

1. Performatividad en las Artes Escénicas antes del siglo XX

Quizás el pasado remoto del *Performance Art* haya que situarlo en el Arte Prehistórico, donde a mayoría de las pinturas y dibujos rupestres, en algunos casos relieves en los que se utilizó las irregularidades de la roca, representan animales, seguidos en cantidad por distintas combinaciones de líneas y puntos, y contadas representaciones de manos y figuras humanas.

Una primera interpretación indicó, que las imágenes eran parte de rituales mágicos (que incluían lanzamiento de lanzas) y cuyo objetivo era propiciar la caza de los animales representados. Otra teoría caracterizó las imágenes como parte del marco de ritos de iniciación (especialmente en Lascaux, con una gran sala común y lugares retirados), donde los chamanes se comunicaban con el mundo subterráneo.

También el pasado remoto del *Performance Art*, pudiéramos encontrarlo en los rituales mayas, en las ceremonias aztecas, los rituales de los pueblos de África, en las culturas aborígenes y en todas las costumbres ancestrales en general.

La historia nos indica, que el Renacimiento muestra al artista en su papel de creador y director de espectáculos públicos, fantásticos desfiles triunfales que a menudo requerían la construcción de una elaborada arquitectura temporal, o actos alegóricos que utilizaban las habilidades multimedia del hombre del Renacimiento. Ejemplos de estos fastuosos espectáculos son:

Le Ballet Comique de la Reyne de 1581.

«La obra la dirigió Baltasar de Beaujoyeux y el decorado lo realizó Jacques Patin para el salón Borbón del Louvre. Las carrozas construían un espacio para el ballet determinado por los personajes alegóricos. Se agiliza una acción presidida por Circe, hija de Perseo. La nube de estrellas y la gruta iluminaban a Pan, que preside el entramado vegetal que formula la lucha entre la virtud y el vicio. El desenlace, entre alegorías y sirenas húmedas, lo configuraban cuarenta figuras geométricas de náyades. Formando y rompiendo el orden, la danza expresaba la mutación de los elementos y de las estaciones, codificando la imagen de la Verdad en la forma perfecta, tal y como se contemplaba y definía en la imagen suprema de la Belleza platónica. La armonía y el drama, con sus movimientos

16

y sus desplazamientos, eran escoltados por los carros triunfales realizados con rocas, árboles y fuentes». (E. Blázquez Mateos, 2006. Volumen I, n.º I. p. 75).



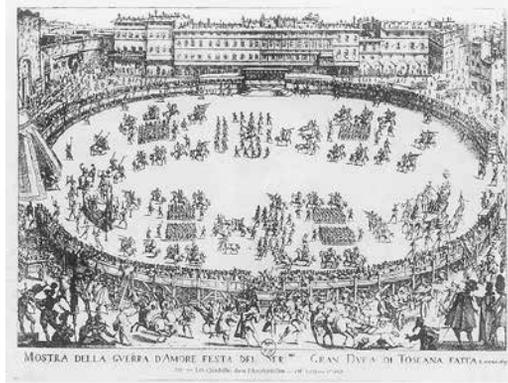
Le Ballet Comique de la Reyne de 1581.

Ballet ecuestre *La Guerra d'Amore*. Florencia.1695.

«En este Ballet el pensamiento humanista organiza una coreografía oval que reconstruye los referentes de la Antigüedad y evoca las propuestas realizadas en los jardines y patios de Bóboli. La recuperación del ballet ecuestre vendrá repleto de referencias eruditas que se plasmarán en las danzas y en la coreografía. La escala se amplía para gestar círculos concéntricos, un juego de vueltas que se vinculan al Humanismo militar y a las estructuras cartesianas del pensamiento italiano. El torneo se convirtió en ballet a principios del siglo XVII, gracias al impulso de Italia y al refuerzo de las Academias». (E. Blázquez Mateos, 2006. Volumen I, n.º I. p. 76).

La Danza de Galatea sobre la concha acuática.

«Las imágenes de carros triunfales, de danzas mitológicas y de grutas sublimes, configuraron una galería de propuestas y de ideas que alimentaron el arte efímero y el espacio de la danza artística. En este marco, Galatea es representada danzando sobre el carro acuático. El Cíclope se deleita con la escena y, entre las grietas de la montaña cavernosa y porosa, observa danzar sobre las aguas a su amada. Con la siringa, el Cíclope



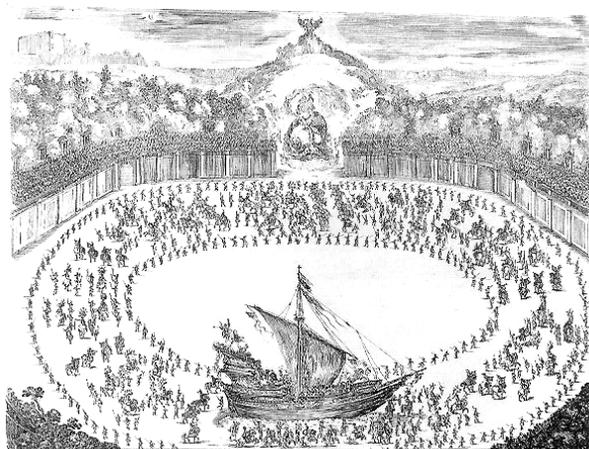
Ballet ecuestre *La Guerra d'Amore*. Florencia. 1695.

