

Performances culturales. Memoria y liminalidad

Irma Cristina Sousa¹

Resumen

Desde la teoría de los actos de habla de John L. Austin² pasando por el encuentro entre Victor Turner y Richard Schechner y el redireccionamiento impulsado por Diana Taylor, el concepto de Performance ha transitado un largo camino. En el devenir de las discusiones al respecto, una de las nociones en cuestión, considerando su práctica en Latinoamérica, alude a la misma como territorio de representación haciendo presentes las marcas del pasado, la memoria y la historia.

Desde una perspectiva más ligada a las prácticas escénicas, Ileana Dieguez concibe como escenarios liminares aquellos escenarios sociales, culturales y políticos que adoptan formas estéticas no convencionales, con un tono generalmente crítico. Los mismos conforman una zona compleja, paradójica y ambigua de carácter heterogéneo, donde se cruzan el arte y la vida en espacios de memoria colectiva.

Palabras claves: Latinoamérica-performance-memoria- liminalidad

¹ Lic. Esp. Irma C. Sousa. Dpto. de Artes Visuales UNA. - irmasousa@yahoo.com.ar

² How to do things with words (Cómo hacer cosas con palabras), 1955

Performances culturales. Memoria y liminalidad

Performance

Desde la teoría de los actos de habla de John L. Austin³, pasando por el encuentro entre Victor Turner y Richard Schechner y el redireccionamiento impulsado por Diana Taylor, el concepto de Performance ha transitado un largo camino.

Performativo, término acuñado por el filósofo inglés John Langshaw Austin en los años 50, definía una categoría de lenguaje que implica un acto como: promesas, matrimonios, contratos. Y, si bien esta noción se expandió durante las décadas siguientes hacia otras esferas de la vida personal y social, dando lugar a ciertas prácticas performáticas, el concepto de *performance* tiene un desarrollo desde diversas perspectivas, considerado el mismo como un complejo de actividades humanas que implican una amplia gama de comportamientos y una práctica corporal. Esencialmente se refiere a un hacer.

Para Richard Schechner la base subyacente de todas las actividades performáticas, es la cualidad que llamó “*conducta restaurada*” o “*practicada dos veces*”. Considerando que las performances son comportamientos, prácticas o eventos, es decir elementos temporales y no objetos o cosas, propuso su estudio, sobre las conductas. En la década de los sesenta, desarrolló sus ideas acerca de la relación entre el ritual en culturas no occidentales y la performance artística de vanguardia, un movimiento que algunos sitúan en relación al teatro y otros consideran que surge de las artes visuales.

La relación que entabló con el antropólogo Victor Turner a partir de 1977 durante una conferencia de este último, “Ritual, drama y espectáculo” fructificó en la creación del Departamento de Estudios de la Performance, en la Universidad de Nueva York, primero específico en su clase. Desde el punto de vista de Turner “*performance*” equivale al drama social, una forma de comportamiento cultural

“Una performance es una dialéctica de flujo; es decir movimiento espontáneo en el que acción y conciencia son uno y reflexividad, donde los significados, valores y objetivos centrales de una cultura, se ven en acción, mientras dan forma y explican la conducta”.
(Citado en Richard Schechner, 2000:16)

³ How to do things with words (Cómo hacer cosas con palabras), 1955

A partir de allí, varios estudiosos investigadores se fueron incorporando al abordaje del tema, ampliando el espectro. La mayoría de definiciones aceptadas sobre la performance afirman su carácter presencial y efímero. No hay acuerdos en relación a la posibilidad o no de su registro o documentación y la consideración del residuo objetual que constituyen.

Performance en Latinoamérica

A mediados de los noventa tomó la dirección del Departamento la especialista en performance latinoamericana Diana Taylor. Una de sus primeras definiciones al respecto, para dar cuenta de la variedad de prácticas que van desde lo artístico, pasando por lo político hasta lo cotidiano y viceversa, que reclaman la atención de los estudios de performance fue: “actos vitales de transferencia”. Según sus propias palabras, “queríamos reorientar las maneras tradicionales de las que se solía estudiar la memoria social y la identidad cultural en las Américas” (*We were to reorient the ways social memory and cultural identity in the Americas have traditionally been studied*) citado en (Diana Taylor, 2015: 12)

El punto central de los estudios de Taylor, actual Directora y Fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política...“*es que los cuerpos (como los textos y objetos materiales)*... también transportan información, memoria, identidad, emoción y mucho más que puede ser estudiado o transmitido a través del tiempo.

