

Performance y antropología¹

Caterina Pasqualino

CNRS - École des Hautes Études en Sciences Sociales, París

Convergencias de miradas

Pocos estudios se han consagrado a destacar la convergencia entre las *performances* propuestas por los artistas contemporáneos y los rituales salidos de las culturas tradicionales. La historia del arte y la antropología ganarían compartiendo sus reflexiones sobre este asunto; se encontrarían al menos en tres puntos. De entrada, en la puesta al día de los actos performativos fundados sobre una misma unidad de sentido. Luego, en la investigación del cuerpo y de la expresión gestual. En fin, en el ensanchamiento del campo de observación de la realidad. Sobre este último punto, sería en efecto beneficiosa la aproximación, de una parte, de las *performances* metamorfoseadas por la voluntad de abordar lo social y, de otra, de los trabajos que, principalmente en los Estados Unidos, proponen nuevas formas de investigación, librándose a “unas *performances* antropológicas” donde el investigador no tiene sólo un papel de observador pasivo, sino que deviene actor.

De la *performance* al ritual

Es útil volver brevemente sobre la génesis de estas nuevas formas de expresión artística que, al lado de la pintura y de la escultura, se han desarrollado en el curso del siglo XX, inicialmente en tanto que “acción”, después como *happening*, antes de ser globalmente reagrupadas bajo la denominación de *performance*. Desde los años de 1910, los futuristas italianos encarnan el espíritu revolucionario al afirmar que querían romper las normas académicas, desembarazándose de la “sobresignificación” de las obras sabias y reduciendo la distancia entre el artista y el espectador para lograr una mayor adecuación entre el arte y la vida.² Al contrario, en los años cincuenta un artista como Yves Klein crea unas acciones públicas para sacar el hecho artístico de su banalidad e investirlo de un aura. Envolviéndolo de un ceremonial destinado a transformar las relaciones entre el artista y los espectadores, a la manera de un chamán enseña las improntas sobre telas de cuerpos desnudos recubiertos de pintura, deviniendo la obra final memoria de la acción.

En los años setenta, la *performance* es reivindicada como género artístico en toda su extensión. Los artistas del *body art*, o del arte corporal, consideran el cuerpo como

un material básico. Ellos cuestionarán las fronteras que separan al artista y al público, más allá del arte y la vida. Manera de reducir la distancia entre el artista y los espectadores, para numerosos artistas la *performance* corresponde a una enorme necesidad de redefinir la significación y la función del arte. Varios se entregarán a un trabajo de introspección conducente a ejecutar un conjunto de obras marcadas por lo “autobiográfico” y la memoria individual.

Pero la *performance* toma también un giro más ritual. Joseph Beuys, por ejemplo, flirtea con un cierto misticismo, sus acciones se inspiran en una mezcla de cristianismo (crucifixión) y de chamanismo (recurso a los animales como médium).

Dan Graham pone claramente la *performance* como el equivalente de un ritual implicando la participación del espectador. Inspirándose en el teatro de Bertolt Brecht, busca reducir lo que separa al artista del público situando a este último en una posición poco confortable, poniéndolo en un estado de extrema conciencia de sí. El actor deviene igualmente el espectador de sus acciones a través de los dispositivos que recurren a espejos y al vídeo (cámara y monitor). En *Two Consciousness Projection* (1973), Graham pide a dos personas que se describan en voz alta: sentada frente a una pantalla de vídeo, una mujer ve su propio rostro, mientras que un hombre la mira en el visor. Actores y sujetos de la *performance*, el hombre y la mujer están a la vez activos y pasivos. En *Present Continuous Past* (1974), el mismo artista interroga el papel de los espectadores sirviéndose de datos temporales y espaciales. Utiliza a la vez el espejo, reflejo del tiempo presente, y el vídeo, reflejo del tiempo pasado; este último muestra las acciones y los gestos del actor-espectador en trance de hacer o fluir: los tiempos presente y pasado transcritos por el espejo y por el vídeo son presentados en una misma unidad temporal y espacial. En Dan Graham, la *performance* se hace ritual concentrándose en los lazos entre el artista, el espectador-actor y el público.

Más recientemente, las *performances* de Vanessa Beecroft trabajan sobre la temporalidad, jugando con la larga duración típica de los rituales. Después de haber reunido cierto número de figurantes (mujeres u hombres), se juntaron físicamente, ella los maquilló, los vistió elegantemente y los puso en escena en algunos museos. Con la intención de aprehender cierto estereotipo de feminidad —el de los maniqués— y cierto estereotipo de virilidad —el del ejército americano—, escogió unas poses jerárquicas, andróginas, anémicas, impersonales. Como las figuras deben permanecer inmóviles durante horas, mientras el tiempo va fluyendo, el maquillaje de sus rostros no resiste el calor de los focos fijados sobre ellos y la fatiga marca sus posturas. Al final de la *performance*, los individuos parecen otros, dando la impresión de haber abandonado su envoltura carnal, la mirada fija, como envueltos en un segundo estado. Por la transformación de los cuerpos que se derrumban progresivamente, el espectador está llamado a percibir un sentimiento de tormento creciente. Subrayando los límites de la duración física de sus modelos, el artista señala su condición humana, volviendo así a encontrar la distancia que separa el arte y la vida.

