

Zer ekar diezaioke performancearen azterketak Arte Hezkuntzari? Zer dira Performance Ikasketak eta zein da horien aztergaia? Zein da Performance Ikasketen garrantzia hainbat alorren aldean, hala nola Artearen Historia, Ikus Kultura, Teatroa, Filologia, Filosofia, Antropologia edota Pedagogia? Zer jarrera hartzen dute antzerkigileek, antropologoek, artistek, hezitzaileek Performance Ikasketekiko? eta Zein da teatroaren azterkertaren eta performancearen eta performatibitatearen azterketaren arteko harremana?

Judit Vidiella

Performancearen teoria baterako agertokiak eta ekintzak





↑ Corpus Delecti, performance tailerra, 2007. [Judit Vidiella]

Azken berrogei urteetan antzerkitasunaren metafora arteen eremutik gizarte zientzietako hainbat jakintza alorretara mugituz joan da: Soziologia, Antropologia, Hizkuntzalaritza, Filosofia... Performancearen berkokatze horrek teatroaren estatus politikoaren balioa handitzea ekarri du, halako egoeran non bi terminoak bata bestearekiko harremanean berdefiniturik gertatu diren. Horren «eraikitze errepikatuen» izaerak bazterreko kokapenera eraman du askotan, bereziki denbora luzean gizarte zientzien panoraman nagusi izan den antzerkiaren aurkako aurreiritzi dela eta¹. Alabaina, ekintza zuzena, estetika politikoak eta gorpuzte praktikak [feministak] bezalako esperientziek nahasi egin dituzte ikuskariaren eta errealtatearen arteko bereizketak, baita arte, bizitza, politika eta fikzioaren arteko mugak ere. Performanceak, halaber, gizarte jakintzak, kultura oroimena, identitate zentzua, e.a. transferitu eta transmititzeko bizi egintzak dira, eta horiek betikotu egiten dira ekintza errepikatuen bidez, hots, «performance kulturalak»², «gizarte performanceak»³ eta «gizarte dramak»⁴ izeneko bidez.

Ikuspegi horretatik, performancea aldi berean praktika eta interpretazio metodologia gisa eratzten da; horrek bide ematen du eguneroko gertaera eta jokabide gehienak performance *gisa* analizatzeko. Dwight Conquergoodek⁵ performancearen praktikaren aukerak eta ezaugarriak aliterazio joko gisa definituko ditu (ingelesez): «i»ak hala nola irudimena, ikerketa, interbentzioa; «a»ak artistikotasuna, analisisa, aktibismoa, eta «c»ak sormena (*creativity*), kritika (*criticisme*), herritartasuna (*citizenship*).

Hitzaren deriba askotarikoek, ia diziplinen «itzulpen» ariketa filologiko batean, performanceaz praktika bat egin dute, transferentzia bitxiz beterikoa, zenbaitek kritikatu dutena diziplinen arteko muga zehaztugabetasunagatik. Espainiako testuingurura inportaturik, funtsean *performance arteaz* edo *ekintza arteaz* hitz egin da, zeina Performance Ikasketek egiazki hartzen duten eremuaren zati guztiz txikia den. Gainera, hitzaren kartografia labur horri kontzeptu «bastart» bat erantsi behar zaio: «performatibitate», erroitik aldatu duena bai performancearen praktika artistikoetarako hurbilketa gaurko artean, bai subjektibitateen konfigurazioaren kontzeptualizazioa eguneroko bizitzan, edo talde txikiek [*queer*] buruturiko esperimentazio politikak eta estetikak.

John Austinen ekarpenez Jacques Derrida eta Judith Butler bezalako filosofoek egindako errebisioek baztertu dituzte «performatibitate» hitzaren beste mugatze apalago batzuk, hala nola Lyotard eta Marcuserenak; izan ere, aro postmodernoko eraginkortasun eta funtzionamendu mekanismo gisa definitu zuten —boterea-jakintza harremanak ezaugarritua— non hezkuntzak eta datuen optimizazioak, jakintzak eta informazioak elkar legitimatzen duten eraginkortasun produktiboen —ekonomiko, sinboliko, politiko, e.a.— errepikatze segida baten bidez.

