

Como lágrimas en la lluvia¹

*All those moments,
will be lost in time
like tears in the rain.
It's time to die.*

ROY BATTY

*De la sonrisa de este Dionisio
nacieron los dioses; de sus lágrimas,
los hombres.*

NIETZSCHE

G l e n d a L e ó n

EN NUESTRA (CON)VIVENCIA DIARIA, CÍCLICA, INEVITABLE, conscientes de nuestra más intrínseca humanidad, algo nos impulsa a destacarnos, a diferenciarnos. Incluyendo aquellos momentos en que se intenta desafiar la propia existencia (el riesgo, el aislamiento), siempre se trata de una lucha, por medios diferentes (y aquí entran las clasificaciones, el arte), para trascender, para no pasar inadvertidos ante el entorno social. Ser, de alguna forma, protagónicos.

Cada persona se inventa la manera de exteriorizar su ego, de ponerlo en el centro de la atención: tememos ser una gota (de lluvia) más y morir disueltos en el mismo líquido que en el fondo todos somos (¿no es cierto que la Tierra y nuestro propio cuerpo tienen un por ciento mayor de líquidos que de sólidos?... ¿y que todo lo sólido se desvanece en el aire —pasando antes por líquido—?).

El gusto por un comportamiento descentrado pudiera considerarse como una de las tantas formas de eludir la

¹ Este texto forma parte de mi trabajo de diploma *La condición performática*, por lo que quizás algunas ideas o definiciones aparezcan esbozadas, aún cuando mi intención es proponer una interpretación que no se pretende absoluta, sino que por el contrario demuestre la relatividad de las cosas. Todo depende del color del cristal con que se mire.

muerte y de tener un nombre. Así, el arte del performance, que ya tiene por norma el descentramiento, deviene un espacio donde el artista plástico, tradicionalmente anónimo (como el escritor), desarrolla un protagonismo especial.

Sin embargo, lo efímero de las presentaciones de esta índole amenazaba la inmortalidad de sus creadores; y entonces, para que no se disolviera el hecho en el tiempo, se le otorgó a la documentación un papel protagónico.

Unos cuatro años antes de que Marina Abramóvic y Ulay pudieran finalmente caminar por la Muralla China, ya estaban diciendo: *Vamos a necesitar alguien que escriba sobre esto en New York*².

Nadie vio a Yves Klein saltar, ni a Rudolf Schvarzkogler cortarse el pene. Es pura mitología. Las imágenes publicadas son, respectivamente, fotomontaje y simulación. Por esto, la renuncia a la exhibición y comercialización del arte resulta, en buena medida, falsa. El miedo a morir es siempre más fuerte.

En Cuba el performance ha asumido diferentes protagonismos, diferentes necesidades y niveles de trascendencia.

Ya desde finales de los 70, en Cienfuegos, el artista plástico Leandro Soto estaba incursionando en otros campos artísticos y sociales, preocupándose más por el «acabado», por la apariencia estética o formal de sus actos, que por la reacción inmediata del reducido público con que por lo general contaba. En este sentido, *acciones plásticas*³, término que él mismo propusiera, se adecua no solamente a sus piezas, sino también a las que ejecutaron aproximadamente hasta el 84, artistas como Gustavo Pérez Monzón, Ricardo Rodríguez Brey, José Bedia, Gory, quienes desde antes de Volumen I, hacían performances privados, igualmente para un pequeño grupo de amigos. La necesidad de trascender era modesta.

Pero ya, a partir de la segunda mitad de los 80, el protagonismo abandona la modestia, en parte presionado por la situación socio-política. La acción y reacción que se buscaba, no era del grupo de amigos, sino del pueblo (así de utópico).

En estos actos, la dosis de espontaneidad superaba la premeditación exquisita. Se quiso protestar, llamar la atención sobre determinado problema político, social, económico o histórico, protagonizando, mediante la acción, una excitación de reflexiones, o mejor, de otras acciones. Buscaban desesperadamente, y en vivo, una respuesta movilizadora; temían la pasividad y la indiferencia ante lo que estaba pasando. La forma más «segura» de hacerlo fue en grupo (Arte Calle, Grupo Provisional, Grupo Puré).

