

## En torno a la performance iberoamericana: escena periférica, globalización y nuevas utopías

Silvio De Gracia\*

La escena actual de arte de performance en Iberoamérica reviste características inéditas y promisorias, tanto por las visibles transformaciones que van operándose a nivel formal y discursivo como por su creciente expansión y consolidación dentro de sociedades largamente conservadoras, sujetas a los formalismos del arte académico e institucionalizado. Prácticas como el arte acción y la performance han sido históricamente relegadas y desvalorizadas, cuando no directamente rechazadas por el sistema del arte tradicional y por la indiferencia y hasta el temor de sociedades resistentes a propuestas no convencionales y potencialmente subversivas. Esta escasa receptividad habría de agravarse durante las etapas de las dictaduras militares que impactaron sobre casi todos los países de la región. Una vez que lo culturalmente conservador tuvo también una réplica a nivel político a partir de las prohibiciones y censuras institucionalizadas, no es de extrañar que críticos, investigadores e historiadores del arte prefirieran evitar la performance y otras proposiciones desestabilizantes, para concentrarse únicamente en ser divulgadores de experiencias artísticas que reflejaran una sujeción instrumental a las directrices de los discursos represivos de la academia y la antidemocracia. Estas circunstancias adversas explican la carencia de una bibliografía adecuada y abundante y de estudios especializados sobre performance y arte acción en la escena iberoamericana. Una carencia que parece hacerse eco de las mutilaciones y quiebres de la historia y que no permite valorar justamente la singularidad y variedad de las prácticas performativas de la región. La etapa actual que atraviesa la performance iberoamericana se caracteriza precisamente por un trabajo serio y dedicado para revertir estas falencias y reconstruir la historia de la performance y del arte acción, principalmente a través de los artículos y documentos que los mismos artistas han producido durante años y que permanecen inexplorados. En los últimos años se han intensificado los estudios de críticos e investigadores y ha comenzado

\* Profesor de Historia y Ciencias Sociales. Escritor, artista visual, performer, video artista y curador independiente. Dirige y edita la revista de arte correo y poesía visual HOTEL DaDa ([www.hotel-dada.blogspot.com](http://www.hotel-dada.blogspot.com)). Es autor del libro *La estética de la perturbación – Teoría y práctica de la interferencia*. Coordina VideoPlay Project, una instancia curatorial de intercambio con festivales e instituciones dedicadas a la difusión de videoarte y arte acción.

a incrementarse la bibliografía existente. Muchos de los artistas que se dedican a la performance son conscientes de la importancia de que “el hacer” va acompañado del “dar cuenta de lo que se hace”, y unen a su práctica específica la tarea documental y la producción teórica. Los libros, las investigaciones, los aportes ensayísticos hablan de una etapa de búsqueda de mayor legitimación, o, si se prefiere, de la creación de las condiciones necesarias para aumentar la comprensión y receptividad que la sociedad y el sistema del arte le han dispensado hasta ahora a este tipo de prácticas fuertemente controversiales.

Los cambios cada vez más visibles que se advierten en la performance iberoamericana podrían asimilarse a una etapa de creciente “profesionalización”, tanto a nivel de la práctica específica como de los aspectos organizativos, de producción, de documentación y de difusión. A diferencia de etapas anteriores, actualmente gran parte de los artistas de performance se implican con todos los aspectos que rodean a su práctica: desde la producción de “obras” hasta la documentación y difusión de las mismas, pasando por la organización de encuentros y festivales, la crítica y la teorización. En realidad, se trataría de una profesionalización “forzada” que, teniendo su origen en productivos modelos de autogestión, permite suplir el desinterés o falta de apoyo de los espacios institucionales y de amplios sectores de la crítica aún no especializada. No solo hablamos de un artista profesional que conoce su lenguaje y que reflexiona sobre el mismo, sino que también organiza, promueve, impulsa archivos de documentación y, en algunos casos, hasta produce textos teóricos destinados a integrarse en un disperso y vasto registro historiográfico.