Taylor ha planteado, en un texto, ya considerado un clásico sobre el tema, “*El archivo y el repertorio*” (2015), los dos sistemas de transmisión que entiende han existido siempre: la memoria de archivo, corresponde a todo lo que puede ser registrado, conservado, de alguna manera; el repertorio, por el contrario actúa como memoria corporal y no ha previsto su resguardo aunque actualmente existe una gran atención sobre el Patrimonio Intangible y se estudian las posibilidades de preservación, aun cuando no está claro cuáles son los parámetros selectivos de los organismos mundiales que encaran tal cometido.

La definición de “archivo”, hace referencia a un fondo documental de forma y soporte material variado, conservado en forma ordenada, respetando el orden de recepción. De hecho la palabra “archivo” proviene del latín *archivum* y éste del griego *archeión*, que significan principio, origen; da cuenta de la historia. Indudablemente, el archivo nace y se constituye como sedimentación de una actividad práctica, de manera que su

resguardo, puede encubrir el ocultamiento y la destrucción por lo que en muchos casos se afirma la existencia de historias paralelas en relación a los mismos hechos.

Remitiéndose a los conceptos de Paul Connerton (1989: 72,73) acerca de la transmisión de memoria colectiva, Taylor sostiene las “prácticas de incorporación”⁴ como el sistema tradicional utilizado por los pueblos ancestrales, retomado y revitalizado por las múltiples performances artísticas, sociales, y políticas latinoamericanas (2012: 52). De acuerdo a sus estudios e investigación los códices o libros pintados que transmitían reportes históricos, fechas, cuestiones, fenómenos cósmicos y otros conocimientos, comunican más, que la imagen que visualizan ya que refieren a un saber de movimiento ritualizado y prácticas sociales cotidianas. La colonización desechó las prácticas no verbales como la danza, el ritual, la cocina, entre otras, de gran importancia para preservar el sentido de identidad, de comunidad y la memoria, porque no los consideraron formas de conocimiento y muchas acciones performáticas religiosas y civiles fueron prohibidas por sacrílegas.

La performance, desde el punto de vista de Diana Taylor, existe “*desde que existe el ser humano*” (2015:46) aun cuando sus estudios sean relativamente recientes.

Los debates acerca de la *presencia o representación* involucrada en la performance, han orientado corrientes que mantienen tensiones. La presencia, en términos de performance, se asienta sobre “lo real, en función de la presencia de los cuerpos vivos” (Peggy Phelan, 1993) en el aquí y ahora y por lo tanto efímero e irrepetible. Participan de esta concepción, performances artísticas, prácticas feministas y acciones de género, por ejemplo. En otro orden de pensamiento, se encuentra la concepción de la performance como proceso de repetición que a través de la representación, de la *conducta restaurada (al decir de Richard Schechner, 2000:107)*, hace presentes las marcas del pasado, de la memoria y de la historia. En este sentido es posible considerar prácticas corporales como vehículo de trasmisión que permiten retomar el pasado, reflexionar sobre él y pautar sobre el futuro. Cabe aclarar que ello no implica necesariamente la transmisión cristalizada o reproducciones miméticas. Se trata de lo que se ha dado en llamar, *Performances culturales*.

⁴ Connerton distingue las *Prácticas de Inscripción* (que tienen base en la escritura) de las *Prácticas de Incorporación*, que se internalizan en el mismo cuerpo (la sonrisa, los gestos , la interacción personal que consciente o inconscientemente comunica algo)

Memoria colectiva

En relación a los estudios sobre el concepto de memoria colectiva, han sido fructíferos en relación a los comportamientos sociales, siendo su precursor el sociólogo francés Maurice Halbwachs, quien a mediados de siglo XX publicó acerca de los diferentes tipos de memoria y la relación entre memoria y espacio en el sentido de esfera que reúne grupos sociales e individuos. Perteneciente a la escuela de sociología Durkheimiana, que considera la importancia del hecho social y su influencia en los comportamientos, fue a la vez, permeado por el pensamiento de Henri Bergson, filósofo también francés, Premio Nobel de la Literatura quien consideraba la historia como una innumerable variación de instantes irrepetibles y definía la memoria pura a semejanza de imágenes.

El pensamiento de Halbwachs fue continuado por los desarrollos de otros autores como Marc Augé, antropólogo francés que acuñó el término de “no lugar” para hacer referencia a aquellos espacios de transitoriedad tan estudiados y relacionales en el mundo del arte contemporáneo, así como Paul Connerton, antropólogo británico quien, al preguntarse en los años 80, cómo recordaba la sociedad, planteó las cuestiones que involucra la dimensión social de la memoria en tanto “prácticas de inscripción” y las “prácticas de incorporación”, antes mencionadas.

