



Ñawi: arte diseño comunicación

ISSN: 2528-7966

ISSN: 2588-0934

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Landabaso, Patricia López
Performance in video, in photo and in telepresence.
Ñawi: arte diseño comunicación, vol. 1, núm. 2, 2017, Enero-Julio, pp. 35-60
Escuela Superior Politécnica del Litoral

DOI: <https://doi.org/10.37785/nw.v1n2.a2>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=687972081002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



Imagen: Jenniffer Arellano.

La performance en el vídeo, en la fotografía y en la telepresencia.

Performance in video, in photo and in telepresence.

Resumen:

Revisión sobre las posibilidades de la Performance con la aparición en su momento de nuevas tecnologías, como la fotografía, el vídeo o las tecnologías de comunicación como Internet, ha hecho posible que una acción perdure más allá del momento de su realización, constituyendo un fondo documental, pero con la duda de si la reacción que provoca es diferente o no a la que provocó en aquel instante y, además, al cuestionamiento de la importancia tanto del tiempo como del espacio en la realización de la Performance. Lo incuestionable es que en el momento actual son muchas las performances que se realizan pensadas en exclusiva para la cámara y/o su exhibición en redes sociales de comunicación, dando lugar a la aparición de la video-performance, la foto-performance o la teleperformance.

Palabras claves: Acción; arte; foto-performance; tecnología; video-performance.

Abstract:

Review of the possibilities of Performance with the appearance, at the time, of new technologies such as photography, video and communications technologies like the Internet, has made it possible that an action will last beyond the time of its completion, constituting a documentary background. It also questions the importance of both time and space in the realization of the Performance. The unquestionable is that at present there are many performances there are many performances that are exclusively designed for the camera and / or the display in social communication networks, leading to the appearance of the video-performance, photo-performance or teleperformance.

Keywords: Action; art; photo-performance; technology; video-performance.

Patricia López Landabaso

Universidad del

País Vasco

patlolan72@hotmail.com

Enviado: 22-10-2016

Aceptado: 16-03-2017

Publicado: 1-07-2017

1. Introducción

No cabe duda de que la Performance es un arte del siglo XX, momento hasta el cual las artes tradicionales, pintura, música, danza, escultura, etc., han estado bien compartimentadas y consideradas cada una con su espacio e identidad propios en el que pocas o ninguna variación de sus límites podían tolerarse. Sin embargo, a partir del final de los años 50 y durante las décadas de los años 60 y 70, como consecuencia de hechos históricos, como la Segunda Guerra Mundial, que cambian profundamente el pensamiento de la sociedad del momento, empiezan a experimentarse y desarrollarse nuevas formas artísticas, de las que finalmente termina surgiendo la Performance tal y como la conocemos hoy en día y para la que no encajan esas nociones de rotundidad, contundencia, la consideración de las obras como una entidad acabada y cerrada, con baremos ineludibles de medida, orden y equilibrio que caracterizan a la definición clásica de obra de arte. Esto significó, para muchos artistas, poder entrar en un campo sin sujeciones a tradiciones o convenciones, con posibilidad de utilizar cualquier medio material y liberándoles del objeto del arte para ser creativos.

De estos antecedentes podemos destacar que es el Dadaísmo, con su actitud anti-arte, el padre indiscutible de la Performance, y que dará origen a distintas corrientes o movimientos. El Fluxus, que a través de acciones simples trataba de mostrar vivencias de momentos concretos y cotidianos. El Accionismo vienés, que muestra al espectador actos violentos y descarnados que, en su máximo grado, llega a la automutilación de los artistas en un intento de llamar la atención sobre cuestiones sociales o políticas. De este movimiento se deriva el Body Art, que, con las mismas premisas de crudeza, se centra en el cuerpo de una manera específica como objeto de la acción. Y, por supuesto, el Happening, que trataba de involucrar al espectador en la acción, buscando su participación e integración en la obra.

Vemos que la Performance puede tener elementos muy diversos: un solo accionista, varios, instrumentos asociados tales como el vídeo o la fotografía, e incluso las tecnologías de la información y la comunicación, como Internet, utilizar objetos externos o no utilizarlos, documentarse o no documentarse, ser planificada y ensayada o no serlo, durar varios minutos o varias horas, tener público o no tenerlo, al menos en directo... pero si algo caracteriza a la Performance y forma parte de su definición es que es una acción (e incluso una no-acción) carente de reglas que se realiza en un espacio concreto y un tiempo determinado, de manera efímera, puesto que aunque se repita nunca será igual, y que intenta provocar una reacción transmitiendo un sentimiento, una experiencia o

una idea, siendo el cuerpo del propio artista instrumento y objeto de la acción. El cuerpo es lo básico e imprescindible en una Performance, lo que llevaron al extremo los accionistas vieneses y el Body art.