señala con su música la blanca pureza de su amada y canta, bajo una encina, a su Ninfa bailarina que, aliada con el viento, configura con sus brazos un compás que repiten las telas ondulantes. La mirada de los cupidos, con alas de mariposas, advierte del contraste entre la danza apolínea de la bella Galatea frente a la imagen dionisiaca del gigante salvaje. Como en el amor sagrado y el profano, desdoblados desde el Neoplatonismo, se configuran dos escenarios diferenciados para danza artística». (E. Blázquez Mateos, 2006. Volumen I, n.º I. pp. 75-76).

Ballet ecuestre *Nave de Colón*. Florencia. 1652.

«La imagen de Neptuno y de la genial Orca manifiestan la búsqueda de sorpresas que facilitó el Renacimiento con sus logros técnicos. El intelectualismo hermético y la dimensión lúdica permitían traducir la peculiaridad de estos espectáculos que unían escenografía, danza y liturgia. El efectismo teatral que producían, tanto los alegóricos carros pintados como las danzas dinámicas, desencadenaba en un complejo visual de refinamiento compositivo que, al tiempo, oponía la belleza armónica — reflejo de la belleza universal— a la exaltación de la libertad imaginativa». (E. Blázquez Mateos, 2006. Volumen I, n.º I. p. 76).

Otros ejemplos citados por Roselee Goldberg (2002) son: *Una batalla naval simulada*, diseñada por Polidoro da Caravaggio en 1589, la cual tuvo lugar, en el patio especialmente inundado del palacio Pitti en Florencia; Leonardo da Vinci, vistió a sus intérpretes de planetas y les hizo recitar versos acerca de la Edad de Oro, en una representación escénica titulada *Paradiso* en 1490; y el artista barroco Gian Lorenzo Bernini, escenificó espectáculos para los cuales escribió guiones, diseñó decorados y trajes, construyó elementos arquitecto-

Ballet ecuestre *Nave de Colón*. Florencia. 1652.

nicos e incluso construyó escenarios especiales que llenó de agua para la obra *L'inondazione* en 1638. (R. Goldberg, 2002. p. 9).

Más cerca del siglo xx, en 1896, el poeta Alfred Jarry presentó un inventivo y notorio performance titulado *Ubu Roi* en el Théâtre de l' Oeuvre de Lugné-Poë, una obra, mezcla de farsa de colegio y de teatro de títeres.

Una máscara distinguía el personaje principal, Ubu, que debía llevar una cabeza de caballo de cartón alrededor del cuello, «como en el antiguo teatro inglés». Sólo había un decorado, por lo que no había que levantar y bajar el telón, y a lo largo de la representación, un caballero exhibía los rótulos que indicaban la escena, como en los teatros de títeres. Los trajes eran «modernos» con un mínimo de color y precisión histórica, y sórdidos «porque hacen la acción más despreciable y repugnante».

La obra comenzó con una palabra pronunciada por el actor principal, «merdre», lo que produjo una discusión infernal dentro del público, y cada vez que pronunciaba esa palabra la respuesta del público era violenta. Cada vez que Ubu, exponente de la «patafísica» (ciencia de las soluciones imaginarias) del autor, hacía una carnicería en su camino al trono, en el patio de butacas comenzaban luchas a puñetazos, y aplaudían y silbaban divididos entre apoyos y antagonismos. Con sólo dos representaciones, el Théâtre de l' Oeuvre se había hecho famoso.

Las reacciones iniciales a esta obra se concentran en los elementos destinados a insultar al público: la burla de los tabúes morales, el ataque anárquico a las instituciones sociales o la provocativa parodia de la temática. Lo que básicamente llegó al público fue el deliberado infantilismo de la trama y la caracterización.

«La monstruosa figura de Ubu parece resumir las intenciones de Jarry, una encarnación grotesca de nuestros instintos más despreciables, cuya participación en cualquier situación revela sus propias cualidades amorales y

antisociales en todos los participantes, exponiendo la rapacidad, avaricia traición e ingratitud egoísta, presunción, cobardía y codicia que encarna, como raíz de todas las actividades humanas, y en particular las que son tradicionalmente apreciadas como honorables, heroicas, altruistas, patrióticas, idealistas o, por alguna otra razón socialmente respetadas». (C. Innes, 1992. p. 31).