Otros artistas se refieren de manera más explícita a los rituales habitualmente estudiados por los antropólogos. Desde 1962, Hermann Nitsch propone unas *performances* sangrientas que él denomina “orgías” y califica de “oraciones sobre el modelo estético”. Se inspira en la teoría aristotélica de la catarsis por el miedo, el terror y la compasión. Heredero de Carlo Carrà que, a inicios del siglo XX, quería “pintar como un cantante borracho y vomitador, eructador y tempestuoso”,³ sus puestas en escena recurren a símbolos de la muerte y de la resurrección como la cruz, la sangre, la ofren-

da de comida, el sacrificio animal y la exposición de sus entrañas. En su “Teatro de las Orgías y los Misterios” (*Orgien-Mysterien Theater*) la acción dura varias horas. Todo comienza con un fondo sonoro ensordecedor. Después los asistentes llevan a escena un cordero vivo y lo atan en una cruz cabeza abajo. El animal es sacrificado, eviscerado, mientras que sus entrañas y la sangre caen a tierra sobre una mujer o un hombre tumbados desnudos. A pesar de la violencia del espectáculo ofrecido a los visitantes, la intención declarada de Nitsch es invocar la agresividad del mundo moderno entero, refundando el lazo entre el arte y la vida. Busca reinventar una forma de ritual sacrificial contemporáneo, mezcla de culturas católicas, hinduistas y africanas.

Ciertos *performers* “ritualistas” investigan suscitar la emoción del público auto-infligiéndose suplicio. Chris Burden debuta con unas *performances* que llegan hasta el límite de su capacidad. Se encierra en un armario y permanece cinco días sin comer, contentándose con beber un vaso de agua que le hacen llegar por un tubo exterior. El mismo año, en Venecia, pide a un amigo situado a una distancia de 4,5 metros que dispare con la ayuda de un arma de fuego sobre su brazo izquierdo. La bala, que debía solamente rozarle el brazo, le arranca un poco de carne... Estimando que el dolor ritualizado produce un efecto purificador, Gina Pane se ha infligido unas incisiones en el rostro, sobre la espalda y las manos, mientras que Marina Abramovic se ha expuesto sobre unos instrumentos de tortura (*Rythme 0*) invitando al público a servirse de su propio cuerpo.⁴ En esta época, varios artistas se ponen así a explorar los temas de la duración y de la agresión pasiva. Ellos conciben la acción artística en el sentido de un ritual de paso, de una catarsis, afrontando una serie de pruebas violentas que pueden dejar unas marcas indelebles. A instancias de numerosas sociedades llamadas tradicionales, el sufrimiento autoinfligido es así asociado a la investigación de un estado místico.

A través de sus dispositivos de *performance*, Dan Graham investiga provocar una toma de conciencia sobre su identidad, sus relaciones con el mundo y los otros, etc. Trabajando con estos actores forzados por la inmovilidad y experimentando poco a poco su agotamiento, Vanessa Beecroft compromete a los espectadores en un cara a cara emocional. Hermann Nitsch reinventa rituales sacrificiales al servicio de la catarsis, permitiendo transgredir los tabúes del mundo contemporáneo. Estos “artistas chamanes” se juntan con otros *performers* contribuyendo a borrar siempre algo más la frontera que separa las *performances* del arte contemporáneo y los rituales. Así, las *performances* de la iraní Shirin Neshat se inspiran directamente en los rituales relativos al patriarcado o al fundamentalismo islámico. Se ampara, por ejemplo, en ceremonias funerarias donde hombres y mujeres, todos vestidos de negro, forman separadamente unos círculos o efectúan unos recorridos en el desierto.⁵ Las *performances* del camerunés Barthélémy Togo marcan igualmente un diálogo explícito con su cultura de origen. En *Circuncision, série*, el artista muestra el traumatismo causado por la brutalidad de la circuncisión a los niños en África occidental.⁶ Desde los años setenta, las *performances* se han aproximado de esta manera más y más a la noción de ritual habitualmente reservado a las sociedades tradicionales. Para Rosalind Krauss, conviene a este propósito distinguir entre unos artistas primitivistas *soft* y *hard*. Mientras que los primeros se contentan con apropiarse de unas formas y unos símbolos provenientes de culturas indígenas, los segundos investigan reinterpretar las actitudes indígenas, como ha hecho por ejemplo Joseph Beuys cuando asimila su trabajo al de un chamán.⁷

Del ritual a la *performance*

No es anodino constatar que las teorías del ritual elaboradas por los antropólogos han sufrido una evolución análoga tendente a atenuar, en el otro sentido, la frontera entre mundo tradicional y mundo contemporáneo.

Para la antropología, la *performance* es una problemática relativamente reciente. Esto se explica por al menos tres razones.