Toda la serie de cambios novedosos y significativos se inició a fines de la década de los noventa, con una acelerada intensificación a partir del 2000. Es muy probable que en su génesis haya que considerar el proceso de globalización que, montado sobre las nuevas tecnologías, llevó a rediseñar la textura inter-comunicativa y a reformular los conceptos de *centro* y *periferia*. La velocidad del flujo comunicacional, fundamentalmente a través de Internet, provocó una circulación informativa hasta entonces desconocida en una zona históricamente definida como “periférica”, y permitió su integración en inmensurables redes

virtuales que finalmente se convirtieron en redes concretas asimilables a las existentes en otras partes del mundo. En el plano del arte, y más específicamente de la performance, esto implica que artistas y grupos que permanecían aislados y subordinados al aparato informativo de los centros metropolitanos, pudieron empezar a anudar sus propias redes de información y a interactuar con artistas y organizaciones de otras partes del mundo, incorporando sus modelos de gestión y producción. Este proceso, invisible en principio, se hizo evidente cuando a fines de los noventa fueron surgiendo organizaciones y colectivos que comenzaron a producir festivales y articular redes con artistas y centros especializados en la práctica y difusión de la performance en los más diversos puntos del planeta. En México, uno de los nodos de indiscutible referencia, ya en 1993 se abrió un espacio llamado Ex Teresa Arte Actual, especializado en performance y en otras formas de arte acción, que ha contribuido de manera incomparable a una mayor socialización de estos géneros y que ha ejercido una destacable influencia sobre todo el escenario iberoamericano. En Sudamérica, no hay dudas de que la organización más influyente es Perfopuerto.org, un colectivo artístico chileno que no solo ha producido festivales que se pueden considerar pioneros en Chile y en la región, sino que también ha tenido la virtud de contagiar con su impulso a países vecinos como Argentina y Uruguay. Precisamente, estos tres países constituyen la punta de lanza de un inédito circuito sudamericano de performance, que se refleja en intercambios constantes con artistas internacionales, en la apertura de espacios alternativos de exhibición y en la multiplicación de encuentros y festivales. Además de Perfopuerto.org, existen otras organizaciones que merecen destacarse, como el colectivo Deformes, que desde 2006 organiza una sorprendente e impensada Bienal de Performance en Chile; Perro Rabioso y el espacio Plataforma en Uruguay; o el grupo Hotel DaDA Arte Acción y sus festivales de la interferencia en Argentina. Ha llegado a ser tan relevante el trabajo desarrollado por estas organizaciones que hasta espacios de consagración institucional han acogido sus propuestas. Ya en 2005, en Chile, bajo la organización de Perfopuerto.org, las actividades en torno al arte de performance parecieron llegar a un punto de máxima expansión y dar



Sembrar la memoria. *Clemente Padín.*

Fot. Archivo Hotel DaDA.

cuenta de la incorporación definitiva de la región al circuito internacional. Este año se produjo el 1<sup>er</sup> Congreso Internacional de Arte de Performance, el mayor encuentro referido a la disciplina que se haya presentado en territorio sudamericano hasta la fecha. Se trató de un proyecto sumamente ambicioso que reunió a los más relevantes artistas de performance, organizadores de festivales internacionales y teóricos de la disciplina procedentes de Norte, Centro y Sudamérica, Europa Occidental y Oriental y Asia. El congreso incluyó sesiones de trabajo con artistas, teóricos y organizadores, conferencias públicas, exhibición de documentación y una muestra internacional. Comprendió además la realización del 3<sup>er</sup> Encuentro Mundial de la Asociación Internacional de Organizadores de Arte de Performance (IAPAO). Como si todo esto no fuera suficiente, también hay que mencionar la actividad de organizaciones virtuales como Performancelogía, en Venezuela, o la misteriosa PerfoArtnet que propone un novedosísimo Festival de Performance online transmisible vía webcam. En el caso de Performancelogía, es sumamente valioso su esfuerzo por documentar, atesorar y difundir abundante material sobre arte de performance y arte acción mediante archivos de registros en todos los soportes posibles, incluyendo páginas de internet y blogs.



2<sup>o</sup> Encuentro de Performance de la Ciudad de Montevideo. Seiji Simoda.

Fot. Clemente Padín.