Así, por ejemplo, Consuelo Castañeda y Humberto Castro, en el año 86 irrumpieron en una conferencia ofrecida en la UNEAC en torno al sexo y el

² Carr, Cynthia, 1993. *On edge. Performance at the end of the twentieth century*, Hanower, Wesleyan University Press: XV.

³ Leandro Soto es reconocido por Gerardo Mosquera como el primer actuante cubano, y el único, según Luis Camnitzer, que *mostró un serio interés en el campo*. *New Art of Cuba*, 1994, Austin, University of Texas Press, p. 178. Sin embargo, el término me resulta portador de limitantes y contradicciones: lo plástico es un calificativo vago: ¿en qué medida el arte escénico o el audiovisual, por ejemplo, dejarían de ser *plásticos*?...

arte. Disfrazados de falos gigantes, esparcieron leche a los participantes y panelistas. El sentido radicaba en la irreverencia, en el ataque mismo hacia los tabúes sociales y sexuales. Por esto era más bien una estética de la acometida, al decir de Lupe Álvarez; y *happening* significa, precisamente, *acontecimiento*.

No olvidemos, sin embargo, que el performance es como la vertiente más activa del conceptualismo, y en estas proposiciones existía un fuerte contenido simbólico-semántico, aunque el camino tropológico no fuese tan enrevesado como lo fue más adelante.

Un gesto performático-happenístico que igualmente ilustra lo anterior, ocurrió en aquella especie de carnavales postmodernos que se realizaban en la calle G. Consistió simplemente, en quemar una guayabera⁴.

Pero hasta con mierda se puede trascender. Al igual que el hijo de Stalin, Ángel Delgado (sin llegar a morir) arriesgó todo por la caca. Su acto consistió en defecar. Y esto lo llevó a la cárcel (donde también estaba Iakov, el hijo de Stalin, cuando se negó, ante los soldados alemanes, a limpiar sus propias excrecencias), porque en el imperio del kitsch, *la mierda es negada y todos se comportan como si no existiese*⁵.

Ya en los primeros 90, pareciera que el protagonismo del artista abandona la acción para asumir la teoría y la objetualidad. Se prepondera la capacidad de reflexionar, se piensa más en sí mismo y en el acto creativo, y no tanto en la reacción masiva del espectador. Esto contribuyó a cierta rematerialización del objeto artístico.

Las características emancipadoras de intentar un cambio, o una recapacitación a través de la crítica, se sustituyen por una serie de estrategias que seducen sutilmente al espectador, y subvierten, placenteramente, las asociaciones tradicionales significante-significado.

En buena medida, este giro en el sentir y el sentido, responde a los cambios socioeconómicos que en los últimos años ha sufrido la sociedad cubana de hoy: el Período Especial, la despenalización del dólar, son adelantos de un pseudocapitalismo que recién comenzamos a padecer o a venerar. Y nuestra conducta, nuestra ética, se ve afectada por ello.

Se trata de una diversificación y complejización del *espesor de la metáfora* (Lupe y Rufo mixed), un vuelco que va de la metarreflexión hacia la autorreflexión. Es una postura que Janet Batet y otros críticos de arte, han clasificado como cínica; y en otro sentido, pero refiriéndose al mismo fenómeno, lo que Jorge de Armas ha llamado estética del comentario, *un acercamiento a postulados oblicuos, donde el receptor adquiere el compromiso de establecer sus propios codificadores axiológicos*⁶.

...Ni cínico ni comentarista. Desde hace unos tres o cuatro años, he podido percibir (sin negar su existencia anterior), un nuevo protagonismo del

⁴ Entrevista con Gerardo Mosquera, mayo, 1999.

⁵ Kundera, Milán, 1995. *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquets Editores: 254.

⁶ Armas, Jorge de, 1998. «Arte para ser comprado», *El Caimán Barbudo*, La Habana, 288: 24-25.

performance, digamos más global, más difundido y expandido. Aún menos modesto, menos restringido, e incluso, más relajado, puesto que juega con lo que se le antoja, incursiona en el campo que mejor le plazca y busca, sí, una respuesta, pero no agresiva, ni de evidente ataque; y por otra parte, la tensión es ahora placer y entretenimiento. Una diversión inteligente, sobria.