La primera tiene la influencia del positivismo. El término performativo, en efecto, fue utilizado por primera vez en 1955 por J.L. Austin. Oponiéndose a una lógica positivista que se ancló en la verificación de los acontecimientos, este filósofo del lenguaje hizo de la performatividad una enunciación (*utterance*) que escapaba a la noción de verdad. Fue seguido inicialmente por algunos etnógrafos del discurso (R. Finnegan, M. Rosaldo), después por algunos antropólogos de la *performance* ritual (S.L. Tambiah, V. Turner).

En segundo lugar, los antropólogos habían privilegiado durante mucho tiempo unas tradiciones orales que eran cómodas de guardar bajo la forma de textos, para después estudiarlas en tanto que material científico en laboratorio. No reduciéndose a elementos expresables, los sistemas de significación se expresan cuando algunos rituales escapan a sus observaciones.

En tercer lugar, una suerte de pudibundez judeo-cristiana ha pretendido rechazar —hasta alrededor de finales de los años sesenta— el estudio de manifestaciones centradas alrededor del cuerpo. Es así como las *performances* (la danza, el trance, el travestimiento, etc.) fueron entrevistas como relevando oscuras pulsiones que, ante todo, eran abandonadas desde el punto de vista del análisis social.

Positivismo, logocentrismo y beatería se conjugarán para impedir a los investigadores poner su atención sobre el acto performativo y medir su importancia.

Es necesario igualmente un esfuerzo considerable para interpretarlos de otra manera que sólo en términos de interpretaciones simbólicas y aceptar que éstos revelan una significación de orden general susceptible de concernir al conjunto de la sociedad. Victor Turner fue en este sentido particularmente innovador. Desde 1969, para rendir cuentas de los ritos de paso de los ndembu (Zambia), comienza a hablar de *Social Drama* y elabora una de las más conocidas teorías del ritual. Apoyándose en los trabajos de Van Gennep, propone la distinción entre *communitas* y *societas*, partiendo del principio de que los rituales se oponen a la normatividad de la vida cotidiana. Ahora bien, así como sus predecesores interpretaban el desarrollo de los rituales como un encadenamiento de acciones inmodificadas fijadas por la *doxa* religiosa, Turner veía, por el contrario, en estas *performances* unas reacciones antiestructurales que dejaban una gran libertad de expresión a los protagonistas. Esta opinión rompía fuertemente con la tradición académica.

Turner ha declarado, por otra parte, que su invención de la noción de *Social Drama* ha devenido una necesidad para combatir el ambiente esclerotizado que reinaba en la época. Mientras que los estudiantes tienden a considerar el mundo exótico como necesariamente inmutable, estable y armonioso, la interdisciplinariedad y las fronteras eran percibidas como unas formas de búsqueda desviadas e incongruentes. A Turner no le satisface esta situación. Considera que el funcionalismo y el estructuralismo en boga son impotentes para decir cómo se percibe la realidad. Éste es el momento en el que formula este nuevo método de descripción y de análisis llamado *Social Drama*

Analysis. El principio es aceptar que en el interior de la rejilla temporal que constituye el ritual, los individuos se expresan libremente. En los años ochenta, Turner se ha enfrentado a su anti-academicismo más antiguo avanzando más en la consideración de que las ceremonias tradicionales podían ser asimiladas a nuestros ritos modernos y posmodernos.⁸ El propósito era particularmente innovador: señala el paso de una antropología del ritual a una antropología de la *performance*.

Esta nueva corriente se ha desarrollado hoy día en los Estados Unidos bajo el nombre de *Performances Studies*.⁹ Ella implica unos cambios importantes, no solamente desde el punto de vista de las observaciones llevadas a cabo sobre el terreno, sino igualmente en la aproximación teórica: las oposiciones de primer nivel implícitas entre el hacer y el pensar, lo primitivo y lo moderno, lo público y lo privado, lo oral y lo escrito, son puestas en cuestión. De acuerdo con Marcus y Ficher, Grimes desarrolla, por ejemplo, unas nuevas relaciones entre participantes y observadores (*ritual criticism*), mientras que por otra parte insiste sobre la dramaturgia ritual, resituando su interpretación en una perspectiva global abierta al conjunto de los hechos sociales.¹⁰

En un artículo reciente titulado *Victor Turner's Last Adventure*,¹¹ Richard Schechner ha vuelto sobre el papel precursor jugado por Turner en los *Performances Studies*. Este autor, nos dice Schechner, encaraba ya la *performance* como una manera de devolver a la superficie lo que ha desaparecido, suponiendo una amplificación o exageración de fenómenos que lleva a una clarificación nueva sobre la realidad social. El compromiso bastante fuerte de unión entre los diferentes géneros tradicionales, moderno y posmoderno, se interesa por las relaciones entre ritual y *performance*, investigando aproximar éxtasis ritual y artístico. En *Towards a poetic of performance*,¹² utiliza la terminología teatral para describir las situaciones de crisis, interviniendo en el curso de la acción ritual y mostrando que los participantes transmiten al público otra cosa que lo que ellos le dan a ver. En el marco de su enseñanza en antropología, Victor y Edie Turner propondrán a sus estudiantes reconstituir unos rituales, tomando, por ejemplo, bien un casamiento a la manera occidental, bien las “danzas caníbales” de los indios kwakiutl estudiadas por Boas. Estas reconstituciones habrían podido terminar con la diferencia entre el ritual y la *performance*, al precisarse los roles respectivamente asumidos por *performers* y por espectadores, interrogando a la ficción interpretada, a las relaciones entre la palabra y los actores, a la noción del rol de identidad, etc.¹³

