

PERFORMANCE, FOTOGRAFÍA Y VIDEO: LA DIALÉCTICA ENTRE EL ACTO Y EL REGISTRO

Rodrigo Alonso

Publicado en: CAIA. *Arte y Recepción*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes. 1997.

El siguiente ensayo atiende a las diferentes relaciones que pueden establecerse entre la performance como hecho artístico y su documentación entendida como prolongación de la propuesta original, en contraposición con las prácticas de la recopilación histórica e informativa propias de la exégesis crítica; es decir, performances creadas especialmente o rediseñadas en función de su posterior registro.

Esta particular relación propone considerar su recepción estética en el seno de la tensión que se establece entre medios de expresión irreductibles, tensión que pone en funcionamiento una *dialéctica* que tiene por polos al acto original y al registro final del mismo.

El movimiento dialéctico señala un espacio de relaciones que no pueden ser fijadas de antemano, sino que deben comprenderse en función de las propuestas originales. Las prácticas de la foto-performance y la video-performance, por ejemplo, tienden a privilegiar al registro como soporte antes que a la acción registrada. En contrapartida, obras como las de Ana Mendieta dan al registro la categoría de «huella» del acto original, mientras otras parecen desplegarse en situaciones aún más complejas, como podría ser el caso de los registros que la artista francesa Orlan realiza de sus intervenciones quirúrgicas o la superposición entre acto y registro en las fotografías de Cindy Sherman.

Lo que en todos los casos resulta evidente es que el registro no agota al acto y que éste no existe independientemente de aquél. Por el contrario, muchos artistas tienden a dimensionar o rediseñar la propuesta performática en función del medio de registro elegido, posibilitando una recepción diferente en cada caso (acto, registro), que les ha permitido trascender la instancia de la acción-transformada-en-objeto y su documentación.

La recepción debe entenderse en esos casos como una pugna -característica de la confrontación dialéctica- entre la génesis y el resultado del acto, donde la complementariedad de los medios se coarta dando lugar a un espacio de indeterminación productivo, espacio privilegiado de la relación del autor con su espectador, donde se ponen en marcha las claves de la recepción estética de la obra.

La Evidencia y el Cuerpo del Delito

Durante muchos años el registro fotográfico fue utilizado por los artistas conceptuales para documentar la ejecución de obras y eventos de carácter efímero. La fotografía era la *evidencia* de una realización artística, su corroboración y verificación –en la medida en que postulaba su valor de verdad– para la posteridad, transformándose en prueba fehaciente de la intervención de su autor en la ejecución.

Ana Mendieta siguió un camino algo diferente para el registro de sus acciones sobre la naturaleza. Su trabajo se basó en la intervención sobre espacios naturales, en los que dejaba esbozada una silueta que luego registraba

fotográficamente. Sin embargo, sus registros no dan pruebas de su presencia sino más bien de su *ausencia*: no muestran a Mendieta en el acto de señalar el espacio sino que documentan el producto posterior del mismo, el momento en que su autora ha quedado reducida a una huella en el paisaje.

La imagen fotográfica refuerza esa ausencia debido a su estatuto de pasado irremediable e inmodificable –debido a ese carácter «mortuorio» que según Barthes subyace en toda fotografía 1– pero a su vez es la ocasión de la recepción estética de la obra, que sólo puede desplegarse para su espectador entre la autenticidad del registro y la ausencia del acto.

Aún documento de un sub-producto (la huella), el registro es parte integrante y vital de la performance. Su lugar claramente no es complementario, ya que es imposible establecer un límite preciso entre performance y registro que pudiera caracterizar a una y otro como prácticas separadas. Por otra parte, las fotografías son el único vínculo que la artista propone con su espectador, obligado a aproximarse a la inmediatez del acto original desde la perspectiva mediada del registro fotográfico.