Estamos asistiendo entonces, a una expansión de la esencia del performance, manifestada no sólo en las acciones que reconocemos como tales, sino también en determinados objetos e instalaciones que protagonizan, sin nuestra intervención, una actividad constante; así como en un comportamiento desarrollado por el receptor ante aquellas obras que se lo exijan o sugieran. Ya no es solamente una vertiente discursiva, creo que es también, una condición.

A grandes rasgos éstas serían las características formales que, junto a la noción de descentramiento —de índole conceptual—, configurarían la esencia del performance, a partir de la cual concibo la *condición performática*:

- *La presencia física* que puede desarrollar un comportamiento o una actuación en el creador y en el receptor.
- *Extensión del campo de acción y efecto*. Incursión en otros lenguajes artísticos, diferentes de aquél del que proviene o en el que se forma el artista, o simplemente una renuncia a restringirse a un solo campo socio-cultural. Con esto se evidencia una transgresión de normas sociales con relación a las concepciones asentadas del arte, la política, el comportamiento o cualquier otro aspecto. Casi siempre se trata de un descentramiento y permutabilidad de génesis, de oficio, una tendencia a la imbricación. Los roles o supuestas funciones de un artista se trastocan. Es una intertextualidad de nuevo tipo; más transgresora, más activa, más leve.
- *Rejuego con la sensorialidad del espectador*, cuyas zonas biofísicas son activadas a través de lo táctil, lo olfativo, lo acústico, lo cinético, lo palpable, etc.
- *Énfasis en el proceso*, en el *transcurrir* de la obra, más que en su resultado. Tomemos como punto de diferencia a Jackson Pollock, que casi siempre se ha visto como antecedente del performance (aunque Dadá fue más performático), sin embargo, continuaba a pesar de todo, haciendo pintura, y el proceso creativo se exhibía mediante fotos, como imágenes a contemplar. Algo similar ocurre con las *intervenciones*, que en su mayoría, por no decir todas, comportan un acto creativo eminentemente performático, pero privilegiando, por lo general, el resultado, la inserción terminada, y no la exhibición del proceso previo del artista. En casos como éstos, en que el acto (descentrado) de creación artística no se muestra durante su ejecución, sino después (por video, fotografías, u otras referencias), pudiéramos sin duda alguna, aceptar la presencia de componentes performáticos. Los llamaría performances de segundo grado de intensidad, y están representados, por ejemplo, en las intervenciones públicas de Carlos Garaicoa (*Homenaje al 6, Jardín Cubano*), Manuel Piña, Wilfredo Prieto (su platanal laberíntico) y Ruslán Torres (sus cuadros abstractos ambientando albergues); y, por la gestualidad teatral contenida en sus poses frente a la cámara, en René, Marta María Pérez o Cirenaica Moreira. No obstante, quedarán

para un análisis posterior para no dispersar demasiado esta investigación primera. Así, he tomado como criterio distintivo el *carácter vivencial* de los trabajos que concibo como performances. Es indispensable que transcurran en el tiempo mediante alguna existencia sobredimensionada, exaltada; y que se presencie o experimente este transcurrir de forma inmediata, sincrónica.

■ Y por último, un *Redimensionamiento temporal*, en tanto el tiempo deja de ser progresivo y lineal, para convertirse en un tiempo circular. Esto se vincula con la recurrencia a un fragmento, a un detalle de la realidad, que se repite constantemente, multidimensionando y trascendiendo su significado ordinario.

Por su parte, la noción de descentramiento o excentricidad (implícita en las anteriores características), implica una renuncia a las normas de determinado campo. Es una tendencia a experimentar la *elasticidad del confín*⁷, que, aunque está siendo de cierta forma asumida y normatizada, produce todavía algún efecto sorpresivo. Y así sucede gracias a la fidelidad que conservamos respecto a nuestra memoria de los límites.

La concepción de este carácter performático se evidencia en ciertas obras de artistas plásticos cubanos.

Tania Bruguera acomete una especie de neorritual de sacrificios, manteniendo en cierta medida, ese espíritu de protesta de los 80. Sus obras parecen ser un antídoto contra la amnesia; una denuncia que a veces deviene utópica debido a que la solución o superación de lo denunciado se encuentra aceptada unánimemente como imposible. Podemos decodificar el mensaje porque además de reflejar situaciones que a todos nos afectan, ella se vale de estereotipos del subconciencia colectivo, recordándonos constantemente, con un gesto igualado, una situación triste e irremediable.

