultaba al arte americano– apostando abiertamente por una práctica creativa que recupere una supuesta esencia perdida, que todos ellos identifican con la pintura. Bonet llega a quejarse de la bazofia que en nombre del arte se hace desde las fotocopadoras de Terrassa, en referencia a los conceptuales catalanes. González escribe que "ahora que el arte político no está de moda, es necesario volver a definir una política artística". Inmediatamente después, Carmen Giménez, directora del Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura dictamina: "Ahora que el arte político no está de moda, es necesario volver a definir una política artística".

Pues bien, ¿cómo podríamos definir esa "nueva política artística" en la que algunos creyeron tan fervientemente?

La propia Carmen Giménez, en un papel institucional no muy lejano del que desarrollara bajo el Franquismo Luis González Robles, omnipresente árbitro de las vanguardias de posguerra, dá las pautas de cómo y dónde habría que ubicar el arte español en la nueva etapa democrática: "Ponerlo al diapasón de los movimientos internacionales". Manos a la obra: ARCO, la creación del PEACE (Patronato Español para la Acción Cultural en el Extranjero), el apoyo explícito a determinadas fundaciones culturales bancarias deseosas de formar y conformar colecciones de prestigio, la creación de museos de arte contemporáneo, etc. Sin duda, España había sufrido 40 años de soledad y silencio, y las prisas eran muchas para activarse internacionalmente. Sin embargo, esa activación no responde únicamente a la voluntad, encomiable y entusiasmada, de situar al país donde se le supone por derecho, sino de generar un marco de actuación que responda plenamente a los intereses del "consenso" político, a la vez que descarte ciertas acciones que puedan enturbiar el deseado camino de éxitos que ha sido diseñado. Traduzcamos: interesa un arte despolitizado, desfuncionalizado en sus premisas críticas y que recupere las esencias de la libertad creativa por encima de los gastados y superados intereses sociales que pudieran haber habido durante los tormentosos años 70. Traduzcamos mejor: una pintura, perfectamente ubicable en el contexto internacional del momento, con los movimientos pictóricos resurgentes en Europa y los EEUU; expresión del alma barroca española, explosiva, jovial e individualista. España necesitaba genios que exportar, genios toreros que funcionasen a modo de estandarte. Un ejemplo ilustrativo: en 1984, Miquel Barceló expone en el Palacio de Velázquez de Madrid, siendo la primera exposición que el Ministerio organiza en ese espacio a un solo artista. Carmen Giménez escribe en el catálogo algo así como: "Esta exposición quiere demostrar el apoyo del estado al arte contemporáneo al mostrar las obras en vida de los artistas". Barceló, en aquel momento, tiene 26 años.

En este contexto de apatía en el que empezó a convertirse la utopía artística –y social– posfranquista, en donde se recalentaban los platos pictóricos que no habían podido ser degustados con plena autonomía y comodidad durante los años 50 ("por fin podemos disfrutar la verdad de la pintura sin enredarnos en los macabeos caminos del compromiso social" apuntaban las críticas del momento, como si con el sufragio

universal conseguido cualquier perspectiva negativa se convirtiera en una traición), ciertas actividades que habían estado ejercitándose en la década de los 70 cayeron fuera de la cesta de la compra de los políticos. Eso, en sí mismo, no tendría mayor gravedad de la habitual cuando hablamos de políticas artísticas. El problema se agranda, cuando en realidad también es la escena artística en general que decide que eso de la performance no da dinero, no da prestigio, no se pueden hacer catálogos, además de que no haya críticos que hablen de ello, y sobre todo que parece no responder ya a los "genuinos intereses" del individuo creativo, abocado en aquellos días en la búsqueda de una expresión pulsional que superara todas las supuestas disquisiciones sobre el contexto exhibitivo, la promoción de un arte alternativo al proyectado por las instituciones o el uso de nuevos medios que tanto trajeran de cabeza a los artistas conceptuales. Es necesario, se dicen muchæs, reecontrar un nuevo modelo de práctica artística que recupere los valores más personales sobre los colectivos. Esto es, subrayar el hecho de que no importa volver a los pasos ya dados en el pasado – léase años 50 y 60– si se tiene en cuenta que lo que importa es la nueva experiencia que cada unæ puede aportar. En definitiva, se trata de recuperar la experiencia sobre el experimento; re-inventar el papel del autor, como principio y fin de la cadena creativa.