Richard Schechner ha mostrado cómo las *performances* artísticas pueden directamente interesar a los antropólogos.¹⁴ Éste es el caso de las *performances* futuristas y dadaístas, así como de las *performances* de Antonin Artaud, John Cage, Anna Halprin y Alain Kaprow. Otros ejemplos notables son el “teatro antropológico” de Barba, la “escena intercultural” de Peter Brook o el “teatro pobre” de Grotowski. Para los críticos de la noción de obra maestra, la aproximación entre arte y vida elimina las distinciones entre artistas y espectadores, y es considerada por los *Performances Studies* como otra fuente de enseñanza.

Un nuevo paso ha sido dado cuando, muy recientemente, algunos antropólogos han comenzado a apropiarse de las *performances* de los artistas en tanto que método de investigación. En 2006, Georges Marcus ha realizado en colaboración con el artista Abdel Hernández y el escenógrafo Fernando Calzadilla la *performance The market from here*.¹⁵ El objetivo era poner en relación el mercado indígena de *el Coche* y el museo de arte contemporáneo de Mavao, de manera que se revelasen los lados de dos realidades

culturales que se ignoraban. Después de los *Performances Studies*, Marcus considera que la investigación antropológica debe ser encarada como una “*performance* intercultural”. Aproximándose desde la antropología teatral o desde los dispositivos propuestos por los artistas, procura que la comunidad científica admita los presupuestos subjetivos (quizás poéticos) existentes en el compromiso con la investigación de campo (cf. “las escenas de encuentros” y las transacciones efectuadas).

En la obra colectiva *Contemporary Art and Anthropology*, Arnd Schneider encara trabajar más allá del análisis discursivo interrogando al concepto de apropiación.¹⁶ Pone notablemente el acento sobre el aprendizaje y la transformación como parte de un proceso hermenéutico común al arte y a la antropología. Su colaboración con los artistas le ofrece la ocasión de preguntarse sobre la producción de conocimientos híbridos. La apropiación *de* y la intervención *en* el marco de la religión popular levanta las sospechas sobre el estatuto epistemológico de las colaboraciones entre arte contemporáneo y antropología.

Una práctica de la antropología que traspase las fronteras entre el arte y la ciencia puede dejar perplejo. Ella ha permitido desde siempre a los antropólogos y a los artistas americanos iniciar, cada uno por su cuenta, nuevas investigaciones. Según Marcus, el hecho de encarar la experiencia etnográfica como una *performance* debería permitir responder a las cuestiones expuestas al inicio de los años ochenta en la obra colectiva *Writing Cultures*.¹⁷ A saber: ¿cómo el observador puede traspasar sus propios *a priori* y modificar su práctica de campo?

En esta perspectiva, el campo se vuelve una experiencia compartida en la cual la construcción del objeto reposa, no sobre una pura observación, sino sobre un principio de intercambio. La noción de *performance*, explotada por su valor de acontecimiento histórico singular, permite rendir cuentas de situaciones sociales complejas: teatro de objetos, *performance* del arte contemporáneo, espectáculo histórico, ceremonias de inauguración, animaciones museográficas, etc. Considerando que la producción del saber antropológico no puede ser dissociada de la experiencia en el curso de la cual emerge, se trata de poner a prueba el método descriptivo y las modalidades de la restitución de los hechos observados. En este marco, las *performances* hacen del investigador un actor al mismo nivel que los individuos observados (si bien la implicación de ambas partes no es simétrica).

La antropología performativa

Aunque las *performances* han sido durante mucho tiempo consideradas como epifenómenos, se ve que ellas pueden devenir un lugar de significación central.

Yo he podido verificar la pertinencia de una hipótesis tal a propósito de los gitanos de Andalucía. Este grupo se concibe como una comunidad electiva fundada sobre un sentimiento compartido de sufrimiento. Sus sesiones de canto son un ritual donde la identidad gitana se reactualiza en el seno de una *comunidad de afectos*.¹⁸ Este recentramiento en las *performances* alrededor de la vida afectiva aparece en su caso tan fundamentalmente, que yo he propuesto invertir la función tradicionalmente atribuida a la *performance* ritual: aquélla no debe ser percibida como la simple reactualización y el reforzamiento de un modelo social preexistente, sino como un acto decisivo, fundacional de la identidad del grupo.

Esta revaluación del papel jugado por la *performance* en la vida de los grupos es acompañada, en los Estados Unidos, de una voluntad de cruzar los estudios sustentados sobre los rituales con aquéllos concernientes a las *performances* de artistas. El conjunto es reagrupado en el seno de lo que hoy día se ha convenido en llamar “la antropología performativa”. Un primer objetivo de esta joven disciplina ha sido traspasar la tradicional interpretación simbólica. La demasiada dependencia de una aproximación discursiva impide abordar la esencia misma de la *performance*. Un segundo objetivo ha sido tener en cuenta el hecho de que un ritual o una *performance* no son simples representaciones a las cuales uno se contenta con asistir pasivamente, sino acontecimientos en los que se participa de manera activa. La antropología performativa no pierde de vista que un aspecto extraordinario de la *performance* es que el sujeto no sale indemne de la misma. El trabajo sobre la performatividad es en este sentido muy prometedor en tanto que revalora unas acciones individuales demasiado tiempo difuminadas en las ciencias sociales, en beneficio de la dimensión colectiva.