En casi todos sus performances, la autorreferencia junto con la permanencia, la reiteración, el riesgo y la autorrepresión constituyen aspectos distintivos. Esto se advierte en *Cabeza Abajo*, cuya segunda «puesta en escena» tuvo lugar en la Facultad de Artes y Letras, a propósito de la inauguración de la exposición perteneciente a la VI Bienal de La Habana.

Con el rostro exageradamente maquillado de blanco y disfrazada con un vestuario que imitaba la piel de ovejas, la artista comienza a caminar por encima de un grupo de personas amontonadas en el piso⁸. Bajo una edición de canciones de Silvio Rodríguez y de Sara González (paradigmáticas de los actos revolucionarios por todos conocidos) ella va con unas tiras rojas amarrándole las manos, tapándole la boca o los ojos a algunos escogidos al azar, a la vez que incrusta entre ellos una bandera del mismo color. Luego de realizar la misma acción varias veces, se dirige al público y la repite hasta que se retira.

⁷ Calabrese, Omar, 1989. *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, S.A.

⁸ Como en el caso de los *homeless* o los que comen papeles, en otros de sus performances, ésta es gente que no es «artista»; los «pisoteados», desempeñan aquí una especie de papeles secundarios.

Por mucho que se niegue, por muy neutral que Tania se presente, es evidente que algún tipo de actuación, e incluso de representación de un otro, se desempeña; y así, materializa, o mejor dicho, virtualiza, sus ideas.

Esta actuación que denota teatralidad y artificiosidad, por lo pronto podemos verla en:

- Lo propiamente antinatural y extracotidiano de sus ejecuciones (¿o es que resulta común y corriente que alguien literalmente nos aplaste y nos amarre las manos y los pies?) y de su imagen (vestuario, maquillaje, etc.).
- La conformación de una especie de escenografía teatral constituida por las personas agrupadas en el piso, un espacio que a su vez estaba delimitado por los sacos de azúcar que hacían de barricadas.

La teatralidad es, según Roland Barthes, *el teatro menos el texto*⁹; y para Artaud, *se opone incluso a la normatividad de una fábula lógicamente construida*¹⁰.

Veamos qué dice Patrice Pavis en su definición del actor contemporáneo:

*El actor se constituye como tal desde el momento en que un espectador, o sea, un observador externo, lo mira y lo considera como 'extraído' de la realidad ambiente y portador de una situación, un papel, una actividad ficticios o por lo menos distintos de su propia realidad de referencia. Pero [...] es preciso también que el observado tenga conciencia de actuar un papel para su observador... Como más adelante apunta este teatrólogo francés, dicho papel puede ser incluso el de representarse a sí mismo, tratándose entonces de un performer, que es ante todo, aquél que está física y psíquicamente ante el espectador; se subraya la acción realizada por el actor, en contraste con la representación mimética de un papel*¹¹.

Sin embargo, pienso que no todo ejecutante se representa a sí mismo, y el propio performance Cabeza abajo es un ejemplo de ello, porque de lo contrario cabría preguntarse nuevamente: ... ¿y es que Tania aplasta personas y les tapa los ojos o la boca?... Entonces, como es lógico, está representando, simulando, quizás no un personaje único ni un hecho específico, sino múltiples, que por su parte es muy probable que nunca hayan tomado la forma que ella les otorgó.

Mediante estas acciones reiteradas, asistimos a un multidimensionamiento del tiempo, del espacio y del propio cuerpo que las origina. En tales casos el performance se asemeja a la danza, en cuanto a la significación simbólico-metafórica que en esta manifestación adquieren el cuerpo y sus movimientos.

Tania en esta *reacción* (como ella misma le llama) no deja opción a la audiencia. Por el contrario, «agrede» a algunos de los espectadores escogidos al azar, pues los hechos que lleva a cabo comportan una dosis, si bien mayormente alegórica, de violencia y represión. Es así como el receptor es más bien «participado» y no participante; aunque no por esto deja de estar inmerso en el tiempo y el espacio de la actuación.