Ana Mendieta. *Sin Título*. 1978

El Registro y las Instancias del Proceso Artístico

Una práctica más común es la utilización de un medio tecnológico para documentar el proceso de una performance. Esta práctica fue bastante popular entre artistas conceptuales como Dennis Oppenheim, John Baldessari, Vitto Acconci o Bruce Nauman, como así también en el ámbito del *Body Art*, siendo particularmente importante en las famosas autoagresiones de los integrantes del accionismo vienés.

Por su parte, no es casual que el video arte haya nacido en el seno de las acciones del grupo Fluxus y entre los performers de los 1970s; como declara la artista Marina Abramovic, el video compartía la instantaneidad de la performance permitiendo además la prolongación temporal de la acción ². Tan importante fue la utilización del video en el registro de performances en los setentas que la crítica norteamericana Rosalind Krauss caracterizó al medio como la *estética del narcisismo*, aduciendo que “en la mirada dirigida a si mismo [del performer] se configura un narcisismo tan endémico a las obras en video que me veo tentada a generalizarlo como la condición del género en su totalidad” ³.

La foto-performance y la video-performance –procedimientos basados en acciones pensadas especialmente para ser registradas– dieron cuerpo a un tipo de obras donde el acto aparece como inseparable de su traducción mediática. La secuenciación del registro fotográfico o la edición videográfica permitieron además alterar los patrones temporales propios del acto performático o focalizar la recepción del mismo, con la posibilidad de generar un meta-discurso crítico en relación al proceso de ejecución de la obra o su fruición.

Como caso particular de este tipo de trabajos puede señalarse los registros de las performances de Orlan, quien en los últimos años se ha sometido a una serie de intervenciones quirúrgicas de modificación de su cuerpo como forma de crítica «carnal» ⁴ a las presiones de los patrones femeninos de belleza occidentales, cuya fuente la artista remite a la historia del arte: así, ha «copiado» sobre su cuerpo la barbilla de la Venus de Botticelli (*El Nacimiento de Venus*), la nariz de la Psyche de Gérard (*Le Premier Baiser de l'Amour à Psyche*), los labios de la Europa de Moreau (*L'Enlèvement d'Europe*), los ojos de Diana en la *Diana Chasseresse* de la Escuela de Fontainebleau y la frente de la *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci.



Orlan. *Liposucción por los Relicarios*. 1991

Las operaciones son registradas bajo la supervisión de la propia artista, quien sólo se hace administrar anestesia local. Además de supervisar el registro, Orlan escenifica la sala de operaciones con diferentes objetos, diseña la ropa de cama y la vestimenta de los médicos. Durante toda la intervención quirúrgica, lee textos psicoanalíticos, filosóficos o literarios.

Así, los registros son el resultado de una situación especialmente escenificada para la cámara, sobre la que Orlan también suele intervenir posteriormente en la edición.

Además del registro en si, muchas veces las condiciones mismas de su presentación están contempladas en función de la performance: en la última Bienal de Lyon, por ejemplo, Orlan dispuso televisores con las imágenes de sus operaciones en el techo del Museo de Arte Contemporáneo de Lyon, al lado de un dispositivo de luces similares a los que se utilizan en las salas de cirugía sobre las mesas de operación. De esta forma, el espectador estaba obligado a mirar hacia arriba y directamente a las lámparas, de la misma manera en que la artista lo había hecho durante la intervención quirúrgica.

En otra oportunidad –*Entre Deux* (1993)– confrontó fotografías de las variaciones de su rostro durante la operación y el período post-operatorio, con variaciones similares producidas mediante la manipulación digital de su retrato. En este caso, el registro pone en evidencia el compromiso y la consustanciación de la artista para con su práctica crítica –práctica a la que destina nada menos que su propio cuerpo– a la vez que denuncia el artificio y la descorporeidad de lo virtual.

La Vía del Comentario Crítico

Entre Deux no sólo propone un discurso sobre la realidad o el cuerpo: también funciona como un comentario crítico sobre el medio utilizado, poniendo en cuestión su capacidad para funcionar como documento. Según Bent Fausing, sus videos ofrecen una crítica similar: “no es placentero ver las operaciones de Orlan; por el contrario, duele, con lo cual conmueve el rol confortable del espectador asociado al video y a los medios electrónicos en general” ⁵.