Ekarpen linguistikoen eremu konkista horrek, performatiboa performancearena baino areago diskurtsoaren kualitatetzat definitzen baitute, zaildu egin du performatiboaren erabilera berria performancearen alorrean. Hartarako, Diane Taylor bezalako autore batzuek adjektibatua, «performatikoa», erabiltzea proposatzen dute, zeinak kontuan hartzen baitu hala dimentsio diskurtsiboa nola gorpuztua. Kontua da teoria eta aktibismoaren arteko lotura potentzialetara ohituak izanik, performer askorentzat aurrerapen linguistiko horrek halako perlesia politiko bat ekarri zuela, batez ere performancearen eta performatibitatearen arteko bereizketak garbi ez zeudelako.

[...]

Performancea XXI. mendeko giltza hitz bihurtuko da, arte esperimentalari ez ezik, beste alor askori loturikoa, hala nola sistema teknologiko eta ekonomiko kapitalisten funtzionalitatearen analisiari, egitura linguistikoei, lan indarraren erregulazioari, genero, arraza eta sexualitatearen errepikatze erregulatzailerei...

Jon McKenziek, iragarpen futurista moduko batean, adierazi zuen: «Diziplina XVIII. eta XIX. mendeetan izan zena izango da performancea XX. eta XXI. mendeetarako, hau da, botere eta jakitearen egitura onto-historiko bat»⁶. Horrekin, hiru ikerketa paradigma seinlatu zituen performancearen teoria orokorra eraikitzeko oinarri gisa, modu horretara gizarte garaikide postfordisten hezkuntza, teknologia eta lanarekin duen lotura ulertu ahal izateko. Hiru sistema horiek datu, etekin, eraginkortasun kultural, ekonomiko, politiko eta abarren errepikatze eta optimizazio prozesu performatiboen bidez eratzen dira:

1. Management Performancea: antolaketa performancea, multinazionalen zuzendaritza eta kudeaketari dagokiona, administrazio eta enpresa kudeatzen duten kargudunena...
2. Tekno-Performancea: dispositibo teknologikoen eraginkortasuna du aztergai eguneroko bizitzan —*testing* delakoa—, telekomunikazioetan eta teknologia militarren eta gobernuari dagokionaren garapenean...
3. Performance Ikasketak: gure identitatea gorputz erregulazio sail batekin —gizartea, arte erritualak, praktikak eta ekintza performatiboak— harremanetan moldatzen duten performance kulturala analizatzen dute.

McKenziek antzekotasunak aurkitzen ditu horiei dagozkien operatibitate sistemetan, zeinak eragimen, eraginkortasun eta efektibitatearen arabera kudeatzen diren. Antolaketa-produkzio sistemari dagokionez: eraginkortasuna antolaketan ekonomia

burokratikoaren arabera. Sistema teknologikoan: efektibitatea gauzate teknikoan. Eta dagokigun kasuan —kapital kulturala eta performance kulturalak ekoiztea—, eragimena justizia sozialean eta politikoan, baita eragimena ere performancearen gauzate artistikoan eta entzulegoaren aldaketan. Kontua da paradigma kulturala etengabeko hauste fantasia batean bizi izan dela beste bi sistemekiko, erregulatuagoak azken biak erakunde eta ekonomia harremanen eraginez. Baldin eta, Lyotarden arabera, performatibitatea kondizio postmodernoa bada, McKenziek ezaugarri normatibo hori Performance Ikasketetan ahaztu izana alorraren izaera paradigmaticoari berari egozten dio, hau da, ikasketa «programatu» horien makineriari, performancearen ikuspegi normatiboago horrekin bat ez datorren narratiba mota bat sortzeko gai ez dena.