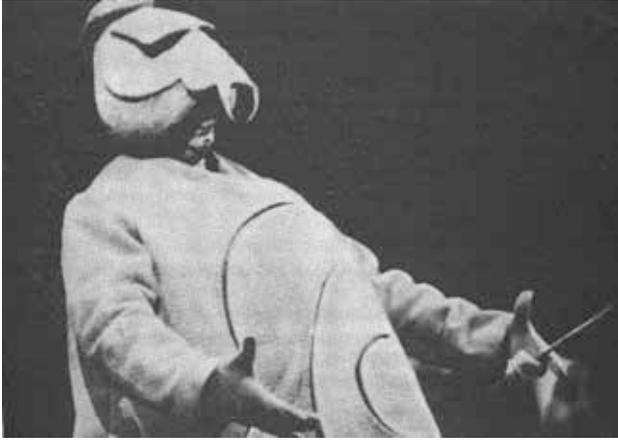
Verdaderamente, Ubu simboliza todo lo que la moral burguesa condena, y es representativa de la auténtica base de la sociedad burguesa, que así queda condenada por sus propios principios.

A nivel escénico, los decorados eran incongruentes, aparecía una chimenea de mármol en un lugar, en que un follaje tropical se mezclaba de manera arbitraria con la nieve, para representar «Ninguna Parte». La realización de este decorado era burda, y el vestuario deliberadamente falso; la trama, reducía las acciones heroicas a una burla, y los más nobles sentimientos, a una falsa imitación de los mismos, dentro de una sátira absurda.

«En este sentido debe comprenderse la puesta en escena de *Ubu Roi*, como una síntesis contradictoria de incongruencias, que libera la imaginación por medio de la insólita yuxtaposición de objetos cotidianos y que, al mismo tiempo, ofrece otro universo en el que todo es posible». (C. Innes, 1992. p. 35).



Programa de *Ubu Roi*. 1896.



Personaje Ubu Roi. 1896.

2. Actividades Performativas de las Vanguardias Artísticas

2.1. Performatividad en las Artes Escénicas Futuristas

El *Performance Art*, como un acto de compromiso con su tiempo, encontró su más intensa expresión en el movimiento italiano llamado Futurismo, compuesto por un conjunto de artistas, escritores, compositores y dramaturgos, cuyo primer manifiesto, escrito por Filippo Tommaso Marinetti, fue publicado en el periódico francés *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909. Con la publicación de este manifiesto, Marinetti fundó por sorpresa el Futurismo.

En líneas generales este manifiesto proclamó un nuevo y sensacional mundo de velocidad, dinamismo y agresión y una nueva concepción del mundo en once puntos entre los que se encuentran los siguientes:

- «1. Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.
- 4. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad.
- 7. No existe belleza alguna si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra.
- 9. Queremos glorificar la guerra – única higiene del mundo – el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer». (U. Apollonio, 1973. pp. 21-25).

Marinetti esperaba salvar mediante este manifiesto el abismo entre los artistas y la obra de arte por un lado, y el público por otro. Rechazaba todas las tradiciones y quería destruir todos los museos y bibliotecas. Para los futuristas, el «pasadismo» con que se designaba una Italia retrógrada, debía ser sustituido por un Futurismo de gran sentido nacionalista.

El movimiento futurista representó la glorificación ilimitada de la técnica, de la velocidad y de la vitalidad dentro de una estructura social modificada por la industrialización. En los productos de la revolución industrial, se manifestaban para Marinetti, los signos de un nuevo modelo de vida. En su novela *Mafarka*, publicada en 1910 reflejó la imagen de un superhombre, un híbrido entre máquina y hombre. Con ésta obra fue acusado de atentar contra

22 la moral y el decoro; su caso presentaba dos puntos esenciales: por un lado la discrepancia entre las visiones innovadoras futuristas y las concepciones de los valores de la sociedad burguesa italiana; por otro lado, la posibilidad de dar a conocer con efectividad la ideología futurista con los espectáculos públicos.

El Futurismo inventó las veladas provocadoras, las manifestaciones escandalosas, las bofetadas al gusto del público.

La obra de Marinetti *Poupées Électriques*, fue representada en el Teatro Alfieri de Turín. Su puesta en escena se realizó al estilo de Jarry, con una introducción basada en el Manifiesto Futurista de 1909; esta obra consolidó a su autor como una «curiosidad» en el mundo del arte italiano y la «declamación» como una nueva forma de teatro que marcaría el estilo de los artistas en los años siguientes.

La primera velada futurista, serata futurista, tuvo lugar en el Teatro Rossetti de Trieste, Austria, el 12 de enero de 1910. En esos momentos en Roma, Milán, Nápoles y Florencia los jóvenes artistas estaban haciendo una campaña a favor de una intervención contra Austria.



Serata Futurista. 1911. Caricatura realizada por Umberto Boccioni
De izquierda a derecha: Boccioni, Francesco Balilla Pratella, Marinetti,
Carrá y Russolo. Al fondo cuadros de Carrá Boccioni y Russolo.