Este tema se perfila capital para entender porqué la performance dejó de tener presencia institucional y predicamento entre los artistas, jóvenes y no tanto, en los primeros años de la década de los 80. La recuperación de teorías esencialistas por parte de muchos intelectuales del arte tiene que ver con ello y mucho, obviando flagrantemente muchas de las actitudes que la década anterior habían guiado los trabajos más "vanguardistas". Uno de los puntos centrales de este debate se dirime en el terreno de lo que significa la "expresión". En términos generales, ésta se define como la observancia quasi religiosa del derecho a decir lo que unæ quiere sin prestar demasiada atención al mismo hecho comunicativo, es decir, a si se entiende o a si se comparte. La pulsión personal que lleva a decir ofrece ya suficiente legitimidad. Se trata de algo auténtico y original. Curiosamente, en la mayoría de talleres de artistas jóvenes de la segunda mitad de los años 80, unæ podía observar que esto ya estaba siendo intuitivo y rechazado, como se constataba en la gran cantidad de trabajos fragmentados y alineales, en

un rechazo hacia cualquier forma de esencialismo, bien sea de los clásicos como Tàpies, Chillida, Saura y demás, como de los "nuevos" pintores expresionistas.

Esa expresión "natural" que publicita la nueva pintura iba radicalmente en contra de los postulados que algunæs performers habían investigado hasta el momento. La performance de la segunda mitad de la década de los 70 se había centrado en buena medida en deconstruir situaciones y actitudes del sujeto emisor frente a los canales dados de expresión, poniendo sobre el tapete muchas de las nociones heredadas respecto a las relaciones entre sujeto (autor) y contexto (receptor). Una práctica artística que valora por encima de todo el objeto no parece el mejor terreno para aquellas actividades que existen, principalmente para desmitificarlo. Y no sólo el objeto, sino el valor añadido que lleva consigo, es decir, el artista, el "mundo" del arte.

El contexto de las acciones ha tenido siempre como centro principal de investigación y debate la idea de sujeto, y más concretamente, la noción de cuerpo. Si hemos señalado que las performances intentaban cuestionar el papel social que se le había asignado al sujeto narrador, eso cobra especial relevancia en el cuerpo mismo. No es aquí el lugar de citar a todæs los que han trabajado por este camino, pero han sido muchæs. Aunque bien es cierto que este tipo de investigaciones han sido desarrolladas con más énfasis en contextos anglosajones, donde la influencia feminista, pero también religiosa y moral, ha sido determinante, a finales de los años 70 buena parte de las performances que se podían ver giraban en torno a experimentaciones de carácter lacaniano sobre la propia percepción del cuerpo en el entramado personal y social. Algunas, no nos dé recato decirlo, de penosa visualidad.

Con la entrada en los años 80, muchas de esas cuestiones se transforman, y no poco. Para empezar, la voluntad de "relativizar" comportamientos considerados demasiado comprometidos y aburridos – lo que en el fondo llevó a construir esa imagen de lo "genial y auténtico" a la que aludíamos antes– condujo a dejar de lado expresiones que llevaran en sí el estigma del sufrimiento. A pesar de que algunæs artistas seguían en la línea de la secesión vienesa y de aproximaciones