Omisio hori garrantzitsua izan da teoriko eta artisten belaunaldi batean, agian optimistegiak izan direnak performancearen erresistentzia eta subertsio alderdia soilik teorizatzerakoan. Ezaugarri disidente horiek errepikatzeak ilundu egin ditu performancearen bestelako genealogiak, lokalizazioak, diskurtsoak eta praktikak, zeintzuk alorraren eraketaren parte izan litezkeen. Hala, subertsioaren hizkuntzak lagunduko dio instituzionalizazio akademikoaren hizkuntzari eta harekin batera biziko da, era konplikatuan bada ere, performancearen segurtasun hauslea eta eraginkorra «hastapeneko arau» bihurtu delarik.

Performancearen pedagogiak gure burua eratzeko baliatzen ditugun gizarte dinamikak kritikoki analizatzea ahalbidetu beharko luke «ekintza ez-irakaskuntzakoak», «ukipen pedagogiak»⁷, edo «esperimentazio estetika eta politikak» dei genitzakeenen bidez, zeinek performancean osagai erreproduktibo-normatibo bat ikusten baitute, baita irudikapen eta praktika hegemonikoak deseraikitzeke gogoeta ahalmena ere.

[...]

Bai Estatu Batuetan nola Erresuma Batuan, *performance art* delakoa gehiago hedatu zen ikus arteen alorrean antzezpen arteetan baino. Agian lerro genealogiko horrek lagunduko du ulertzen zergatik historikoki performancearen artistek egiten dutena antzezpen arte tradizionaletatik bereizi nahi izan duten, antzerkiaren aurkako aurreiritzi batek kutsaturiko testuinguruan, zeinak susmagarritzat jotzen zituen «ikuskariarekin», «simulakroarekin», «maskaradarekin»... zerikusia izan zezaketen forma kultural eta praktika metodologikoak oro. Jarrera disidente horren paradoxa, hain zuzen ere, zera da, *performance* artearen irakinaldi handieneko unean, abangoardiako ikus arteek antzerkikoaren eta performatikoaren aurka eraiki zutela beren identitatea, bereziki Michael Fried kritikariaren «Artea eta Objektualitatea» (1967) artikulua onduz, ikus arteetan modernismotik postmodernismora egindako biraketa «teatrozkotzat» jo zuen, mespretxuzko adjektibazio garbi batez.

«Aurreko» diziplina formazioekiko harremana eta filiazioa gaitzesteko formazio «berriek» agertzen duten joera horrek azkenean, ustez loturak hautsitako lerro genealogikoak eta «tradizioak» homogeneizatzen ditu, askotan norberaren «alorra» finkatzeko estrategia gisa. Hala eta guztiz, zenbait artista eta teoriko genealogia apalak berreskuratzen interesatu dira performancearen eta antzerkitasunaren arteko hibridazio aukera berriak zabaltzearen, ezin iragarritzko loturak ikertuz. Horien ahaleginak hala antzeppen arteek nola performanceak, bai humanitateen ikerketa alorren barnean nola, neurri apalagoan, ekoizpen kultural eta arte prestakuntzaren panoraman izan duten izaera eszentrikoa ikusgai egitera zuzendu dira.

[...]

Prozesu izaera eta iraupen gutxikoa izatea da *performance* artearen berezitasunetako bat. Galera eta desagertzearekin —gorputzena, testuena, ekintzena— bizi delarik, erregistroak baino indar gehiago hartzen dute uneak eta sorturiko esperientziak. Performancearen berezitasun horrek erresistentzia aitopenez hornitu du pilaketa materialeko erregimen kapitalisten aurrean, nahiz simplea den pentsatzea parte hartzen ez duenik kapital [kulturalaren] zirkulazio testuinguruetan edo esanahiak eta antzeppenak finkatzeko testuinguruetan.