Marinetti reconoció las posibilidades de utilizar la inquietud pública uniendo las ideas de reforma en las artes con las ideas de nacionalismo y colonialismo, por esto se dirigió a Trieste y exhibió su acción futurista protestando furiosamente contra el culto a la tradición y la comercialización del arte, cantando alabanzas al militarismo y la guerra mientras se daba a conocer al público el manifiesto futurista. La policía austriaca tuvo que intervenir, pero la fama de los futuristas como alborotadores ya estaba creada.

En 1910 los pintores Umberto Boccione, Carlo Carrá, Luigi Russolo, Gino Severini y Giacomo Balla junto con Marinetti publicaron el *Manifiesto Técnico de la Pintura Futurista* y empezaron a trabajar en sus performances como un método directo de obligar al público a tomar nota de sus ideas.

En este manifiesto se describe el dinamismo con ejemplos escénicos:

«Un caballo corriendo no tiene cuatro patas, sino veinte, y sus movimientos son triangulares». (U. Apollonio, 1973. p. 51).



Caballo y Jinete. Carlo Carrá. 1912. Cívico Museo d'Arte Contemporanea. Milán.

El 30 de abril de 1911, un año después de la publicación de su manifiesto, se inauguró en Milán la primera exposición de pinturas colectiva futurista. Estas obras demostraron cómo un manifiesto teórico podía ponerse en práctica. A partir de este hecho, los pintores empezaron a trabajar en el performance, como el método más directo de obligar al público a ver el arte de otra manera. Por ejemplo, Boccione, manifiesta que la pintura se había convertido en una escena exterior, el escenario de un espectáculo teatral. A la vez Soffici declaraba, que el espectador debe vivir en el centro de la acción pintada.

Estos artistas, vieron en el performance la manera más segura de trastornar al público y les dio una autorización, para ser tanto creadores de una nueva forma de teatro, como de objetos de arte, sin establecer ningún tipo de separación entre su arte como poetas, como pintores y como intérpretes.

Los siguientes manifiestos aclararon muy bien estas intenciones ya que exhortaban a los artistas a salir a la calle, lanzar ataques desde los teatros e introducir los puñetazos en la batalla artística. La respuesta del público no fue menos frenética; naranjas patatas y cualquier cosa que se pudiera adquirir en los mercados cercanos volaban hacia los intérpretes.

Muchas veladas terminaron con arrestos, condenas, días en la cárcel y publicidad gratis, pero eso era lo que querían los artistas. Incluso Marinetti escribió un manifiesto sobre el «*Placer de ser abucheado*» como parte de su *Guerra, la única higiene del mundo*, (1910-1915) donde declaraba que los artistas futuristas debían enseñar a los autores y a los intérpretes a desdeñar al público.

Los aplausos para los futuristas sólo indicaba algo mediocre, soso o demasiado bien dirigido. El abucheo aseguraba que el público estuviera vivo. Y su-



La Calle Penetra en el Edificio. Umberto Boccioni. 1912
Hannover, Sprengel Museum.

gería varios trucos para enfurecer a la audiencia: venta del doble de las localidades de la sala, revestir las butacas con pegamento etc.

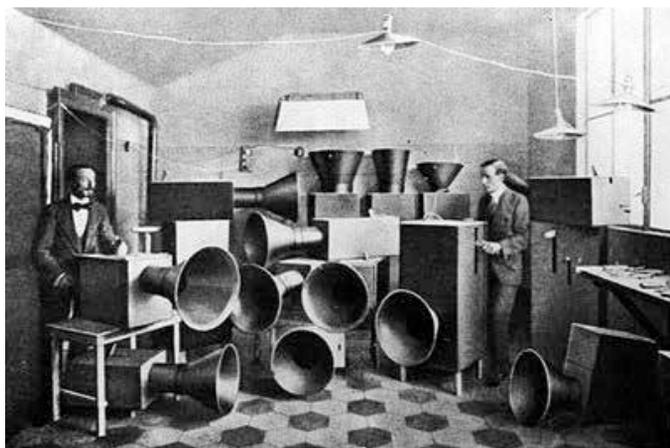
Los manifiestos desafiaban a los artistas a presentar performances más elaborados, y los alentaban a realizar experimentos con el performance, que condujeran a manifiestos más detallados. Las muchas veladas improvisadas, con su amplia gama de tácticas de performance, había conducido al *Manifiesto del Teatro de Variedades*, publicado en 1913, cuando quisieron formular una teoría oficial del teatro futurista.

Marinetti adoraba el teatro de variedades porque no tenía tradición, ni maestros, ni dogmas. Su variedad, mezcla de film y acrobacia, canción, danza y payasadas, y una gama completa de estupidez, tontería y absurdo, lo hacía un modelo ideal para los performances futuristas. Además obligaba al público a participar, liberándolo de la posición pasiva, de manera que la acción se desarrollaba tanto en el escenario como en los palcos y el patio de butacas. Todo lo anteriormente expuesto contribuye a destruir ese concepto burgués del teatro solemne, sagrado y sublime¹.