Esta tendencia crítica se encuentra también en la obra de otros artistas que generan situaciones donde el énfasis está puesto en una deconstrucción de los medios con los que trabajan, y que en la mayoría de los casos han focalizado su atención sobre los sistemas de valores propagados por esos mismos medios en el ámbito de la cultura contemporánea.

Las obras de Cindy Sherman y Yasumasa Morimura son características de este tipo de trabajo. En sus personificaciones, Sherman ha tomado los estereotipos de mujer popularizados por el cine y las revistas de moda, para generar una crítica sobre la influencia de los medios en la conformación de dichos estereotipos y cuestionar al mismo tiempo al propio medio como productor de ese universo artificial. Pero al apropiarse del imaginario producido por los medios, su crítica se prolonga hacia cuestiones más radicales en relación a la originalidad y la creatividad de la práctica artística. “Habiendo entendido a la fotografía como el Otro del arte –sostiene Rosalind Krauss– su uso de la fotografía no comporta un objeto para la crítica artística sino que se constituye como un acto crítico. Constituye a la fotografía misma como un metalenguaje con el cual opera sobre el campo mitogramatical del arte, explorando a un tiempo los mitos de la creatividad y visión artísticas, y la inocencia, primacía y autonomía del «soporte» de toda imagen estética” ⁶. Yasumasa Morimura, mediante una práctica muy similar, no sólo cuestiona la supremacía de occidente en el dominio de la imagen mediada, sino que también relativiza la fijeza de los géneros producida por ese sistema al personificarse preferentemente como representante del sexo opuesto.

La línea deconstructivista de los medios fue igualmente rectora en las primeras acciones y performances realizadas en video. Durante los '70s esta tendencia tuvo como representantes privilegiados a artistas como Douglas Davis, Bruce Nauman, Richard Sierra, Muntadas o el Grupo Ant Farm, quienes crearon obras de fuerte contenido crítico en relación a la televisión destinadas a ser difundidas por el mismo medio. *Television Delivers People* (1973) de Richard Sierra, por ejemplo, estaba compuesta por una serie de avisos publicitarios que alertaban al televidente sobre cómo la TV «vendía» su audiencia a las grandes empresas comerciales, en lugar de vender los productos de dichas compañías a su audiencia; *Images from Present Tense, Backward Television Set* (1971) de Douglas Davis invitaba a los espectadores a rotar sus televisores hacia la pared y observarlos desde atrás.

Un ejemplo interesante en este sentido lo constituye *The Eternal Frame* (1975) de Ant Farm y T. R. Uthko. El video muestra a la manera de un documental la preparación de una performance basada en la repetición, siguiendo el registro televisivo, del asesinato de J. F. Kennedy, que los integrantes de Ant Farm re-ejecutaron en las mismas calles donde el hecho tuvo lugar. El video incluye asimismo las opiniones del improvisado público ante el «nuevo asesinato», a quienes se pide una opinión comparando el hecho «real» –la reconstrucción– con el que presenciaron a través de los medios.

La transmisión televisiva del video posiciona al simulacro en el mismo nivel perceptual del hecho original produciendo una indiferenciación entre ambos registros. *The Eternal Frame* disuelve las fronteras entre realidad y ficción en una coexistencia que remeda a la de la performance y su registro, integrados en su difusión medial pero diferenciados de ésta en la contundente carga crítica que vehiculan.