Hainbat teoriko (Antonio Prieto, Jane Blocker, Peggy Phelan...) eta artista (Johannes Birringer...) interesatuko dira performance, errepikatze, erregistro eta antzeppen arteko lotura korapilatsuetan, esaterako performancearen erregistroan sortzen den desplazamendua, performerren gorputzen presentzia auratikoa deszentratzerakoan, baita ikusleen presentzia-lekukotasunean dagoen esperientzia une horretan berean gertatzen ari den ekintzarekiko. Era horretara, ekintzaren garrantzia ez datza bakarrik presente dauden gorputzen aldiberekotasunean eta bertan izatean, baita beste hainbat subjektuentzat (postumorentzat) duen izaera historiko eta potentzialean ere, material honekin ikusle gisa beste era bateko topaketak sor daitezke eta. «Performance prostetikoa»⁸ edo «idazkera performatiboa»⁹ izenekoa da; horren arabera performancearen idazkeraren praktikaren helburua ez da zerbait finkatzea eta deskribatzea, baizik eta berriro produzitzea. Ondorioz, idazkeraren egintzak ere desagertzea edo bestelako gertaera mota ekoiztera jotzen du, berraurkezpena irudikatu beharrean.

[...]

Performance Ikasketek konpromiso bat dute: eratzen gaituzten eta antzeppen, praktika eta erregulazio kulturalen bidez gure esperientzia antolatzen duten sineste ideologikoen sistemak ikertzea. Eta hori ez dute praktika artistikoaren bidez bakarrik egiten.

Performancearen eta ikus kulturaren arteko harreman estua Ikus Arteen Hezkuntzaren testuingutik dator, Arte Eder eta Arte Aplikatuen Eskolan lehen Amerikar Teatroko departamentua sortu zelarik Carnegie Mellon's Schools of Fine and Applied Arts delakoan, 1914an. Urte batzuk geroago, 60 eta 70eko urteetan performancea probokazio tresna bihurtu zelarik, arte eskolek beharrezko ikusi zuten ikasketa programak eta metodologia pedagogikoak berriro planteatzea performancea beren arte curriculumei eranstearen.

Izan ere, Performance Ikasketak eta Ikus Kultura Ikasketak aldi berean agertu ziren, diziplina akademiko tradizionalak berrikustea¹⁰ eta lanbide eta gizarte alorreko kontrako jarreraren bidetik gertaturiko «gerra kulturalak» ezaugarri izan zituen garai batean. «Anti-diziplina», «diziplinartea», «post-diziplina» eta are «diziplinarik eza» gisa definiturik, Performance Ikasketak 80etatik aurrera sendotuz joan ziren. Arian-arian, «diziplinarik ez» hori hedatuz joan zen lurraldez lurralde, batez ere Estatu Batuetan zehar, baina baita beste hainbat herrialdetan ere hala nola Australia, Ingalaterra, Eskozia, Frantzia, Mexiko eta Brasil besteak beste. Espainiar testuinguruan ez dago halakotzat definituriko ikasketa alorrik, performer eta teorikoez filiazio espliziturik aurkitzeko modukorik, nahiz azaleratzen den genealogia baten arrastoari jarraitzen ahal zaion, eta hartatik tokiko praktiken mapa eratu daitekeen.

Ikus Kultura Ikasketen eraketan antzeko hibridazio prozesu bat gertatu zen. 1996an galde sorta bat *October* aldizkarian argitaratzeak eztabaida sutsuak piztu zituen curriculum aldaketak eransteko premiaz. Kritiketako batzuek seinalatzen zuten Ikus Kultura Antropologiaren ereduaren arabera eratzten zela (Performance Ikasketetara ere zuzenduriko kritika, erritualean eta metodologia etnografikoetan agertzen duten interesagatik), horrek urruntzen baitzuen Artearen Historiarekiko erlaziotik. Halaber, merkatu globalizatu baterako subjektuak ekoizteko arriskuaz ohartarazten zuten, ez bakarrik ezagupenen merkatu bati dagokionez, baita kontsumo produktu eta salgaien (iragarkiak, filmak...) merkatu bati loturiko aztergaiak sustatzeaz den bezainbatean ere.

[...]