Pero la expansión de las prácticas performativas en Iberoamérica no solo se sostiene por el impulso de sus artistas, sino también por la atención enfocada desde el exterior hacia las posibilidades de un territorio no ya emergente, sino cada vez más consolidado. Uno de los rasgos constitutivos de la performance actual a nivel mundial es su capacidad para subvertir convenciones geográficas y culturales expresadas en los términos “centro” y “periferia”. Esto ha sido el resultado de su trama evolutiva o de lo que podríamos llamar su estrategia de resistencia frente a su proceso de institucionalización, pero también, y de modo fundamental, de la nueva “cultura global” hipermediatizada que anula las cartografías del poder y que descontextualiza permanentemente los acontecimientos. Hoy en día, para un artista de performance un sitio determinado es tan bueno como cualquier otro y resulta impensable sostener nociones que apunten a jerarquizar o relegar regiones del mundo. Se ha llegado a lo que el crítico rumano Adrian Gūta ha denominado “nomadismo cultural”(1996: 39),

refiriéndose a los artistas que transitan incesantemente por un circuito de festivales y eventos que se integran en una red global, donde no solo se opera artísticamente, sino que también se hace posible la utopía de la interculturalidad. En esta escena, donde ni el “centro” ni la “periferia” son ya ubicaciones ciertas y homogéneas, donde los flujos y desplazamientos son constantes y de doble direccionalidad, Iberoamérica ha cobrado un inusitado y sostenido interés en el campo de la performance, tanto para artistas como para organizaciones, críticos e investigadores de otras latitudes. Aunque cabe mencionar que ya en 1997, en el marco de un festival de performance, visitó Sudamérica Martha Wilson, la fundadora de la Franklin Furnace, fue a partir de 2002 que comenzó la intensa circulación de artistas y organizadores entre Iberoamérica y otras zonas del mundo. En 2003, desembarcó en América del Sur el Proyecto Limes, bajo la curaduría de Ximena Narea, directora de la revista sueca de artes visuales *Heterogénesis*, y se concretaron dos muestras internacionales de arte de performance en Uruguay y Argentina, integrando a artistas locales y a invitados de Suecia, España, Inglaterra y Chile. En 2004, In transit, proclamado como Primer Festival Internacional de Arte de Performance del Cono Sur, co-organizado por Perfopuerto.org y un grupo de artistas argentinos, aportó la participación de algunos de los más reconocidos artistas de performance de la escena internacional, figuras como el escocés Alastair McLennan, el japonés Seiji Shimoda y la finlandesa Irma Optimist. Entre los puntos altos de este festival resulta imposible no destacar a un artista y educador tan entusiasta e influyente como McLennan, autor de impactantes obras duracionales, integrante del innovador Black Market International, y protagonista de una vastísima actuación internacional. Tampoco se puede ignorar la auspiciosa visita de Seiji Shimoda, animador incansable del destacado festival japonés NIPAF, quien abriera el camino para propiciar intercambios entre artistas sudamericanos y japoneses. En 2005, el performer y organizador canadiense Richard Martel visitó por primera vez Sudamérica y presentó su trabajo en el marco de una gira que incluyó a Argentina, Brasil, Uruguay y Chile. Martel, director de la galería Inter/Le Lieu y director del reconocido Rencontre Internationale d'Art Performance de Québec (RIAP), llegó con



*Picnic formal. Pancho López.  
Fot. Pedro Linger.*



*I'm afraid of americans. Alexander del Re.*

*Fot. Peter Grzybowski.*

el objetivo de interiorizarse sobre la escena de performance sudamericana y seleccionar artistas para invitarlos a presentar su trabajo en Canadá durante el curso de 2006. También en 2005, desde Japón llegaron los artistas del NIPAF (Nippon International Performance Art Festival) para realizar una gira de intercambio por Argentina, Chile y Uruguay. La gira asiática no solo resultó fructífera por lo que permitió conocer de la actualidad del arte acción en Japón, sino porque también sentó las bases de una red sostenida de intercambio entre Asia y América. En este sentido, vale decir que desde su primera visita a América Seiji Shimoda ha seleccionado a distintos artistas para participar del prestigioso festival NIPAF. Más recientemente, en 2007, se realizaron intercambios con artistas de Québec, Canadá, integrantes del colectivo Inter/Le Lieu, quienes se presentaron en importantes festivales en Argentina y Uruguay. Por último, no hay que olvidar la mirada que desde América del Norte se proyecta sobre Iberoamérica, a través de los Encuentros que desde 2000 el Instituto Hemisférico de Performance & Política de Nueva York ha organizado en Brasil, México, Perú, Estados Unidos y Argentina, permitiendo la confluencia de artistas, activistas y académicos de las tres Américas.