Una versión más cuidadosamente diseñada y elaborada de las veladas futuristas anteriores, que ejemplificaban algunas de las ideas expuestas en el Manifiesto del Teatro de Variedades, la escribió Francesco Cangiullo como un «drama de palabras liberadas». Se representó en la Galería Sprovieri en Roma en 1914.

La galería estaba iluminada con luces rojas y exhibía pinturas de Carrá, Balla, Boccioni, Russolo y Severini. Marinetti y Balla declaraban las palabras en libertad haciendo ruidos con varios instrumentos diseñados para la ocasión, mientras que el autor tocaba el piano.

1. Ver Manifiesto de Teatro de Variedades en J. A. Sánchez (ed.) 1999, pp. 114-118.



Luigi Russolo y su ayudante Piatti con los Intonarumori. 1913.

acústicos, que activadas por los llamados acumuladores, producían los sonidos y los ruidos más diversos; así se trasladaban a la sala de conciertos, la acústica del mundo técnico. La música de ruido se incorporó a los performances como música de fondo.

Así como el manifiesto *El Arte de los Ruidos* había propuesto medios para mecanizar la música, el manifiesto de la *Declamación Dinámica y Sinóptica* daba reglas para las acciones del cuerpo basadas en los movimientos de las máquinas.

La *Macchina Tipografica*, de Giacomo Balla se realizó en 1914 basándose en estas instrucciones, en una representación privada para Diáguilev. Doce personas, cada una como parte de una máquina, actuaban delante de un telón de fondo pintado con la palabra «Tipografica».

De pie, uno detrás de otro, seis de los intérpretes con los brazos extendidos simulaban un pistón, mientras que los otros seis creaban una rueda movida por los pistones. A cada intérprete se le asignó un sonido onomatopéyico para acompañar su movimiento específico.

Esta mecanización del intérprete la utilizaba el teórico teatral británico Edward Gordon Craig, cuya revista *The Mask*, se publicaba en Florencia. Su teoría de la Supermarioneta (criatura de belleza suprema, que pudiera ser movida y controlada, como una marioneta y que no se viera afectada por emociones) comienza a gestarse en 1905, aunque no sería formulada hasta 1906 en el artículo *El actor y la Supermarioneta*. (J. A. Sánchez (ed.) 1999. p. 95).

En el *Manifiesto de Escenografía Futurista y Atmósfera Escénica Futurista*, ambos de 1915, Enrico Prampolini exigía la abolición del intérprete, al igual que Craig lo había exigido años antes, con su propuesta de la supermarioneta.

Sus ideas se pusieron en práctica, con los cinco performances creados por Gilbert Clavel y Fortunato Depero, representados en el teatro de marionetas Teatro dei Piccoli, en el Palazzo Odelaschi en Roma.

Danzas Plásticas también fue una obra concebida para marionetas, donde Depero creó un títere, el buen salvaje, que realizaba una danza de sombras construida con juegos de luces. En 1927, el *Mercader de Corazones* combinaba títeres y figuras humanas.

El uso de los títeres mecánicos y las escenografías móviles, fue un compromiso de los futuristas para integrar figuras y decorados en un entorno continuo. Por ejemplo, en 1919 Ivo Pannaggi diseñó trajes mecánicos para las Balli Meccanichi, mezclando figuras en el escenario, mientras Balla, en 1917, en un performance basado en los *Fuegos artificiales* de Stravinski, experimentó con la coreografía dentro del decorado. Presentado como parte del programa de los Ballets Rusos de Diáguilev, en el Teatro Costanzi de Roma, los únicos intérpretes eran los decorados móviles y las luces.

Otro manifiesto hecho por Marinetti fue el de la *Danza Futurista* donde se daban instrucciones de cómo moverse.

En este documento propuso una Danza de la Metralla donde daba instrucciones de cómo con los pies marcar el ruido de los proyectiles, y para la Danza de la Aviadora recomendaba que la bailarina, con zigzags y sacudidas del cuerpo, reflejara el esfuerzo de un avión para levantar el vuelo.

Pero cualquiera fuera la mecanización de la danza futurista, las figuras eran sólo un componente del performance en su conjunto. Los numerosos manifiestos sobre escenografía, teatro, danza o pantomima, insistían en combinar actor y decorados, en un espacio especialmente diseñado. Sonido, escena y gesto, escribió Prampolini en su manifiesto de Pantomima Futurista, deben crear un sincronismo psicológico en el alma del espectador.

Ese sincronismo se trazó con detalles en el manifiesto del *Teatro Sintético*, es decir, muy breve, lo que significa que en un unos cuantos minutos, con unas cuantas palabras y unos pocos gestos, se mostraban innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos.

Por esto, el manifiesto del *Teatro de Variedades* recomendaba representar toda la obra de Shakespeare en un solo acto, o representar en una sola velada todas las tragedias griegas, francesas e italianas. De manera similar la «síntesis»

28 futurista constaba de breves performances de una sola idea. Ejemplo de estos performances breves, fueron los realizados por Bruno Corra y Emilio Settimelli.