70 eta 80ko urteetako panorama intelektual eta artistikoan hibridazioek beti ongi adostu ez ziren hiru ardatz edo «norabide kulturalen» inguruan biratzen zuten, eta horrek estutasunak azalduko lituzke borroka akademikoen testuinguru aldakor batean:

1. Pertzepzioaren aurka hizkuntzaren garrantzia («biraketa linguistikoa») azpimarratu eta kulturaren testualizazioa nabarmentzen zutenek, enfasia literaturatik herri kulturara igaroz, komunikaziora, esanahi sortze praktiketara, diskurtsoen zirkulaziora, subjektibitatearen narrazio eraketara, e.a. Kultura Ikasketen kasu zehatzean, herri klaseen alfabetizatzearen ikerketa konprometituen alde egin

zuten, baita esanahi harrera, kontsumo eta eraikitze praktikekiko interesaren alde ere.

2. Ikus praktika batzuen inplikazio politikoak («ikus biraketa») ardatz hartu zituztenen arreta beste zerbaitera zuzendu zen: irudien azterketa irudikatzeen zirkulazioarekiko eta haien bitartekatze ahalmenarekiko, gozamina eranstea ikusteko moduei eta ikusizkoaren «kontsumoari» dagozkion behatzailetasun praktikei, identitatea eratzea, e.a. Kultura Ikasketetan Literaturarekiko desplazamendu bat izan zen bezala, Ikus Kultura Ikasketetan Artearen Historiatik banatu beharra azpimarratuko da, askotan bidegabeki elitistatzat hartua eta kondenatua, beste enklabe apalagoetatik egindako ekarpenak alde batera uzten baitira, hala nola Arte Feministatik edo Postkolonialetik buruturikoak.
3. Gorputzaren rol ahaztua azpimarratzen zutenak («antzerki biraketa»), horrek eszeneratuko bailuke gorpuzteko tekniken garrantzia eta «antzerki» kontzeptuen erabilera egungo identitatea eratzeko formak ulertzeko. Performance Ikasketetan, indar puntuak areago alde hauetara banatuko lirake: diskurtsoa hezuramitzearen inguruko eztabaida, berraurkezpena, identitatea eta gorputza, boterea aritzeko erabiltzen dituen estrategien analisia, erresistentzia taktikak eta esperimentazio politikak bilatzea, bai antzerkia eta bai performance eta etnografiaren erreibindikazioa praktika politiko gisa arian-arian alde batera uztea, e.a.

[...]

Performance Ikasketen agerpena narratiba pertsonalen goraldiarekin batera gertatu zen Bigarren Mundu Gerratik aurrera, Estatu Batuetan oroimen liburu eta autobiografia gero eta gehiago azaldu zelarik¹¹; horiek, eskubide zibilen inguruan antolaturiko identitate mugimendu berriekin batera, subjektuen esperientziari ahotsa emateko interesa eragin zuten, hainbat narratibaren bidez, hala nola etnodrama, biografia dramatizatua, *storytellinga*, e.a. Narratiba horiek, zenbaitetan performanceen bidez gauzatuak izanik (bereziki artista feministen aldetik), lehen planoan jarriko zuten subjektibitatearen eraketaren gaia hainbat konturekin lotuz: generoa, sexualitatea, adina, arraza, trauma, gaixotasunaren kulturak, ahalmen urritasuna, e.a. Baina 1960 igaro ondoko aldia iritsi arte ez da performatibitatea eredu nagusia bilakatuko gaur egungo subjektua-identitatea artikulazioa ulertzeko.