⁹ cf. en Pavis Patrice, 1980. *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós: 468.

¹⁰ cf. *Ibidem*.

¹¹ Pavis, Patrice, 1994. *El teatro y su recepción*, La Habana, Casa de las Américas: 148.

Una exposición de un grupo de artistas contemporáneos cubanos y con marcado carácter performático tuvo lugar en Suiza durante los últimos cuatro meses de 1998. *La dirección de la mirada*, curada por Eugenio Valdés Figueroa, ocupó las galerías del Stadthaus, Zürich y del Museo de Bellas Artes de La Chaux-de-Fonds. A ella me referiré en varias ocasiones a lo largo del presente texto¹².

Allí, inmóviles, y oyendo una grabación de un discurso de Fidel, permanecieron Sandra y Ezequiel durante el performance *Todos los caminos conducen a casa*. Al igual que Tania, han preferido el silencio; el gesto es suficientemente elocuente en esta suerte de postura congelada, una minimalización extrema de la actitud. La castración y la imposibilidad, simbolizadas en la negación a hablar y a moverse. Parece que sólo pueden escuchar.

Existe, no obstante, una movilización; es aquélla que implica la adopción misma de esta actitud descentrada. En definitiva, acción o no-acción, a los efectos del descentramiento performático, es lo mismo, pues el solo hecho de la presencia física del artista ya es visto como una ejecución sobredimensionada; y es que, como ya dije, aún se mantienen fuertemente fijados en nuestra memoria, los cánones que conforman el campo psicosocial en el que nos desenvolvemos.

Un performance que igualmente tiene como eje central el propio cuerpo del artista se titula *Cuando duermo sueño que vuelo*, y fue «posado» por Inti Hernández a propósito del II Salón Nacional de Arte Contemporáneo.

Si toda la obra performática de Tania, es eminentemente trágica, esta obra posee cierto matiz humorístico. En este caso, Inti tampoco ejecuta, visiblemente, acción alguna. Se trata más bien de un gesto post-manierista: mantenerse en una posición como si volase, dentro de una caja gigante de donde se pronunciaban a través de unos orificios, parte de sus pies y de sus manos, simulando así, estáticamente, el vuelo.

En esta pose estático-simulativa hay también actuación, o mucho mejor, teatralidad, por la concepción global de esa especie de puesta en escena, que es alucinante, virtual. (Se pretende volar.) Existe entonces, una ficción representada por el artista, quien, ahora sí, se representa a sí mismo, sobre todo y sin duda alguna, por el título autorreferencial. Es él escenificando una idea sobre sí mismo.

El título por sí solo, ya es una obra literaria, una especie de historia breve a lo Augusto Monterroso:

*Cuando despertó, el dinosaurio
todavía estaba allí.
El dinosaurio*¹³

¹² *Todos los caminos conducen a casa*, *Pajar*, *Consolidado de Humanidades*, *El espectador y la obra*, *Interior Oscuro*, *Susurro*, *La Atalaya (el vigía)* y *Puente*, son obras exhibidas en esta exposición y aquí referidas con sus correspondientes autores. Otros artistas participantes fueron: Sandra Ramos, Antonio Núñez, Tania Bruguera, Los Carpinteros, Kcho, Rodolfo Llópiz e Ibrahim Miranda. También se realizó un acto performático en homenaje al Cabaret Voltaire.

¹³ Monterroso, Augusto, 1982. *Mr. Taylor & Co.*, La Habana, Casa de las Américas: 59.

Las semejanzas, respecto a la estructura semántica y sintagmática son curiosamente notables. Pero además ambos explicitan un rejuego realidad-irrealidad que inaugura una nueva relación entre estos conceptos canónicamente opuestos.

Sin embargo, en la obra de Monterroso, el sueño, lo utópico de un dinosaurio, aplasta, por decirlo de algún modo, la realidad. Mientras que en el performance sucede lo contrario; se trata más bien, de una hiperrealidad (la evidente imposibilidad humana de volar), que se apropia de un sueño (volar). El simulacro, aquí acentuado, tiende a negar el modelo.