Más allá de las transformaciones más impactantes, resumidas en una creciente receptividad a nivel local y una mayor visibilidad internacional, la performance iberoamericana también empieza a cambiar a nivel formal y discursivo. En los orígenes de la performance en esta zona del mundo, a fines de los 60 y más definitivamente en los 70, nos encontramos con una práctica que carecía de especificidad; una práctica cuya producción se ejecutaba desde los márgenes del aparato simbólico hegemónico y mediante el cruce de fronteras entre distintos campos creativos (las artes visuales, la literatura, el teatro, la poesía). Las primeras investigaciones que decantaron hacia experiencias escénicas experimentales, llegando a desarrollos dentro de la performance, las acciones colectivas y las intervenciones urbanas, no fueron realizadas solo por artistas visuales, sino también por un amplísimo arco de artistas críticos que incluía a poetas, músicos, activistas y actores de teatro convencional. Indudablemente, esta génesis accidentada y múltiple fue el resultado de circunstancias históricas traumáticas que deman-

daban nuevas estrategias de representación y de simbolización. Estas estrategias debían permitir el desmontaje de los dispositivos represivos de los regímenes autoritarios y abrir fisuras en sus discursos homogeneizantes; pero la misma urgencia de respuestas emancipatorias llevó a que muchas de estas estrategias se diseñaran a partir de un repertorio vanguardista transferido de los países desarrollados. En consecuencia, y aunque no sea tan evidente, gran parte de la performance iberoamericana quedó en sus inicios replegada bajo la influencia de la “traslación” de estilos, como en el caso del llamado Accionismo Vienés, que ejerció un gran impacto hasta los primeros años de los noventa. Algunos artistas, sin embargo, advirtieron tempranamente la importancia de desarrollar un estilo cada vez más propio que otorgara una identidad a sus prácticas. Ya en los años setenta, Ferreira Gullar señaló que “el arte de vanguardia de un país deberá surgir del examen de las características sociales y culturales propias de ese país, y jamás de la transferencia mecánica de un concepto de vanguardia válido en los países desarrollados” (Muñoz, 2004: 62). En cualquier caso, desde los significados, la preocupación política, entendida como compromiso con las problemáticas emergentes de la realidad social, fue la tendencia que más fuertemente marcó las prácticas de arte acción y performance en la escena iberoamericana. En un contexto de profunda efervescencia política, de control policiaco y de violaciones a los derechos humanos, las distintas formas del arte acción se asumieron como mecanismos de resistencia y como medios de hacer visibles los traumas del cuerpo social condenado a la invisibilidad y al silencio. El cuerpo del artista, llamado a ser soporte e instrumento de significaciones, se redefinió como un “cuerpo político”, es decir, un cuerpo capaz de operar en sí mismo como reflejo de determinadas demarcaciones de lugar, asociadas al flujo de los acontecimientos históricos y sociales. Estos protocolos de acción y de significación, alumbrados a la luz de la lucha política y de un enfoque crítico que desdibujaba los límites entre artísticidad y politicidad, determinaron, esencialmente en los 70, la configuración de un estilo característico de la performance iberoamericana que con mayor o menor eficacia ha pervivido hasta la actualidad. Como sostiene Clemente Padín, veterano performer y representante de esta vertiente “contenidís-