feministas, la sangre, las vísceras e incluso el desnudo, dejaron de ser importantes. En Catalunya, algo tuvo que ver la Fura dels Baus con todo ello. No es extraño que un comentario extendido en los primeros años de La Fura entre los círculos artísticos fuera aquel de "después de Schwarzkogler, esto suena a Walt Disney", apreciación del todo estúpida pero sintomática de los nuevos rumbos que se adoptaban, algunos críticos respecto a la fusión entre espectáculo, teatro y performance, otros también críticos en referencia a esa supuesta pérdida de esencialidad "experiencial" del sujeto performático –si no se corta el pene de verdad, no vale– y otros entusiasmados ante una vuelta a un público más masivo, cuya justificación básica es el número de entradas vendidas y la adhesión más o menos militante de las instituciones públicas. El hecho de convertir esas prácticas en espectáculo vació de justificaciones a bastantes artistas. Después ahondaremos más en esto. Ver a un accionista pasándolo mal ya no era una cuestión de solidaridad o de dejarse llevar en el discurso a través de un medio: era una simple chorrada. Recuerdo oír como se decía que para sufrimientos ya habíamos tenido 40 años y que ahora tocaba pasarlo bien. El cuerpo –el cuerpo de la "movida" para muchæs– era un terreno donde se debían vivir experiencias de primera mano, no sometidas a lecturas que no le pertenecían a unæ. Experiencias y no experimentos estériles e incommunicables. Pero ¿no hay algo más incommunicable que la experiencia y más transmitible que el experimento?

Las nuevas apreciaciones de la idea de "experiencia creativa" frente al de "experimento conceptual" cobraron mucha fuerza, en muchos casos oliendo a rancio. Con la experiencia como molécula central del discurso, se reinstaura también el debate sobre lo nuevo, sobre lo original, en este caso gracias a la mismísima pulsión personal e intraducible del creador o creadora. Atrás parecían quedar los esfuerzos de bastantes personas que intentaron en su momento obviar esta gastada problemática para apuntar otras vías. El experimento funciona en base a lo que puede ser "interesante", es decir, a lo que puede aportar de lecturas diferentes a problemas ya conocidos. La apelación a la experiencia reniega de ello asumiendo la importancia de la novedad como forma de superar sin traumas aquellas premisas precedentes molestas a la hora de sintetizar teorías artísticas más o menos globales. No hay nada más globalista que el reclamo "animal y autenticista de la

experiencia inalienable". Todo queda unificado en la promesa de que la historia precedente no cuenta cuando se habla desde dentro del individuo. Me rota que aquí está el por qué la mayor parte de las performances ejecutadas en la década pasada no han buscado en profundidad poner en la picota una mirada centralista del arte, identificada con el sujeto narrador: porque simplemente a nadie se le ha ocurrido dudar de su propia voz. La performance española de los años 70 sí tuvo la oportunidad de hacer política: el hecho de haber cuestionado esa supuesta experiencia "intraducible" y esencialista tan presente en la creación de vanguardia española de posguerra. Pero la respuesta vino desde fuera de la performance, y ya muy a finales de los años 80 y en gran medida de una generación joven que había aprendido los mecanismos del engaño, esto es, algunas de las mecánicas capaces de mofarse de la palabra de unæ mismæ. La reaparición de las teorías formalistas de læs artistas, críticæs y gestoræs del primer posfranquismo atacó directamente la línea de flotación de algunas de las propuestas más comprometidas, pero en general sirvió de cómodo colchón a la mayoría de performers. De la misma manera que lo hizo el establecimiento de las políticas de subvenciones y becas, tan ansiadas y necesitadas por todæs, pero que respondieron casi exclusivamente a las respuestas carrinclonas formuladas por la clase crítica del momento. En pocas palabras, pocæs performers recibieron ningun ayuda.

La experiencia promete obras finales y perfectamente definidas porque están ancladas en vidas y cuerpos ciertos, pues desgraciadamente siempre tiende unæ a verse como si fuera de verdad. La experiencia siempre ofrece objetos. El experimento no promete nada más que el camino, más o menos sinuoso o tortuoso hacia la presentación de una hipótesis o idea. La performance se encontró pues ante una rara dicotomía: se supone a sí misma una disciplina "aobjetual" pero se ve empujada a una práctica que demuestre la sinceridad del artista, su verdadera naturaleza; es decir, se ve sometida a la necesidad del objeto. Muchæs performers durante los primeros años 80 negaban explícitamente la oportunidad de utilizar prótesis para narrar, describir o representar en definitiva lo que querían contar. Apostaron claramente por objetualizar el propio sujeto parlante en un afán de asegurarse parte del interés formalista del momento. La visión de verse convertido

en ventrílocuo (un personaje que se ayuda de un muñeco para transmitir un discurso "interpretable" a costa de ceder protagonismo personal e identidad) producía no pocos miedos ante la pérdida de esencialidad y de "discurso real". Esa falta de debate respecto a los modos de comunicación sólo se (lo) puede explicar por ese temor a no ser unæ mismæ.