La relación entre memoria y arte.

Desde la antigüedad las relaciones entre el arte y la memoria, han sido objeto de interés y teorización. En Grecia, Platón y Aristóteles consideraron la memoria, un arte, asignándole importancia en relación a la oratoria⁵.

La historiadora inglesa Frances Yates, autora de *The arte of memory* (1966) da cuenta, a través del relato de Marco Tulio Cicerón (106 a.C. a 43 a.C.) en *De oratore*, que el arte de la memoria fue la invención de un poeta llamado Simónides de Ceos (circa 556-458 a.C.) y que descansaba no sólo en asignar un orden localizado en un *locus* (lugar imaginario de fácil acceso para la memoria) a las imágenes que se quería recordar sino también en su visualización, vale decir en el sentido de la vista, “*el más penetrante de todos nuestros sentidos*”.(Cicerón, citado en Yates 1966: 20). Para el mundo antiguo, la ejercitación de la memoria era de extraordinaria importancia y según citas documentales existían numerosas técnicas memorísticas que se han perdido, quedando solo las

⁵ Las cinco partes de la retórica eran: inventio, dispositio, elocutio, memoria y pronuntatio.

referencias de Cicerón y Marco Fabio Quintiliano (35 d C. a 100 d C.) y un autor anónimo que describe en un texto, *Ad Herennium* (Roma, circa 82 a. C) la diferencia entre la memoria natural (aquella con la que se nace) y la memoria artificial que se adiestra y dependía mayormente de la visualización.

La noción de memoria como arte visual se trasladó a la Edad Media y continuó hasta su incorporación a las virtudes cardinales como parte de la *Prudencia*, es decir el traspaso de lo estético a lo ético. En el siglo XVII, los filósofos ingleses van a relacionar la memoria con la imaginación (dado que el arte de recordar sucedía a través de imágenes o impresiones) y a partir de allí se cuestionó la veracidad de la memoria por la pérdida de precisión.

El siglo XX trajo nuevos pensamientos sobre la memoria, un desarrollo acelerado de las investigaciones e interés creciente por el estudio del concepto de memoria desde diversas perspectivas, históricas, políticas, sociales y culturales.

Respecto de su estudio desde las artes visuales o la Historia del Arte, el eje de las representaciones de la memoria se situó, por una parte, en relación al trauma, la ausencia, el testigo, la identidad y por otra, en la concepción de la misma como un componente necesario para la constitución del conocimiento del individuo, del mundo y del arte. Las exponentes teóricas más claras de ambos ejes son las historiadoras norteamericanas Lisa Saltzman y Joan Gibbons, respectivamente.

Saltzman, se centró en el análisis de las estrategias mnemónicas de representación de ciertas obras contemporáneas, haciendo un paralelo analógico con las ideas de Plinio El Viejo, respecto del inicio de la pintura, como primer intento de representar algo fugaz, que no permanece largo tiempo. Para ello recurre al uso de dos modalidades: el índice y la sombra.

En cuanto a Joan Gibbons, su trabajo se direccionó hacia la consideración de la memoria como una cuestión de fundamental importancia para el conocimiento del mundo y el individuo con la convicción de que el arte se ha convertido en una herramienta para el trabajo de la memoria.

Liminalidad y communitas - La memoria, los cuerpos y el dolor.

Las investigaciones de Ileana Dieguez , profesora en la Universidad Autónoma Metropolitana, Mexico y miembro del Sistema Nacional de Investigaciones, sobre la teatralidad , la performatividad y los vínculos entre arte y memoria abren un panorama

específico sobre lo que denomina “ *Iconografías y teatralidades del dolor*”, haciendo referencia a la presencia de la muerte, la ausencia de los cuerpos y el vínculo con performances artísticas, políticas y sociales.

Dieguez indaga en dos conceptos claves que retoma de Victor Turner: la liminalidad y la *communitas*. Por una parte, percibe lo liminal, según dice, “*como tejido de constitución metafórica, situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, precedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias del entorno.*” (Dieguez, 2014:64) Para Turner, “*la coincidencia de procesos y nociones opuestas en una misma representación, es propia de la peculiar unidad de lo liminar*” (Turner, 1980:110), lo liminar es lo no estructurado y aclara el concepto, dando un ejemplo de la modalidad de uso en comunidades indígenas que designan el período liminar de un sujeto como quien se encuentra “en otro lugar”. Para Arnold Van Gennep (1969), de quien Turner toma, a su vez el concepto, y define tres fases en todos los ritos (separación, margen o limen y agregación) lo liminal es un estado ambiguo atravesado por un espacio en el que se encuentra muy pocos o ningún atributo tanto del estado pasado como del venidero.