Asimismo, otro elemento a destacar es que la obra se completaba con una acción nuestra, en tanto nos asomáramos a los espacios que fueron dejados para tal fin al ensamblar la caja, y así se podía ver por fragmentos, al «soñante» y un ventilador que agitaba su pelo, lo cual contribuía a la artificiosidad y simulación del mantenido gesto de sus brazos.

Es un hecho que multidimensiona y descentra la obra. De inicio la divide en dos partes, dos visiones diferentes: una general, la caja en su conjunto con manos y pies incluidos; la otra más particular, depende de nuestro nivel de curiosidad para ver, desde distintos ángulos, el interior de la caja y el resto del cuerpo del artista. Esto implica un relativismo que parte de la propia concepción del acto receptivo, y se concretiza en la recepción misma.

Esta participación del público, que es ya un neocanon postmoderno, conforma lo que he denominado *performatividad* receptiva, una instancia a movilizar al receptor, preconcebida por el artista a modo de una interrelación más inmediata con su obra y con él mismo. Es una suerte de pseudo-actuación, un comportamiento o proceder desestabilizante que el espectador desarrolla específicamente ante la obra, en ocasiones estando consciente de que se encuentra formando parte de ella. Es un estado limítrofe, ya que no es una actuación declarada ni necesariamente prevista para ser observada por otros, y además, proviene de aquél que de inicio funciona como receptor y no como emisor. Esto puede darse tanto frente a performances (exactamente *Cuando duermo...*) como a esculturas e instalaciones de diversos tipos.

Así, en *La Atalaya* (el vigía), instalada por Tonel, el receptor asume este mismo papel de *voyeur* y luego de subir por una escalera, el *performer* debe abrir una puerta que no es más que un autorretrato de dimensiones reales, y mirar entonces el interior de la obra, o a través de ella.

Y es en otra instalación suya, *El puente*, donde este comportamiento receptivo quizás se torne más simbólico. El público transita la obra, pasa por el cuerpo desnudo del artista que, convertido en puente, deviene soporte de la acción. Ésta, conformada por procederes cotidianos (el simple caminar, subir y bajar escaleras), adquiere en su recontextualización, una significación simbólico-poética tal y como ocurre en la danza moderna. Un grupo de movimientos se convierten entonces en un solo gesto, en una actitud recargada de semas.

(A modo de paréntesis) me gustaría se alar que, en la mayoría de las obras participativas, el protagonismo es asumido más bien por el receptor, que

ahora es quien realiza el performance. Sin embargo, Tonel no se resigna a este anonimato, y prefiere estar presente, reproduciendo su imagen desnuda ante sus «transeúntes».

En su exposición personal *Los Cimientos del Alma*, Inti también explota esa naturaleza de cederistas ejemplares que parecemos llevar en lo más recóndito. Todas las instalaciones aquí expuestas dependían de una inclinación del receptor para mirar lo que había dentro. En determinada ocasión, igualmente debíamos transitar una escalera para introducir la cabeza en una caja en cuyo interior podíamos ver una secuencia audiovisual, incesantemente repetida, de personas descendiendo de un camello. Nuevamente asistimos a un rejuego realidad-irrealidad, con toda una serie de matices subversivos implicados.

Mediante nuestra acción buscamos (con cierto sentido utópico, creyente y con una gran expectativa e incógnita, porque no podemos a primera vista verlo todo), hacer algo más, tenemos que protagonizar la obra, que *performarla*, en tanto no se trata de un proceder acostumbrado, de una recepción del todo normalizada, para encontrar así, el fin último en la obra. Incluso se pudiera estar buscando en un *Pajar*, con una lupa, el último hombre y la última mujer. Aquí, Ezequiel incorpora este artefacto para ver mejor, para buscar, entre esa enorme multitud, alguien probablemente perdido y disuelto en el espacio (como lágrima en la lluvia).

Esta *receptividad performática*, comporta puntos en común con la intención brechtiana de teatralizar al espectador incorporándolo a la obra; *...el acontecimiento teatral no se produce ya tanto 'dentro de él' como 'con él'*¹⁴.