«Un hombre entra en escena, está atareado, preocupado [...] y camina con furia. Mientras se quita el abrigo repara en el público. «No tengo nada que decirles [...]. «¡Bajad el telón!», grita». (M. Kirby, 2001. pp. 93-94).

En el manifiesto del *Teatro Sintético Futurista*, se condenaba el teatro apegado al pasado, por presentar el espacio y el tiempo de manera realista. El teatro futurista debía ser un teatro «nuevo y acorde con la rápida y lacónica sensibilidad futurista».

Como ejemplo tenemos la obra *Pies* realizada por Marinetti en 1915; consistía sólo en los pies de los actores, es decir, el público sólo veía las piernas de los intérpretes, los cuales debían tratar de dar la mayor expresión a las actitudes y movimientos de sus extremidades inferiores. Siete escenas inconexas giraban alrededor de los «pies» de los objetos, que incluían dos sillones, un sofá, una mesa y una máquina de coser.

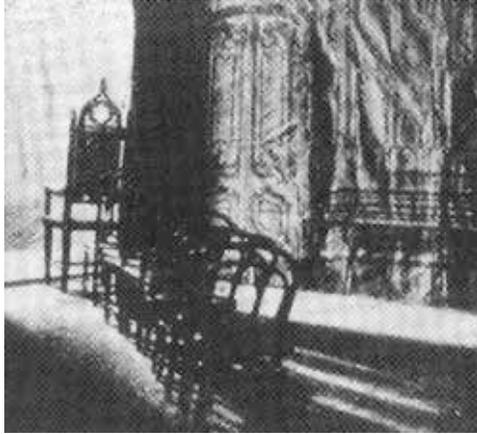


Pies. Marinetti. 1915.

Otro ejemplo, es la síntesis de 1915 *Están Llegando*, realizada también por Marinetti.

En una lujosa habitación iluminada por una gran araña de luces, un mayordomo anunciaba «están llegando». En ese momento dos criados disponían de prisa ocho sillas en herradura detrás de un sillón. El mayordomo atravesaba la habitación gritando una palabra ininteligible y salía. Repetía esta acción una segunda vez. Luego los sirvientes redistribuían los muebles, apagaban las luces y los decorados eran iluminados por la débil luz de una luna que entraba por las ventanas. Luego los criados apretados en un rincón, esperaban temblorosos con aparente dolor, mientras las sillas abandonaban la habitación.

Una sección del manifiesto del *Teatro Sintético* estaba dedicada a explicar el concepto de simultaneidad, la cual nace de la improvisación, de la intuición, de la realidad sugerente y reveladora.



Están Llegando. Marinetti. 1915.

Los futuristas creían que una obra era valiosa sólo en la medida en que era improvisada. Y era la única manera de capturar los confusos fragmentos de actos interconectados que se encuentran en la vida cotidiana.

En realidad, este aspecto del Teatro Sintético crea la base para los performances de la vida cotidiana realizados en los años de la década de los 70, cuando los artistas quisieron darle un giro artístico a la rutina de la vida diaria.

La obra *Simultaneidad*, de Marinetti, fue la primera que dio forma a esta sección del manifiesto. Fue publicada en 1915, y consistía en dos espacios diferentes, con intérpretes en ambos, que ocupaban el escenario al mismo tiempo; con esto se conseguía que las acciones tuvieran lugar en mundos separados, ignorantes el uno del otro.

Otra obra donde se aplicó el concepto de simultaneidad fue en *Vasos Comunicantes*; aquí la acción ocurría en tres lugares simultáneamente, aunque la propia acción rompía las divisiones en el trascurso de la obra, entonces las escenas se seguían una a otra en rápida sucesión dentro y fuera de los decorados adyacentes.

El Futurismo no dejó campo alguno del arte sin tocar. En 1916 realizaron el *film* *Vida Futurista*, que investigaba nuevas técnicas cinematográficas, como por ejemplo colorear el positivo para indicar estados de ánimos, distorsionar las imágenes mediante el uso del espejos; escenas de amor entre una persona y una silla, y técnicas de pantalla dividida.

Con respecto a la fotografía, en 1911, los fotógrafos y hermanos Anton Giulio y Arturo Bragaglia, escribieron el manifiesto *Fotodinamismo Futurista*. Aspiraban a una fotografía dinámica, que pretendía fijar el movimiento corporal, como unitario en el espacio. Las exposiciones múltiples, los tiempos de exposición largos y otras posibilidades técnicas, daban una falta de nitidez en sus fotos, que para estos hermanos representaba un equivalente artístico del dinamismo futurista. Aunque Marinetti era un entusiasta de los adelantos técnicos en los campos de la fotografía y el cine, Boccioni consideró que la fotografía era

30 sólo un método de reproducción mecánico y no artístico. Por esto la fotografía quedó marginada del núcleo futurista en sus inicios, y no sería aceptada hasta más adelante.