La experimentación ligada a la percepción del cuerpo, especialmente en Madrid, no dejó de impregnarse de toda la avalancha "autenticista" del momento. Algunæs performers procedentes de los años 70 entendieron que era necesario redefinir determinadas ideas para conseguir mostrar lo que de "cierto" seguía teniendo la acción del cuerpo en público. Ello llevó a patéticas performances impregnadas de incienso, mirra y budismo. Como respuesta a ello, y reflejando, voluntariamente o no, algunas de las líneas abiertas por los catalanes conceptuales, el video recogió, poco a poco, buena parte de aquellas investigaciones experimentales, en donde cuestiones como la esencia y el "central core" –que dirían læs inglesæs– no tenían ningún sentido, bien por las propias características del medio, bien porque el video mismo se concebía ya como una forma de deconstruir comportamientos demasiado "simbolistas". Bastantes vascæs y catalanæs se dedicaron a ello. Los nuevos medios no parecieron, sin embargo, encontrar demasiada buena acogida entre læs performers de los 80 españolæs, como sí estaba ocurriendo en bastantes puntos europeos.

El cuerpo, asímismo, se encontró con otras problemas. Por un lado, cuestiones de índole moral, a raíz de una liberación sexual sin pasar por la liberación sexual, y por el otro de carácter social, cuyo nombre es el sida. La caracterización del cuerpo, y de la destrucción de su forma franquista, durante los años 80, estuvo marcada indeleblemente por su mediatización visual, esto es, a través de los medios de comunicación. La pornografía fue su ejemplo más preclaro. La proyección social de la supuesta liberación de las rígidas normas morales impuestas por el régimen dictatorial tuvo lugar en el ámbito del espectáculo, desde una óptica completamente centralizada en la visión del cuerpo como lugar de disfrute y recreo, no como un terreno para la propia comprensión y la de los demás. Eso llevó, creo, a una estandarización del significado del

cuerpo, lo que, a la postre, provocaría que muchos artistas dejaran de trabajar con desnudos por miedo a caer en un espectáculo banalizado.

Y por otro lado, llegó el sida. Y con él, en los primeros años, la realidad fija e inamovible del dolor. Por entonces, el cuerpo comenzó a hacerse inasible, porque se identificó con la muerte. El sida, de alguna manera, recreó buena parte de los problemas que estaban latentes en el mundo de la performance pero que no afloraban del todo, justamente por la falta de debate interno entre sus practicantes. Ello se podía apreciar, aunque algo veladamente, en ciertos círculos madrileños, valencianos y andaluces. La capacidad y "conveniencia" del cuerpo para expresar determinadas narraciones ha sido siempre un caballo de batalla en el ámbito de las acciones. A través del cuerpo enfermo, física y socialmente, la cuestión del "medio de expresión" se intuía entre la posibilidad de ofrecer una visión desde dentro, experiencial, esencialista y emocional o en la oportunidad de establecer una lectura más cercana al teatro, en donde las experiencias de dolor social no fueran canalizadas tanto en la vivencia como en un juego de miradas cruzadas y más parateatrales. Se tuvo que llegar a los años 90 para que la segunda adquiriera cierto peso específico, siempre a la sombra de las actitudes personalistas más imperantes.