*Desplazamiento. Richard Martel.  
Fot. Graciela Cianfagna.*

ta”, en los años setenta y ochenta, el compromiso de muchos artistas con la defensa de los derechos humanos, sociales y políticos ante los atropellos de los regímenes antidemocráticos, encontró en la performance “un género que ha manifestado su eficacia en la denuncia y sensibilización popular”(1990). En la búsqueda de nuevas formas de representación que permitieran referir a lo que ocurría burlando la vigilancia oficial ejercida sobre los contenidos del arte, los artistas de la acción articularon modos de significación no fácilmente decodificables, donde las prácticas procesuales del cuerpo se constituyeron en vías de una enorme potencialidad simbolizante. Con frecuencia se presentó un cuerpo que funcionaba como “zona sacrificial de ritualización del dolor en la que el artista se autoinflige una herida para solidarizar con lo históricamente mutilado” (Richard, 2007: 18). Otras veces, los cuerpos se unieron en acciones colectivas que se contrapusieron a la dinámica de la desmovilización social y el individualismo, y que a través de intervenciones en el espacio público, casi siempre clandestinas y fugaces, trataron de subvertir el formato militarista impuesto a la cotidianidad.

Los 70 y los 80 marcaron una politización de la estética, y en el campo específico del arte de performance se definió una identidad diferenciadora respecto al arte acción internacional, que permitió reivindicar la singularidad y la originalidad de la periferia iberoamericana. Esta identidad se tradujo en una preeminencia de la acción “contextualizada”, no solo una acción que como toda práctica artística provenía de un contexto específico del que no podía desligarse, sino una acción que constitutivamente enfatizaba su compromiso con la realidad y que se proyectaba como reflejo y como instrumento interpretativo de las tensiones que se desplegaban en ella.

A fines de los 80, logrado ya el restablecimiento del orden constitucional y el retorno a la democracia en aquellos países que habían soportado regímenes dictatoriales, la connotación política de las prácticas del cuerpo no desapareció, pero sí se debilitó y continuó en manifestaciones que muchas veces resultaron estereotipadas y oportunistas. Este debilitamiento, que remeció la noción de *identidad* forjada en los 70, se acentuó en los 90, cuando el neoliberalismo, que instrumentó una política de transición democrática basada en la

desmemoria y en la exclusión de toda conflictividad social bajo la figura del consenso, también llevó a una despolitización de las prácticas artísticas, logrando subsumirlas en una vacuidad acrítica y autocomplaciente. La performance no permaneció fuera de esta corriente despolitizante, replegándose hacia esferas de simbolicidad menos controversiales que las exploradas hasta entonces. Este fue un punto de inflexión, si advertimos que las prácticas corporales ya no se vieron urgidas por el compromiso de la lucha contra el autoritarismo y la necesidad discursiva de aportar líneas de fuga y desobediencia; lo que llevó a que algunos artistas abandonaran su “compromiso con la realidad”, a partir del “contenidismo” crítico y contestatario, para concentrarse paulatinamente en investigaciones encabalgadas sobre la autorreflexividad crítica de la forma.

A mediados de los 90 y más decididamente a partir de 2000, la performance iberoamericana comenzó a experimentar una apreciable modificación de su retórica significativa y de sus recursos formales. En estos cambios hay que considerar la gravitación de las nuevas circunstancias históricas, con el marco referencial hegemónico de la globalización; pero también, y de modo fundamental, la intensificación del avance en el campo del arte de las nuevas tecnologías que provocaron inéditos desplazamientos y vinculaciones entre las poéticas de los distintos géneros. Si uno de los rasgos paradigmáticos del arte contemporáneo o “globalizado” es el desborde de géneros o la transdisciplinariedad, esto resulta aún más observable en la performance, que es un género constitutivamente nacido del quiebre o cruce de géneros. En Iberoamérica, como en otras partes del mundo, la performance ya no se circunscribe únicamente a la utilización más o menos espectacular del cuerpo como soporte, sino que incorpora cada vez más la mediación de múltiples instancias tecnológicas. Como si el cuerpo se hubiera vuelto algo obsoleto, existe toda una corriente, no suficientemente definida, de artistas que conciben una performance tecnologizada, donde el cuerpo deja de ser en forma creciente un “objeto-medio” para convertirse en un “objeto-mediatizado”. Esto explica en gran medida el auge de un subgénero como la video-performance, sin olvidarnos de la cantidad de obras que incluyen proyecciones de video, utilización de cámaras y sensores, animaciones multimedia,



*Experimento gramíneo. Maicyra Leao.*

*Fot. Archivo Hotel DaDA.*



*La muerte ronda en todas partes.*  
Fernando Pertuz.  
Fot. Archivo Hotel DaDA.

y otros dispositivos tecnológicos. El progresivo acceso a las tecnologías y las búsquedas más ligadas a la mirada estética o a la poética significante antes que a las urgencias de los significados, están provocando una reconceptualización de gran parte de las prácticas performativas que podrían llegar a inscribirse en el campo diferenciado de la tecno-performance.