Performance feministaren kritika eta ekarpena funtsezkoa izan da eztabaidan eta performancearen praktikaren eta subjektibitatearen eraketari buruzko teorioren hazkundean. 60 eta 70eko urteetako arte panorama ikuspegi horretatik berreskuratzeak nabarmendu egin du emakume artisten eginkizuna, beren presentzia publikoa arte erakundeetan (eskolak, galeriak, museoak, kritika, historiografia,

e.a.) oso minoritarioa zen garaian, baina baita bestelako arte praktiken esperimentazioan egin dituzten ekarpen esanguratsuengatik ere, zeinetan ekintza performatikoez eginkizun giltzarria izan zuten gorputzaren politiken erreibindikazioan. Zenbait erakundek Performance Ikasketen ikuspegia beretu izana, curriculumaren berrikuste feministak bultzatua izan da. 70eko urteetan, Judy Chicagoren hezkuntza esperientzia izan zen adibide esanguratsuenetako bat; Beatriz Preciadok aldizkari honen 54. zenbakian tarte bat eskaini zion berari, beraz ez naiz hemen luzatuko.

Zer da genealogia hauek guztiek elkarrekin batera dutena? Ikasle batek aurre egin diezaioke bere arte praktikaren garapenari, hain hurbilketa desberdinetan sakontzen duen bitartean? Nola islatzen da hori guztia Performance Ikasketen estrategia pedagogikoetan? Zein da Performance Ikasketen egiazko ahalmen eraldatzailea, premia eta egoera zehatzetara egokitzeko orduan?

Notas

- 1 Artifizioarekin, antzezenarekin, mimesiarekin eta etzulegoaren hurbiltasunarekin lotzen zelako... nahiz berriki gizarte zientzietako «antzerki biraketak» hainbat kontzeptu birbaliotu ditu, hala nola maskarada, mimetismoa, performatibitatea, *draga*, zeintzuk azkenean teoria postestrukturalisten, postkolonialen eta feminista-queeren parte izatera etorri diren.
- 2 Okasio horien bitartez islatzen gara eta kultura edo gizarte gisa definitzen, gure historiak eta talde mitoak «dramatizatuz», eta beste alternatiba batzuen bidez aurkezten gara, aldaketarako aukeraz horniturikoak, hala nola erlijio jaiak, errituak...
- 3 Gizabanakoen eguneroko elkarrekintza arruntak, baita horien ondorioak ere. Elkarrekintza horietako gehienetan ez gara kulturalki erregulatutik daudenaren guztiz jakitun. Erving Goffman soziologoa izan zen eredu dramaturgikoa gizarte errealitateari aplikatuz erabili zuen teorikorik handienetako bat.
- 4 Victor Turner antropologoa eredu baten ekarpena egiten saiatu zen; eredu horrek igarotze errituen antolaketa analizatzen ahalbidetu behar zuen, gizabanakoen eta gizartearen gizarte batasunean, pertsonalean, psikikoan eta kulturalean gertaturiko hausturak ulertzearen. «Hasierakoa» izan da performancearen teorikoen faserik «estimatuena», antzerkiak eta bestelako arte praktikek gizabanakoak eta gizartea alda zitzaizketen moduez teorizatze bide ematen baitziren.
- 5 Madison Soyini eta Hamera Judith (2006: xii) (Argit.) *The Sage Handbook of Performance Studies*. London: Sage Publications.
- 6 McKenzie Jon (2001:18) *Perform or Else. From Discipline to Performance*. London and New York: Routledge.
- 7 Beste idazketa «gertaera» batean mintzatu nintzen kontzeptu horiei buruz, ikus → <http://aulabierta.info/node/785>
- 8 Cheng Meiling (2002) *In Other Los Angeleses: Multicentric Performance Art*. Los Angeles: University of California Press.
- 9 Ikus Pollock Della (1998) «Performing Writing», in Phelan Peggy, Lane Jill (Argit.) (1998) *The Ends of Performance*. New York and London: New York University Press; Allsop Ric (1999) «Performance Writing», in Auslander Philip (Argit.) (2003) *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. II. Lib. London and New York: Routledge.
- 10 Hasieran bi unibertsitatek, New Yorkeko Unibertistateak (NYU) eta Chicagoko Northwestern Unibertsitateak (NWU) zuzendu zituzten diziplina eztabaida hauek.
- 11 Ikus Denzin Norman (2003) *Performance Ethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. London: Sage Publications.