Desde el momento en que se desembaraza de cierto número de aprioris, intentado el alejamiento en los planos cultural, geográfico e histórico, es posible confrontar el sentido encubierto de las *performances* salidas tanto de las sociedades tradicionales como de la creación contemporánea. El fin es poner al día unos actos performativos recurrentes intentando liberar los denominadores comunes que les unen. La observación puede llevar, en resumen, a cuatro asuntos: la espacialidad en juego, la naturaleza de los elementos de la manipulación, el papel específico del cuerpo y una voluntad de producir lo simbólico.

En primer lugar, conviene señalar que todas las *performances* exigen un espacio total donde no es suficiente contemplar sólo una imagen o un objeto, sino donde los espectadores están implicados en una espacialidad común.

En segundo lugar, la *performance* se distingue del simple espectáculo en que es un acto que encara la participación de los espectadores. El cuerpo juega con posturas en ruptura con lo cotidiano, desafiando los hábitos y el tiempo a través de comportamientos fuera de normas. Tanto en el contexto tradicional como en el contexto “contemporáneo”, los actores sobrepasan los límites de su resistencia física para tender hacia el éxtasis. El trance es en este sentido un caso de *performance* ejemplar.

En tercer lugar, la *performance* no manipula unos objetos “buenos para ver”, sino unas “sustancias sensoriales” que mayoritariamente actúan sobre una atracción o una repulsión física. La sangre, la saliva, el barro, los desechos, el sudor, los huesos o los cabellos son igualmente utilizados en la *performance* del arte contemporáneo (Arman, Spoerri, Louise Bourgeois, Ulay y Abramovic, etc.), más que en la *performance* ritual.

En cuarto lugar, a imitación de los ritos tradicionales, las *performances* artísticas producen lo simbólico. El artista alemán Joseph Beuys, que se asignó el objetivo de “cambiar la vida”, dispuso un coyote vivo, una liebre muerta, unos trineos, unas palas, fieltros, grasa, miel: todas estas cosas podían pasar por unos seres, objetos o materiales empleados en una *performance* ritual en tanto que medios simbólicos. Igualmente, a partir de 1962, Hermann Nitsch utiliza unos símbolos potentemente connotados como la cruz, el sacrificio, la sangre, las entrañas de los animales, la alimentación compartida, así como un encadenamiento de posturas evocadoras de manera explícita de la muerte y la resurrección.

Los objetos performativos

Inspirándose en unos *ready-made* de Duchamp o unos *Merzbau* de Kurt Schwitters, a partir de los años sesenta las instalaciones se han impuesto poco a poco como una forma artística mayor. Una parte de ellas están ligadas a las *performances*. En *Altäre*, título de una exposición organizada en Düsseldorf en 2002, Jean-Hubert Martin propuso una comparación particularmente convincente entre los altares estudiados por los antropólogos y ciertas instalaciones de arte contemporáneo.¹⁹ Se podía allí constatar que sacerdotes y artistas juntaban de manera más o menos efímera unos conjuntos compuestos de elementos heteróclitos. Desde el punto de vista que nos ocupa, nosotros retendremos que estas instalaciones recurren a unos objetos performativos.

Georges Didi-Huberman, que ha trabajado sobre la *performance minimal*, ha mostrado que los objetos no pierden la memoria de las acciones en las cuales han participado. Así, en una *performance*, Robert Morris ha puesto estruendosamente hacia abajo sobre el suelo de una galería de arte una columna en forma de paralelepípedo rectangular (Robert Morris, *Columns*, 1961-1973), mientras que una segunda permanecía como al principio. La escultura guarda el recuerdo de este acontecimiento expresando una ritmicidad elemental: estación inicial / estación tumbada, de manera que, expuesta más tarde en Los Ángeles, inerte, ella recuerda la *performance* inaugural que la ha engendrado.²⁰ Didi-Huberman dice de esta escultura-instalación que ha devenido un *quasi-sujet*. Asimismo, los antropólogos han descrito frecuentemente los altares como unas entidades híbridas, tanto objetos como sujetos. Los objetos performativos concretan así la memoria de una acción más allá de los anclajes religiosos y estéticos.

La cuestión estética

La dimensión estética de la *performance* es bastante frecuentemente puesta a distancia por los antropólogos, que no la consideran pertinente, e incluso la ven insignificante. Es necesario, al contrario, afirmar que ella puede revelarse crucial para el análisis social. Yo he emprendido a este propósito el estudio de unos altares de cultos afro-cubanos —la *Santería* y el *Palo Monte*—²¹ conforme a mis conclusiones sobre el arte contemporáneo. La dimensión estética de los objetos performativos se distancia, en los dos casos, de una interpretación ideológica.