Y así, teatralmente, los japoneses que asistieron a la inauguración de la Biental del Museum City Project consumieron en la *Paladar* de Lázaro Saavedra; una especie de set, donde los diseños de las mesas y las sillas aludían a la bandera cubana. Esto reafirma algo que también puede hacerse extensible al resto de las *performatividades receptoras*, y es que el simbolismo contenido en el objeto, está en relación directamente proporcional con el de nuestro comportamiento respecto a él.

Las técnicas corporales cotidianas (caminar, beber, digerir, subir escaleras, asomarse) que el receptor emplea al «usar» este tipo de obras, hacen que éstas se conviertan en soportes tan comunes como las mismas acciones, lo que desata un significativo contraste entre la realidad inmanente de la acción y la obra de arte —cosa tradicionalmente superior, intocable e inaccesible, al menos distinta de la práctica diaria—.

Si la participación en los anteriores casos comporta determinada tranquilidad espiritual, o determinado equilibrio, Lázaro pasa del placer en las paladares al peligro inminente que suponen 66 afilados y grandes cuchillos colgados del techo. Sólo dos o tres personas se atrevieron a «conocer en profundidad» esta especie de invitación al riesgo, y transitar el local ocupado por la instalación

¹⁴ Brecht, Bertolt, 1973. *Escritos sobre el teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión: 57.

(cuyo piso, además, se encontraba obstaculizado con 66 amenazantes clavos). Sin dudas, una nueva relación entre *El espectador y la obra*.

En la exposición personal *Remixed*, de Raúl Cordero, el hecho movilizante en el receptor, partía de que algunas de las obras contenían una walkman y unos audífonos para ser utilizados y escuchar así, el supuesto sonido del cuadro. Esta pseudomelodía que se repetía todo el tiempo, resultaba un pequeño fragmento de diálogos de películas (cuya imagen o plano correspondiente teníamos, al parecer, delante) mezclado con otras sonoridades por el propio artista, inmediatamente convertido en músico, más específicamente en DJ.

Se trata de una evidente manera de controlar y guiar la recepción, de sumergir al consumidor en un ambiente, en unas coordenadas (más temporales que espaciales) prediseñadas por el autor. La imagen y el sonido convergen en un entramado por momentos complejo, pero redundantemente elocuente. Entre ellos se explicita una misteriosa sincronía, y es que ambos están confeccionados por la misma persona. De esta forma asistimos virtual y fragmentariamente a vivencias irreales. La obra es una mezcla de procedimientos, desde los más clásicos (pintura sobre óleo), hasta los más inesperados y descentrados, dados por ejemplo, en nuestra intervención, que descubre, mediante un gesto voluntario, la otra parte —sonora, no visible— de la obra, acudiendo así, a una solicitud explícita de consumo de la pieza. La vivencia es indispensable; ahora el cuadro «transcurre», se desplaza en un tiempo cíclico, reiterativo, casi animado.

Una vez más tenemos que descentrarnos de nuestros hábitos o normas comunes de enfrentamiento a una obra plástica, para además de verla, tocarla y escucharla. La obra nos acontece y nos llega, sobre todo, sensorialmente; la experimentamos.

Otro de los trabajos donde Raúl concibe al espectador como protagonista, forma parte de una serie de *quizzes* que él mismo ha inventado. Éste, el número 25, muestra sucesivamente en una pantalla, dos secuencias muy breves, donde se invita a encontrar 12 diferencias entre una y otra. Lo mismo encuentre 12, 5, 4 o ninguna diferencia, el espectador asume y en ocasiones proyecta una actitud-respuesta ante la obra, y la completa, aunque en este caso sea de una manera virtual, imaginaria, reflexiva. Es otro tipo de movilización, dirigida directamente hacia nuestra capacidad de reflexionar. Aquí, *la mente es un músculo*. (Yvonne Rainer)

Indudablemente, la incorporación del público en la obra desde su propia concepción, implica una apertura a cierto campo de probabilidades. El espectador, por muy aséptico que esto parezca, puede simplemente conformarse con la visión o acercamiento primeros de la obra, y no acceder a experimentarla, a ver lo que hay en su interior, activarla o adivinarla. Pero también puede ser, en cierta medida, una forma de controlar la recepción y, tal como apuntó Bruce Nauman —quien a principios de los 60, en Estados Unidos, trabajó en este tipo de obras (*Performance Corridor*)—, *constituir un medio para limitar la situación de tal manera que alguien más pueda ser un performer, pero*

*haciendo lo que yo quiero que haga. Desconfío de la participación de la audiencia. Es por eso que trato de hacer estas piezas tan limitantes como sea posible*¹⁵. La probabilidad está también calculada.