Otra de las primeras tesis de la performance, y que desde siempre ha acompañado a esta atípica disciplina, se definía –en un grado enorme– por la necesidad de sustraer determinadas experiencias artísticas del cotarro del arte: salir de la galería, del museo, de la crítica, etc. No es aquí el lugar para decir si eso se conseguía o no ya desde las primeras acciones "así" consideradas en la historia del arte contemporáneo. La cuestión es que ese era un referente claro en ese tipo de prácticas. Pues bien, también sería bueno preguntarse hasta qué punto esa premisa se mantuvo durante la década pasada. Muchas facultades y escuelas de arte desarrollaron programas de performances con el objetivo declarado de apartarse de los espacios tradicionales. También algunos performers salieron a la calle para desarrollar sus trabajos. No obstante, y sin querer responder a la pregunta, el hecho de que por ejemplo hoy muchas, por no decir la mayoría, de acciones que se pueden ver tienen lugar en sitios previamente destinados para el arte podría señalar hacia dónde han ido dirigidos los tiros.

La performance española de los 80 ha jugado, casi sin saberlo, entre dos aguas. Por un lado, la supuesta "obligación" de mantener el discurso "experiencial" por encima del entramado descarado de intereses de mercado y de política cultural que campearon durante buena parte de la década. Eso llevó directamente a caer en las mismas redes intelectuales que se denostaban, pues el mercado se legitimaba gracias a la no cabida de otra postura que no fuera la estrictamente personalista y representativa de la autenticidad de cada unæ. Por el otro, la apertura hacia nuevos comportamientos narrativos y de comunicación, especialmente vinculados a lecturas teatrales o paralelas a las adoptadas en los escenarios. Que la Fura dels Baus fuera criticada por parateatral ya sugiere el ambiente que se respiraba por aquellos primeros días de los 80: todo lo que oliera a desmembrar la quintaesencia de la performance simbolista era anatema. Pero nadie parecía darse cuenta que lo que la Fura hacía era trasladar las propias fuentes de la performance –esencia, experiencia y certeza de discurso– en una suerte de catarsis espectacular. La Fura no hacía performances – además siempre se ha supuesto que la acción tiene que ver con un solo sujeto, no con un grupo, a modo de encarnación de ese mensaje unívoco inherente a la performance– sino que se trasladaba al espectáculo. Pero se trataba de un espectáculo basado en las mismas normas de identificación moral que se consideraban en la performance. La Fura no se cortaba la polla de verdad; lo simulaban. Sin embargo, la simulación partía de los mismos presupuestos simbolistas, religiosos y cuasi-místicos que defendían los performers puros. Algo que evidentemente cuadraba a la perfección con el espíritu moderno-pacato de aquellas primeras instituciones culturales democráticas, que llegaron a hacer hasta unas Olimpíadas. La Fura nunca se ha reído de sí misma, ni siquiera de los demás. El consenso latente que ha promovido la elite cultural ha creído que la performance, porque asimismo læs performers lo expresaban, debía responder a los criterios más verdaderos y originalistas del individuo que "se" decía. No había lugar para la mofa. No ha habido bufones entre los performers, si exceptuamos a algún estupendo payaso vetado por el gobierno o el ayuntamiento de Múrcia, que no me acuerdo.

Claro, que bien mirado, estoy seguro que sí que ha habido bufones en más de un lugar. Es igual. Tampoco se trataba de escribir sobre lo que no se ha visto o sobre lo que no he visto. La performance subterránea y escondida que se practicaba por aquí y por allá debe ser tema de otro sesudo texto de historiador del arte. Yo hablaba de política y performance.

...

(Nota 1: Ya que paso de dar un listado de nombres totalmente incompleto y sujeto a los caprichos de mi propia experiencia como espectador y lector, dejo esta árdua tarea a esæ historiador del arte que venga. Por otro lado, supongo que cada unæ que pudiera verse representadæ aquí ya se dará por aludidæ, si llega el caso. Además, la mayoría siguen vivitæs y coleando, y podrían contar infinitamente mejor que yo dónde se ubican ellæs mismæs en esta historia, en caso de que hiciera falta.)

(Nota 2: Para consultar las citas originales que se han volcado aquí de críticæs, políticæs, etc. de los años 80, véase JLM, "El triunfo de la ¿nueva? pintura española de los 80", *Toma de partido. Desplazamientos*, Libros de la QUAM (Quinzena d'Art de Montesquiu), nº6, Barcelona, 1995, pp. 126–161)