Desde la década de 1920 los futuristas habían establecido el performance como un arte por derecho propio. En Moscú, Petrogrado, París, Zurich, Nueva York y Londres los artistas lo utilizaban como un medio para romper las fronteras de los géneros artísticos, aplicando en mayor o menor medida, las tácticas provocativas y hasta cierto punto ilógicas, sugeridas por los diversos manifiestos futuristas.

Como muestran los shows caricaturescos de Umberto Boccioni en 1911, los futuristas produjeron lo que hoy llamaríamos un happening multimedia. Los performances eran visuales, con sonido y acciones múltiples y paralelas, sin ningún tipo de trama para constituir un acontecimiento que tiene lugar en el «aquí y ahora» y la participación directa del espectador.

2.2. Performatividad en las Artes Escénicas Constructivistas

Dos factores marcaron los comienzos del performance en Rusia: por un lado, la reacción de los artistas contra el antiguo orden (régimen zarista y los estilos de pinturas importados del impresionismo y del cubismo), y por otro lado, el futurismo italiano fue reinterpretado en el contexto ruso, lo que proporcionó un arma general contra el arte del pasado.

En 1912, un grupo de artistas entre los que se encontraba Maiakovski, Burlíuk, Livshits y Jlébnikov expresaron sus ideas revolucionarias en un manifiesto que se llamó, Bofetada al gusto del público, y junto con la exposición Rabo de Asno, que se organizó en ese mismo año, los jóvenes artistas defendieron su compromiso de desarrollar un arte esencialmente ruso; esta nueva generación, pretendía producir un impacto en el arte europeo desde una posición estratégica totalmente nueva.

Los artistas de vanguardia, aprendieron y expresaron sus ideas del arte nuevo, en el café *El perro callejero* de San Petersburgo. Atrajo poetas, además de los directores de la prometedora revista literaria *Satyricon*. Estos artistas empezaron a conocer los principios del futurismo en este café, y los duros comentarios de los parroquianos a favor del arte del pasado, provocaron violentas peleas, exactamente, como los italianos encolerizados habían disuelto las reuniones futuristas pocos años antes.

Muy pronto, cansados de la audiencia previsible del café, llevaron su futurismo al público: recorrieron las calles utilizando vestimentas extravagantes, caras pintadas, luciendo chisteras, americanas de terciopelo con pendientes, rábanos y cucharas en los ojales. En un manifiesto futurista aparecido en la revista *Argus*, de San Petesburgo, en 1913, justificaban sus autopinturas como, el «primer discurso que ha encontrado verdades desconocidas» y explicaban, que no aspiraban a una única forma de estética.



David Burliuk y Vladimir Maiakovsky. 1914.

Meses después este grupo hizo una gira por diferentes ciudades del país, y más tarde, realizaron dos películas: *Drama en el Cabaret n.º 13*, que registraba su vida futurista cotidiana, y *Quiero ser Futurista*.

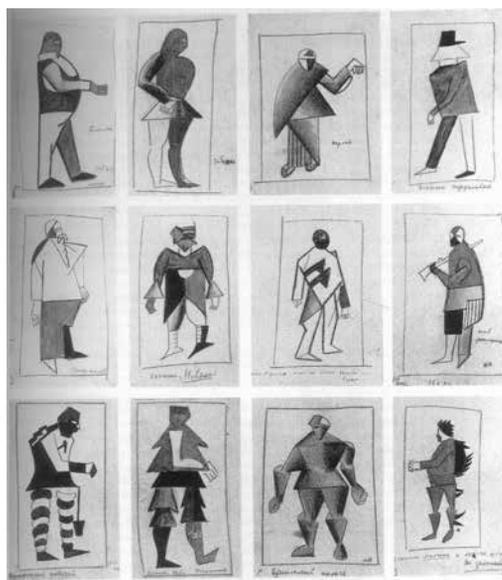
Todas sus acciones llevaban el mensaje, de que el arte y la vida iban a ser liberados de los convencionalismos, aplicando sin ningún límite, las propuestas futuristas en todos los campos de la cultura.



Drama en el Cabaret N° 13. Escena de un film futurista que representa la vida cotidiana de los futuristas. Larionov con Goncharova en brazos. 1914.

Un ejemplo de la aplicación de esta declaración, la vemos en la planificación de la ópera *Victoria Sobre el Sol*, donde los artistas lucían trajes de cartón, llevaban cabezas de cartón piedra sensiblemente más grandes de lo «normal», y se movían dentro de una estrecha franja del escenario con gestos de títeres; una luz cegadora iluminaba el espectáculo, y la escenografía estaba realizada

32 con grandes planchas con forma de triángulos, círculos y piezas de maquinarias entre otros.



Victoria Sobre el Sol. Diseño de vestuario de Malévich. 1913.