Tanto en Cuba como en Madrid, las imágenes culturales son calificadas de “bellas” con cierta insistencia porque su belleza se considera que proviene de fuerzas sobrenaturales —los santos o los muertos— que las animan. Existen dos tipos de imágenes culturales.

Los altares de *Santería* (y del *Espiritismo cruzado*) son asimilables al arte suntuario y barroco de las iglesias católicas. Las estatuas y otros objetos que las componen revelan un tipo de figuración muy buscada.²² Expuesto todo a la vista de todos, produce un efecto de perfeccionismo (un “estética de la finitud”) y de ostentación. Ciertos altares exponen un barroquismo tan extravagante, tan lleno de colores y tan rico en materias llamativas, que se está tentado de calificarlo de kitsch.

Al contrario, los altares *Palo Monte*, compuestos en parte de bastones de hierro forjado plantados en vasijas rústicas e instalados en unos lugares retirados, reenvían a una estética oscurantista. La fuerza de estos altares está en la rusticidad de su fabrica-

ción. Ligados al culto de los muertos y de los ancestros, recuerdan prácticas populares muy antiguas en el mundo occidental como la brujería —trastienda negra del catolicismo— o los relicarios hechos de cráneos, de fragmentos de huesos, de tocados de cabellos, de sábanas impregnadas de sangre, etc. Estos altares evocan la fragilidad del mundo al mismo tiempo que su descomposición.

Es llamativo encontrar una encrucijada tal en el arte contemporáneo, poniéndonos en presencia de dos estéticas antagonistas.²³ De un lado, los recorridos de artistas como Jeff Koons o Murakami, por su utilización de materiales rutilantes y su aspecto relamido, pueden ser aproximados a la estética exhibicionista de la *Santería*. De otra parte, los recorridos de Christian Boltanski o del *arte povera* revelan una estética “de tipo *Palo Monte*”: utilización de materiales pobres, de osarios, de vestidos usados o de materiales evocando la descomposición.

Estas estéticas nos reenvían a dos visiones del mundo. Más allá de estos análisis, interrogan sobre el valor transnacional de estas estéticas en tanto que sistemas de pensamiento antagonistas y, sin duda, igualmente complementarios.

Las *performances* vocales

Constituye otra vía de exploración específica. La *performance* vocal, por ejemplo, se distingue en que implica una gestualidad y un recorrido espacial inhabitualmente tenido en cuenta en el marco de la musicología. La aproximación entre los rituales y las *performances* del arte contemporáneo abre aquí también nuevas perspectivas de investigaciones. Yo he propuesto, por ejemplo, poner en relación las voces forzadas (roncas, temblorosas o entrecortadas) viniendo, de un lado, de universos culturales tan diferentes como el del *Palo Monte* en Cuba y el flamenco de los gitanos de Andalucía, y, de otro lado, las creaciones vanguardistas de los artistas del siglo XX, de Schwitters a Dubuffet pasando por la poesía sonora.²⁴

En numerosas sociedades tradicionales, las voces guturales y alteradas reenvían a la palabra inarticulada de los muertos. Ocurre así en Cuba donde en las sesiones de *Palo Monte* los participantes llaman con una voz ronca a los muertos identificados como sus ancestros africanos. Ocurre esto mismo en las *performances* flamencas. Los gitanos pretenden llamar, con unas técnicas vocales comparables, a unos difuntos que fueron célebres por su canto, haciéndolos objeto de una gran devoción.²⁵ En estas culturas, la respiración es objeto de aprehensiones porque es un poderoso agente mediador entre el interior del cuerpo, sede del “alma”, y el mundo exterior. Para entrar en contacto con los muertos, la técnica vocal consiste en perturbar la respiración y en deformar la voz. La emisión de una tonalidad grave y cascada es el signo de que los muertos han venido a conversar con los vivos.

En el siglo XX, las vanguardias han dado lugar a una experimentación sobre la voz y la respiración que recuerda precisamente los balbuceos y las voces quebradas de los rituales de posesión del *Palo monte* y algunas sesiones de cantes flamencos. Las *performances* vocales de tres artistas —Schwitters, Dufrêne y Dubuffet— consisten en producir unas vocalizaciones arcaicas hechas de respiraciones forzadas y de sonidos guturales.²⁶ Estos artistas investigan un sonido y un sentido originales liberados del yugo de las convenciones. Su trabajo de la voz está ligado a una voluntad de romper la norma para ir más allá. Éste es un punto en común con las *performances* rituales. Si

bien formas y contenidos no son idénticos, son al menos comparables. La diferencia reside en que, más allá de los actores, el *Palo monte* y el flamenco se han poblado de muertos, mientras que la figura de los artistas se dibuja en negativo: se trata de trascender el orden del mundo escapando al sentido común de los mortales.