Registro y Actualización Performática

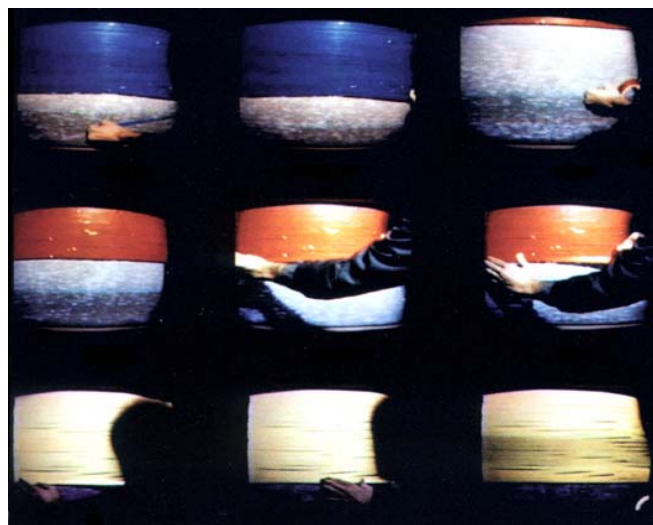
Mientras en algunos casos las claves de la recepción estética cobran vida en el hiato entre la performance y el registro, en otros éste puede funcionar como agente de actualización de la acción original, haciendo que la recepción mediática se aproxime a la verificada durante la performance.

El video *Blue / Red / Yellow* (1974) del artista argentino Jaime Davidovich constituye un registro con tales características. La pieza documenta una performance en la que el autor cubre las pantallas de tres televisores con cintas adhesivas de color amarillo, rojo y azul, colores correspondientes a los primarios de la pintura ⁷; como es notorio desde su misma descripción, esta obra se ubica entre las tendencias críticas hacia la televisión características de los '70s.

El registro hace coincidir el formato de la pantalla del televisor registrado con el encuadre, por lo que cada vez que el artista cubre un televisor con las cintas se cubre simultáneamente la pantalla del monitor que el espectador del video mira. La acción original –cubrir la pantalla de un televisor con cinta adhesiva– se repite casi exactamente igual en el registro: tanto al final de la performance como al final del video se nos enfrenta a una pantalla cubierta con cinta adhesiva.

Davidovich ha sabido encontrar en esta obra la forma precisa para lograr la supervivencia de la acción performática en el video, eludiendo la tentación de incluirse a sí mismo como ejecutante. En su elección, enriquece notoriamente el registro, al preferir potenciar la recepción futura de su performance –que se actualiza cada vez que el video es exhibido– antes que su realización, ligada irremediamente al pasado, y que hubiera hecho del registro una pieza de documentación histórica.

Blue / Red / Yellow supera la efimeridad del acto evitando su asimilación con el pasado. Y al hacerlo, promueve una trascendencia de la acción que, al igual que en los casos anteriores, afianza la productividad estética de aquellas obras que incorporan su registro al diálogo con el que interpelan a su espectador.



Jaime Davidovich. *Blue / Red / Yellow*. 1974

1. Barthes, Roland. *La Cámara Lúcida: Nota sobre la Fotografía*. Barcelona: Paidós. 1995 (1980).
2. Entrevista a Marina Abramovic en *3º Biennale d'Art Contemporain de Lyon* (catálogo). Paris: Réunion de Musées Nationaux, 1995.
3. Krauss. Rosalind: "Video: The Aesthetics of Narcissism", en Hanhardt. John (ed). *Video Culture: A Critical Investigation*. New York: Visual Studies Workshop Press, 1990. El subrayado es original.
4. La artista ha bautizado a su práctica «arte carnal» para diferenciarse del *Body Art* de los 1970s, en su opinión, excesivamente ligado a lo individual y al mercado (ver la conferencia de la artista publicada por Net Magazine Gallery en Internet: <http://www.baskerville.it/NetMag/Gallery.html>).
5. Fausing. Bent: "To Create an Image - And To Be an Image", publicado en Internet: <http://www.artnode.dk/nikolaj/nemo/fausinguk.html>.
6. Krauss. Rosalind: "A Note on Photography and the Simulacral", en Squiers. Carol (ed). *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. London: Lawrence & Wishart, 1991 (1990).
7. Los colores primarios del video son el verde, el rojo y el azul.