La obra fue dirigida por Alexei Kruchmij, la partitura fue escrita por Mijaíl Matiushin, la poética estuvo a cargo de Vladímir Maiakovski, y la escenografía y el vestuario fueron diseñados por Kasimir Malévich.

La obra incluyó, un completo reemplazo de las relaciones visuales, la introducción de nuevos conceptos de relieve y peso, algunas ideas nuevas de forma y color, de armonía y melodía, y un cambio total del uso tradicional de las palabras.

El libreto, sugirió a Malévich las figuras como títeres y los decorados geométricos, y atribuyó a ésta obra, los orígenes de su pintura suprematista, («el mundo de la no representación») con sus rasgos distintivos de formas cuadradas y trapezoidales, blancas y negras.

Esta primera velada futurista fue representada en el salón *Luna Park* de San Petersburgo, y a partir de esta representación, el salón se convirtió en el «teatro» donde los futuristas de todas las disciplinas, se reunían para discutir sus propuestas. *Victoria Sobre el Sol*, representó una colaboración con el poeta, el músico y el artista, por lo que estableció un precedente para los años venideros.

En Petrogrado, en 1915, tuvo lugar la primera exposición futurista titulada *Tranvía V*, donde se reunió a las dos figuras más destacadas de la vanguardia pictórica: Vladímir Tatlin (creador del Constructivismo) y Kasimir Malévich (creador del Suprematismo).

Desde entonces, y durante unos años, el Constructivismo como tendencia artística, se difunde en la nueva Rusia al compás de la consolidación de la revolución proletaria.

Para todos los artistas, el arte constructivista, y el artista como constructor, han de proclamar las virtudes del nuevo estado obrero.

No hubo mejor símbolo de ello, que el encargo que el gobierno soviético confió a Tatlin en 1919, el Monumento a la III Internacional.



Monumento a la III Internacional. 1919. Dibujo y construcción de maqueta.

Aunque jamás llegó a levantarse, habría de ser una elevadísima torre espiral en la que se integraban diversos cuerpos geométricos, que sintetizaría todas las artes plásticas, y anunciaría al planeta que una nueva era mundial estaba comenzando.

Para los suprematistas, el arte al servicio del gobierno y de la vida, era una idea impensable. Malévich negaba el vínculo, entre los contenidos de la vida y los contenidos del arte. Sin embargo Tatlin, consideraba el arte como un esteticismo burgués, si el mismo no tenía relación con la vida; y arte de la vida era, para Tatlin, la composición tipográfica, la publicidad, la producción industrial; no en vano se le considera el pionero del diseño industrial. Los constructivistas obtuvieron resultados positivos, ya que desarrollaron su actividad de una manera moderna, ágil y funcional

El movimiento constructivista también sirvió para vincular a los artistas visuales, con el mundo de la representación escénica. El arte de la representación se convirtió y sirvió como praxis a la estética de los artistas constructivistas.

En 1916, se organizó la exposición titulada *La última exposición futurista: 0,10*, donde el Cuadrado Negro y dos folletos suprematistas de Malévich, marcaron el acto, y el nuevo movimiento en pintura, el Suprematismo.



Exposición futurista 0,10. 1916.

Después de trabajar a la manera del futurismo y del cubismo, el artista creó, una abstracción geométrica elemental que era nueva, no objetiva y pura.

El Suprematismo, promueve el rechazo de la figuración en favor de las cualidades expresivas del color. Por ello los cuadros de Malévich muestran figuras de diversos colores que fluyen sobre un fondo blanco.

La idea que subyace bajo esta resolución es la de Kandinsky, según la cual el artista ha de superar la apariencia superficial y buscar una realidad más profunda (más psicológica, si se prefiere). Para ello recurre a los colores, que pueden transmitir verdades espirituales que se ocultan más allá de las apariencias cotidianas.

Kandinsky expuso sus criterios en su libro *De lo espiritual en el arte*, y en él abordó el complejo tema de los efectos psicológicos del color y de sus equivalencias con los sonidos musicales.

2.2.1. La Propaganda Constructivista

Algunos artistas, dramaturgos y actores, (sobre todo constructivistas) eran partidarios de la máquina de propaganda, pues ésta, hacía inmediatas y comprensibles las nuevas políticas y los nuevos estilos de vida de la Revolución.

Para Maiakovski (el poeta de la Revolución Rusa), la propaganda era crucial, ya que los «periódicos hablados», los carteles, el teatro y los filmes se utilizaban para informar a un público, en su mayoría analfabeto.

Fue uno de los muchos artistas miembros de la ROSTA, la Agencia Telegráfica Rusa. Las noticias telegrafiadas eran inmediatamente convertidas en carteles y eslóganes, una nueva forma, que tuvo un origen espontáneo en la vida misma.

El éxito de los carteles propagandísticos en los escaparates y carteleras, llevó a los actos en vivo, de manera que proliferaron las actuaciones callejeras, donde el cartel, se convirtió en parte de la escenografía y del vestuario de los artistas.