Este género de conexiones entre unas *performances* vocales salidas de culturas *a priori* extranjeras permite interrogarse a un nivel transcultural. Por ejemplo, Michel de Certeau, que ha propuesto la cuestión “de las utopías vocales”, se ha preguntado por qué la glosolalia y “el arte del no sentido” aparecen en ciertos contextos dados (históricos, socioculturales o psicológicos) y no en otros.²⁷ El autor ve en la degradación voluntaria de las convenciones y del lenguaje el signo de una desterritorialización de usos y costumbres. Este género de hipótesis interesa en primer lugar a la antropología.

El análisis diacrónico

Otro punto problemático concierne al estudio de la evolución de las *performances* a largo plazo. Contrariamente a lo que se pudiera pensar, los rituales de las sociedades tradicionales no evolucionan necesariamente hacia una aculturación emanada de la globalización. Los procesos de préstamo son complejos, implicando movimientos de desterritorialización y reterritorialización. De otra parte, en lo que concierne al mundo occidental, yo digo que ciertos *performers* se inspiran directamente en unos rituales tradicionales; podemos entonces cuestionarnos sobre las razones que proponen los artistas occidentales para tomar en préstamo no solamente los ritos europeos campesinos y cristianos, sino también prácticas extrañas a su cultura como los ritos vudús (Nitsch), siberianos (Beuys) o amerindios (las pinturas en el suelo de Pollock o las habitaciones de observación del cielo de Turrell). Esta misteriosa convergencia no ha encontrado aún explicación.

Es interesante llevar la cuestión a otro nivel procurando uniones entre estos dos movimientos contrarios: las *performances* del arte contemporáneo se han desarrollado en un momento en el que la población tiende masivamente, confundidas todas las religiones, a dejar sus prácticas rituales. Se tiende a poner en paralelo la desafección de lo religioso y la invención de las *performances* del arte contemporáneo. Si esta relación es pertinente, las *performances* artísticas podrían ser interpretadas como signos anticipadores de una forma de espiritualidad inédita para Occidente, porque se desarrollan fuera del marco de las grandes religiones monoteístas.

Para una teoría general de la *performance*

Los problemas que supone la elaboración de una teoría de la *performance* son numerosos. Pero es necesario de entrada insistir sobre la posibilidad del enriquecimiento mutuo de dos culturas científicas distintas: de una parte, la antropología, heredera de un debate nutrido por la cuestión del ritual, y de otra la historia del arte, disciplina directamente concernida por las *performances* artísticas, pero también atenta a los trabajos de las tradiciones no occidentales (al menos desde Warbourg; cf. su célebre análisis del ritual de la serpiente en los indios hopi puesto en relación con las figuras alegóricas de la historia del arte).²⁸ En esta confrontación no hará falta poner sobre el

tapete la validez de la comparación entre unas *performances* salidas de mundos considerados antinómicos: de un lado, unas comunidades tradicionales, generalmente rurales; de otro, un mundo globalizado muy urbanizado. Es necesario esperar la acumulación de los análisis cruzados de dos tipos de *performances* —rituales y artísticas— para comprobar la validez de la apuesta. Su eficacia se medirá por la capacidad de clarificar los hechos sociales bajo una luz nueva.

NOTAS

1. Traducción: José Antonio González Alcantud.
2. Cf. Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, París, 2001, p. 13.
3. Según James Harithas, los antecedentes del teatro de Nitsch se encuentran en las antiguas bacanales, en las tragedias, en el expresionismo de Oskar Kokoschka y en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud. James Harithas, *Introduction Hermann Nitsch, The orgies mysteries theater*. Station museum of contemporary art, Houston, 2005, p. 4.
4. Cf. Marina Abramovic, *Artist Body*, Edizioni Charta, Milán, 1998, p. 80.
5. Cf. por ejemplo *Rapture*, 1999, y *Passage*, 2001, en Shirin Neshat, *La última palabra / The Last Word*, Edizioni Charta, Milán, 2005.
6. "Circuncision série" es un conjunto de tres vídeos en los cuales el artista muestra el trauma causado por la brutalidad de la circuncisión en los niños en ciertos países de África occidental. En el primero, vestido con un paño blanco manchado de sangre y sentado sobre una pila de madera, el niño corta con el hacha el tronco del árbol que lo sostiene. La acción lenta, como ritmada por un metrónomo, termina con un grito. En la segunda, filmada con la ayuda de una cámara puesta en el suelo, se levanta lentamente sus vestidos balanceándose y tirándose por tierra. La última toma muestra las manchas de sangre apareciendo en el pantalón. Las manchas de sangre aparecen sobre la tela de un blanco inmaculado que cubre su entrepierna. Cuando se despierta sentado en un sillón, descubre el vestido ensangrentado. Esta *performance* ha sido mostrada el 11 de marzo de 2009 en el coloquio: *Performance, art et anthropologie*, organizado por Caterina Pasqualino y Arnd Schneider en el Musée du Quai Branly, de París.
7. Rosalind Krauss, "Giacometti", en Rubin, *Primitivism in Twentieth century art*, p. 514.
8. Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, Paj Publications, Nueva York, 1987.
9. Barbara Kirshenblatt-Gimblett cuenta cómo los *Performances Studies* se han desarrollado a partir de los años ochenta, en un contexto de experimentación y en relación con la vanguardia histórica. Ella recuerda que Richard Schechner, Michael Kirby y Brooks McNamara, fundadores del "Graduate Drama Department at the School of the Arts" de la NYU, habían estado activos en el movimiento *off Broadway*. Cf. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "NYU's Departement of Performance Studies", en Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, 2002, p. 6.
10. Ronald L. Grimes, *Rite out of Place. Ritual, Media, and the Arts*, Oxford University Press, 2006. Cf. Richard Schechner, *Performance Studies*, Routledge, 2002.
11. Richard Schechner, "Victor Turner's Last Adventure", en Victor Turner, *The anthropology of performance*, Paj Publications, Nueva York, 1987, pp. 7-20.
12. Richard Schechner, "Towards a poetic of performance", en *Essays on Performance Theory (1970-1976)*, Rama Book Specialists, 1977.
13. Victor Turner y Edie Turner, "Performing ethnography", en *The Performance Studies Reader*, editado por Henry Bial, Routledge, 2004, pp. 265-278.
14. Cf. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "Performance Studies", en *The Performance Studies Reader*, editado por Henry Bial, Routledge, 2004, pp. 43-55. Cf. Richard Schechner, *Performance studies: the broad spectrum approach*, Phi Beta Kappa Phi Journal, 1990, 15-16.
15. Georges Marcus y Fernando Calzadilla, "Artists in the field: Between Art and Anthropology", en *Contemporary Art and Anthropology* (editado por Arnd Scheider y Christopher Wright), Berg, Oxford - Nueva York, 2006, pp. 86-95.

