

EL CUERPO DEL DELITO

Publicado en: *El Cuerpo del Delito (cat.exp.)*. Buenos Aires: MNBA, 1998.

La Escena del Crimen

Hacia mediados de la década del '50 –y como consecuencia de la importancia que va cobrando la acción en las artes plásticas desde la *action painting*– la *performance*, el *happening* y otras manifestaciones relacionadas hacen su irrupción en los ámbitos artísticos para decretar la muerte del objeto y rescatar la espontaneidad del acto creador. El énfasis depositado en el cuerpo, sus acciones y sus relaciones, buscó estrechar el vínculo entre el arte y la vida, cuestionando al mismo tiempo la creciente mercantilización de las obras artísticas. Su indiferencia al carácter objetual de la obra la alejó de las problemáticas formalistas, tornándola en el vehículo ideal para la acción política o el cuestionamiento de valores y relaciones sociales fundados en la preceptivas de la cultura.

La inmediatez de la coexistencia física del autor con el espectador intentó mitigar la disolución de las interacciones personales en una sociedad crecientemente mediatizada.

El cuerpo del artista se torna el soporte de contra-discursos que buscan poner en entredicho la rigidez de los roles impuestos por el contrato social.

El Camino de la Evidencia

La importancia depositada en la acción hizo que las obras fueran efímeras y que estuviesen relegadas a un número reducido de personas. Con el objeto de llegar a un público más numeroso, algunos artistas comenzaron a registrar sus acciones, tanto en formatos cinematográficos no comerciales (super-8 y excepcionalmente 16 mm) como en el recientemente disponible soporte electrónico del video.

Los primeros registros no tuvieron otro objetivo que documentar las obras. La imagen técnica era la evidencia de la efectiva realización del evento, depositado en la mirada de un testigo inapelable, que observaba “objetivamente” desde un punto de vista privilegiado.

Más en poco tiempo los performers descubrieron las ventajas de este voyeur profesional. La posibilidad de desdoblarse produciendo una imagen exterior hizo que los artistas pudieran observar sus propias acciones tal como eran recibidas por el espectador y, en consecuencia, tener un mejor control sobre la recepción de sus obras.

El video tuvo una aceptación inmediata por la rapidez con que se podía acceder a su registro: los más importantes artistas que cultivaron la *performance* durante la década del '70 lo utilizaron con frecuencia. En nuestro país, sin embargo, fue más común el registro fílmico, por la dificultad de acceder a la tecnología electrónica, aún demasiado reciente.

En ambos casos, la traducción a imágenes del evento supuso un nuevo desafío para los artistas, quienes debieron resolver la tensión entre la *inmediatez* del evento performático y la *mediación* del registro audiovisual. Y las soluciones variaron entre la reformulación de la acción original en función del medio y el diseño de obras con el único propósito de ser registradas. Pero en otros casos, esa distancia potenció el vínculo buscado para la relación del espectador con la obra, principalmente en aquellas propuestas diseñadas en función de espacios inaccesibles al público, o en situaciones donde se intentaba incursionar en ámbitos de gran intimidad.

La imagen electrónica fue insustituible para los artistas que quisieron oponer un contra-discurso a la imagen televisiva, entre los que se cuenta la mayoría de los performers que trabajaron con video durante las décadas de los '60 y '70. La capacidad de generar una imagen alternativa al *continuum* indiferenciado de la TV era considerada *per se* un acto de transgresión al medio, y muchos autores partieron de sus cuerpos y sus acciones para minar la despersonalización de la cultura medial.

Otros, utilizaron la imagen televisiva para poner en evidencia al propio medio, su funcionamiento y sus valores, a través de parodias o deslizamientos de sentido que cuestionaban la relación del medio con la realidad o explicitaban los presupuestos ideológicos del discurso televisual.

La intervención del medio hace del espectador un voyeur. Esa relación con la imagen señala un tipo de recepción propio de nuestra cultura, que también fue explotado por los artistas de la *performance*, en acciones donde se promueve una actitud puramente contemplativa.

En la *videoperformance*, la relación entre el acto y el registro es una relación dialéctica: ninguno de los términos puede existir independientemente de su par complementario. Del espectador se exige la evocación de la *performance*, pero también, la aceptación del registro como un nuevo acto que modifica el sentido originario de la acción. La distancia temporal entre ambos polos se diluye en la actualización del evento a través de la imagen; en esa coincidencia del



Martha Rosler. *Semiótica de la Cocina*. 1975

acto con su exhibición se cimienta la experiencia que lleva al público a trascender su lugar de mero espectador, para revivir en toda su riqueza la intencionalidad del acto performático.

Rodrigo Alonso