Con respecto al concepto de *communitas*, afirma Dieguez que para Turner, a quien se remite, fue Martin Buber quien mejor expresó la idea “*la comunidad es el no estar más uno junto al otro (y cabría añadir, por encima y por debajo) sino con los otros integrantes de una multitud de personas*” (Buber, citado por Turner 1988:132). *Communitas* es la sociedad experimentada y vista como una comunión de individuos iguales, reunidos en una situación de encuentro.

De esta manera, Dieguez, haciéndose eco de los múltiples escenarios latinoamericanos de muerte y dolor en los últimos años, agravados, en la mayoría de los casos por la ausencia o la fragmentación de los cuerpos de los muertos, que impedían concretar el duelo, centró su atención en todas aquellas acciones colectivas que lejos de aislarse en sus respectivas situaciones de dolor, hicieron del mismo una *communitas* desarrollando prácticas que oscilaban entre la performance, la protesta política, el reclamo, la instalación, las intervenciones, el activismo, etc. ambiguas en cuanto a su situación y fuera de toda estructura disciplinar.

Giros en la concepción del arte-vida

La historiadora Anna María Guasch, expone en *El arte en la era de lo global. 1989-2015*, los giros que a su criterio han conformado un nuevo paradigma artístico, a partir del inicio de los 90. A través de un exhaustivo desarrollo, detalla los cambios que dan paso de un mundo con concepción etnocéntrica a uno multicultural y global y con él, la emergencia de cuestiones de identidad cultural, movilidad geopolítica y desterritorialización además de la aceleración de los tiempos y el acortamiento y desaparición virtual de las distancias. El escenario fluctuante y dinámico generado, revela una mayor preocupación por lo testimonial e interés por lo social, político cultural y ético, perspectiva que, al respecto de las denominadas *performances culturales*, Ileana Dieguez, considerando los flujos entre arte y vida y pensando la teatralidad diseminada en prácticas ciudadanas, ha concebido como escenarios liminales que adoptan formas estéticas no convencionales, con un tono generalmente crítico.

Bibliografía

- Connerton, Paul, 1989: “ *How the societies remember*” Cambridge University Press. Cambridge.
- Dieguez, Ileana, 2014: “*Escenarios Liminales. Teatralidades. Performatividades. Políticas*”. Editorial Pasodegato. México.
- Phelan, Peggy, 1993: *Unmarked: The politics of Performance*.
- Schechner, Richard, 2000: “*Performance. Teoría & prácticas interculturales*” Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires. Argentina
- Taylor, Diana, 2012: “*Performance*”. Asunto Impreso Ediciones. Buenos Aires.
- Taylor, Diana, 2015: “*El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*” Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Chile
- Turner, Victor, 1980: “*La selva de los símbolos*”. Siglo veintiuno editores. Madrid.
- Turner, Victor, 1988: “*El proceso ritual. Estructura y antiestructura*”, Taurus. Madrid.
- Yates, Frances, 1966: “*The art of the memory*” en su traducción “*El arte de la memoria*”. Ediciones Siruela, Madrid. 2005

° Irma Cristina Sousa

Artista visual, docente e investigadora en Arte. Profesora y Licenciada en Artes Visuales. Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados. (UNA. Universidad Nacional de las Artes). Estudios avanzados de Maestría en Creación Musical, Artes Tradicionales y Nuevas Tecnologías (UNTREF. Universidad Nacional Tres de Febrero).

Docente en carreras de grado y posgrado en la Universidad Nacional de las Artes Departamento de Artes Visuales e investigadora categorizada (categoría III) Autora de numerosas publicaciones en revistas culturales, capítulos de libros y actas de congresos, nacionales e internacionales. Publicó dos libros : (2010) *Gauchito Gil. Imagen y representaciones*. Edit. Dunken. Buenos Aires y (2017) *Diversidad Cultural en la Educación Artística*. Eae Editorial Académica Española

Líneas de investigación: Arte como fenómeno comunicacional y simbólico; las variables de procesos creativos en la diversidad cultural; Imagen, memoria y tiempo.