-
16. Arnd Scheider, "Appropriations", en *Contemporary art and Anthropology* (editado por Arnd Scheider y Christopher Wright), Berg, Oxford - Nueva York, 2006, p. 36.
17. James Clifford, George Marcus (eds.), *Writing Culture*, University of California Press, 1984.
18. Esta noción es próxima a aquella de *imagined communities* propuesta por Anderson para describir el sentimiento de pertenencia a una comunidad (Benedict Anderson, *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Nueva York, 1983). Nosotros tomamos igualmente de Deleuze y de Guattari las nociones según las cuales la filosofía reenvía a los *conceptos*, las artes visuales a los *preceptos*, la literatura y la música a los *afectos*. El flamenco, asociación de literatura oral y de música, parece corresponderse bien con esta última definición.
19. Jean Hubert Martin, *Altäre. Kunst Zum Niederknien*, Hatje Cantz Verlag, Düsseldorf, 2002.
20. Georges Didi-Hubermann, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Editions de Minuit, París, 1992, p. 41.
21. En lo que concierne a la *Santería* cubana, los estudios hacen todos referencia a los trabajos de Lydia Cabrera y de Fernando Ortiz. El único libro que circula en Cuba sobre *Palo Monte* es el de Joel James Figarola. Cf. Joel James Figarola, *El Palo Monte. La brujería cubana*, Editorial Oriente, 2006.
22. Cf. David H. Brown, *Santería Ethroned*, The University of Chicago Press, 2003.
23. Claude Amey ha escrito un ensayo sobre el "parentesco turbador" entre el "arte llamado primitivo" y las artes contemporáneas, notablemente plásticas y espectaculares. Cf. Claude Amey, *Mémoire archaïque de l'art contemporain*, l'Harmattan, París, 2003.
24. Nicolas Surlapierre ha puesto en relación el proceso visual de los *collages* de Schwitters con la disposición de las palabras de la Ursonate: "El orden de las palabras no es fortuito, prestando unos fragmentos de palabras a las enseñas, a las expresiones escritas abreviadas o a los impresos publicitarios y a los 'tracts' políticos, la voz baja participa de la concepción de patrones visuales dotados de todas las virtudes de las notaciones gráficas, que parecen rechazar la iconografía y preferir la *mimesis* a la *semiosis*". Nicolas Surlapierre, "Le soliloque du ventriloque: l'Ursonate de Kurt Schwitters", en *Eclats de voix*, bajo la dirección de Pascal Lécroart y Frédérique Toudoire-Surlapierre, Editeur l'Improviste, París, 2005, p. 171.
25. Caterina Pasqualino, *Dire le chant. Les Gitans d'Andalousie*, EHESS, CNRS, París, 1998.
26. François Dufrêne, "Pragmatique du crirythme", *OU*, 1956. Para tratar de toda la modernidad y subversión de François Dufrêne es necesario ver las reacciones negativas de un crítico como Roger Caillois que, en 1946, señalaba la falta de sentido como algo irresponsable. Una poesía para ser digna de este nombre puede, según este autor, "halagar la oreja" pero "con las palabras de la lengua". Roger Caillois, *Babel*, Gallimard, 1978. Cf. Peter Selz, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet. As-tu cueilli la fleur de barbe*, Jean-Jaques Pauvert Editeur, 1964, p. 81.
27. Michel de Certeau, "Utopies vocales: glossolalies", *Traverses*, n.º 20, "La voix, l'écoute", 1980, p. 36.
28. Aby Warburg, *Le Rituel du serpent: Récit d'un voyage en pays Pueblo*, trad. por Sibylle Muller, Macula, París, 2003.