Yoan Capote nos induce a hacer algo muy fácil, sólo hay que accionar sus traganíqueles para tomar refresco y comer jamón. Estas esculturas, exhibidas y activadas en su exposición personal *Tracc Bakk Track*, tenían todas forma de mujer, excepto aquella que representaba el hombre (aludiendo probablemente a la tendencia poligámica del cubano macho).

Aún después de extinguirse el alimento (cosa que ni cuesta ni dura mucho) un corazón gigante hecho a partir de tubos de escape y un motor viejo (obra que da título a la exposición) permanecía en actividad; consistía en una enorme maquinaria que funcionaba por la misma obra y gracia que funcionan muchas cosas en este país, es decir, mediante inventos y reparaciones precarias, haciendo ruido y desprendiendo humo. En este caso, la obra por sí misma, y sin nuestra intervención, se muestra performática pues actúa, está en actividad constante, y nos acontece en la medida en que experimentamos, sentimos un olor, un humo y un ruido que finalmente nos afecta. Éste sería el caso de una *performatividad objetual autónoma*.

Otro ejemplo claro de esta opción, estaría representado en la instalación *Susurro* de Luis Gómez, donde *el percutir de un martillo sobre planchas de acero es alternado con la melodía de una caja de música*¹⁶.

Es lo que ocurría al entrar el espectador en la habitación, pero no dependía estrictamente de su voluntad, pues la obra ya estaba programada para que así sucediera.

Hay una hiperactivación de sentidos que normalmente no son explotados en una galería. Estos sonidos nos desestabilizan, remitiéndonos a espacios, a bifurcaciones de caminos desconocidos; se complejiza nuestra propia existencia, pero siempre alrededor de ese sonido que oímos y del objeto que lo produce. Es lo que sucede con los tres teléfonos que René Francisco conectó en su *Consolidado de humanidades*, los cuales sonaban sucesivamente cada 3 minutos y luego al unísono, sin ser nunca contestados; una especie de composición sonora a lo Cage, recuérdese su concierto para 2 radios, o mejor aún, el *Evento de 3 teléfonos* (1961) del músico de Fluxus George Brecht, y que consistía simplemente en 3 orientaciones de actividades disímiles ante cada uno de los teléfonos que sonaban. Quizás estemos asistiendo a una suerte de poética performática del objeto re-encontrado.

Dándoles un color (negro), Fernando Rodríguez ha hecho que las lágrimas tomen otra dimensión, como más palpable, más consistente; una suerte

¹⁵ cf. Nauman en Schimmel, Paul, 1998. «Leap into the void: performance and the object», catálogo *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art: 91.

¹⁶ Valdés, Eugenio, 1999. «La dirección de la mirada», catálogo *La dirección de la mirada*, Zürich, Voldemeer: 46.

de materialización, de cosificación del llanto se ha escenificado y artificializado en su instalación *Interior Oscuro*. (Las lágrimas corrían por la pared, estaban en «acción».) De esta forma, sin olvidar todos los desplazamientos semánticos que pueda suscitar una imagen tan sugerente como ésta, acudimos también a un protagonismo, a una trascendencia sólo un poco más duradera que la de los replicantes de *Blade Runner*: las lágrimas negras se disolverán, también, en la lluvia.

Llorar y morir son, en definitiva, cosas demasiado humanas para poder evadirlas.

Entonces la condición performática es como llorar en colores¹⁷.

¹⁷ Aunque me parezca evidente debo aclarar que los ejemplos de obras y de artistas no son los únicos que pudieran constatar mi propuesta, sólo que no es posible abarcar todo de una sola vez (esto incluye los antecedentes de las obras móviles de Osneldo García o Sandú Darić). Así, pienso en *El Chispazo* de Omarito y Duviel, y en el *Stopy Joe's Bar* de Garaicoa, donde el público presionaba un botón en el primer caso y bebía en el propio bar del segundo. Pero éstas son otras historias que deberán ser contadas en otra ocasión.