A lo largo de su historia la performance iberoamericana ha “contextualizado” sus prácticas en un intento por posicionar su “diversidad” frente a la hegemonía de los centros institucionales de arte y la pretendida “universalidad” de sus valores. Esto se ha traducido en una corriente “contenidista” que privilegiaba la “politización de los contenidos” y el compromiso con la realidad inmediata. Esta corriente tiene su continuidad aún hoy en día; allí están muchos artistas que siguen dotando de una connotación política a sus obras para resistir a los embates del neo-imperialismo militarizado de los Estados Unidos post 11-S, los proyectos de integración económica forzada y las avanzadas de una globalización que amenaza con desvanecer las identidades de los pueblos. Tampoco faltan las reivindicaciones ecologistas, étnicas y sociales. También es cierto que la deshumanización impuesta por el neoliberalismo y su modelo de exclusión social afectaron a gran parte de Iberoamérica en los 90, y que esto se tradujo en estrategias estéticas que para fines de la década re-instalaron el discurso del arte acción en el escenario urbano, siendo incorporadas en forma progresiva por la comunidad para ser utilizadas en sus luchas y reclamos. A la luz de estos hechos, no es exagerado pensar que Iberoamérica conserva una reserva utópica orientada a la defensa de los valores fundamentales del hombre, y que el arte acción y la performance son sus canales privilegiados de expresión. Pero también hay que considerar que otros muchos artistas trabajan en una dirección que se disocia cada vez más de la acción “contextualizada” o “contenidista”, y que prefieren una intensificación de lo estético o de la complejidad discursiva que posibilite un desplazamiento con respecto a las matrices de categorías y finalidades preasignadas en las que se supone deben calzar las manifestaciones de la performance iberoamericana. Entre una y otra corriente se mecen los cambios que quizá permitan hallar una vía intermedia, que subvierta las categorizaciones de los centros metropolitanos, y que

defina un arte capaz de conjugar la reflexión estética y la vocación crítica.

Más allá de tendencias y corrientes que hacen a la especificidad de la práctica, la multiplicación de festivales y encuentros, la visita permanente de artistas extranjeros de destacada trayectoria, las elaboraciones teóricas, la existencia de grupos y organizaciones asociadas a redes internacionales, los nuevos planteos basados en el uso de la tecnología, no dejan dudas sobre la situación actual de la performance en Iberoamérica. En pocos años se ha consolidado un circuito que va aglutinando y recuperando a algunos de los veteranos artistas de performance de la región, a la vez que propicia el alumbramiento de nuevas generaciones de artistas emergentes. La performance iberoamericana se encuentra en proceso de reconfiguración de una identidad que progresivamente se va reconociendo a nivel internacional y que se traduce en intercambios y registros documentales. La escena mundial de la performance parece volver sus ojos hacia una zona hasta ahora periférica, y como si no fuera suficiente, se permite descubrir en ella renovada energía para alimentar el futuro de la práctica.

### Referencias bibliográficas

- GÜTA, Adrian (1996), *AnnART 7, International Living Art Festival*, Sepsiszentgyörgy/San Jorge, Editorial Etna.
- MUÑOZ, Víctor (2004), “Apuntes sobre el arte acción en América Latina”, *Arte Acción 2 1978-1998*, ed. Richard Martel, Valencia, IVAM Documentos.
- NELLY, Richard (2007), *Fracturas de la memoria - Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- PADÍN, Clemente (1990), “El arte en las calles”, ponencia presentada en el Primer Encuentro Bial Alternativo de Arte Tomarte, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario, Santa Fe, Argentina. Correspondencia con el autor.