Hay algo importante, además, y es que no debe confundirse al performer con un actor. Mientras que un actor representa un personaje y una realidad, un performer es parte de la acción, es parte de esa realidad. Vive una experiencia en un tiempo determinado. Su cuerpo es parte, un objeto de la acción, presentándose como instrumento de su propio arte. No se puede separar al accionista de su obra. Como dice Navarro, “El artista contextual no se sitúa fuera de la realidad para mostrarla como los demás, sino in medias res, en medio de ella, viviéndola, experimentándola” (Hernández-Navarro, 2006, p. 45).

El público es parte importante de una Performance. No tanto por su grado de participación, pues ya hemos visto que muchos artistas lo relegan a un papel de receptor de lo que pretenden expresar en sus acciones, sino en cuanto que, obligadamente, debe existir ese receptor. Los artistas de la Performance tratan de dar una sacudida, provocar una reacción en los espectadores transgrediendo normas y convenciones sociales, morales y artísticas y es esto lo que el público, como mínimo, aporta: su reacción, que dependerá de sus experiencias vitales previas, cualidades, intereses. El espectador llega en los casos más extremos de participación (como ocurría en las acciones de happening) a convertirse en coautor de la obra, lo cual, en consecuencia con la esencia de la Performance, puede convertirla en algo impredecible y guiado por el azar, sin un final previsible e incluso inacabada. Se nos puede suscitar la duda de si esto puede llevar a fallos en la acción, pero en una Performance no hay fallos, puesto que todo accidente la enriquece produciendo distintas lecturas.

Y ya que hemos mencionado el carácter efímero de la performance, nos podemos plantear ¿cómo es posible que lleguen acciones pasadas a nuestro conocimiento? El debate sobre si la documentación forma parte de la acción realizada o es una acción diferente y su importancia, dependiendo del carácter del artista, continúa abierto en nuestros días, siendo aceptada por unos y despreciada por otros. El carácter histórico de esta documentación y el potencial que supone que una acción pueda tener posteriores presentaciones, puesto que la imagen ha evolucionado de mero documento registral a elemento portador, dando lugar así a nuevas interpretaciones y reacciones, es el argumento esgrimido por quienes lo consideran algo positivo y a tener en cuenta. Que ello da lugar a un género diferente a la performance, el de los que se muestran contrarios.

Por ello, trataremos la función del documento con relación a la Performance: video-performance, foto-performance, y teleperformance.

2. Vídeo-Performance

En los años 60, y con un claro espíritu contestatario, surgió la Performance, que fue una de las formas en las que los artistas resistieron las presiones del mercado del arte, ya que la Performance, por lo efímero de su carácter, no podía ser objeto de comercio.

Al principio, los escritos, cartas, descripciones, transcripciones e incluso dibujos o grabados daban testimonio de las diferentes acciones que sucedían. Después, pero de forma más contundente y veraz, las fotografías y vídeos, que muchas veces hacían los asistentes a la Performance, servían de testimonio de que estas acciones habían sido realizadas alguna vez. El paso del tiempo hizo que esta relación entre la imagen y la Performance tomara un nuevo rumbo, y se definieron prácticas en las que las acciones se realizaban exclusivamente para la cámara. Para muchos performers, ya en el siglo XXI, la fotografía y el vídeo se han vuelto cómplices imprescindibles y estos medios han pasado de ser simples registros a convertirse en discursos visuales o audiovisuales cuidadosamente contruidos.

El video fue uno de los medios utilizados, siendo al principio un mero medio de registro y documentación, empieza a interactuar con las propuestas performáticas, intercalando sus posibilidades técnicas con que en el plano expresivo requerían estas prácticas. La imagen ya no es sólo un documento de la acción, sino que se convierte en elemento portador, y por tanto contentivo, y significativo de la obra performática en sí.

Algunos artistas de mitad de los 60 tomaron la decisión de evitar la interacción directa con el público, con lo que nació una nueva forma de creación: la video-performance. En ella, la obra final era el vídeo en el que quedaba registrada la acción que se llevaba a cabo. Muchas de estas performances se llevaban a cabo en los estudios, siendo acciones privadas de los propios artistas. El público era sustituido por la cámara y el proceso físico de la creación artística se convertía en la propia obra.

Una de las consecuencias del uso del vídeo fue poder realizar performances sin dar demasiada consideración al tiempo, el lugar o, incluso, el público.

Podemos referirnos como video-performance a aquellas obras que, en

una acción, implican la actuación física del artista, la conversión de su cuerpo en motivo mismo de la obra, con el medio vídeo usando éste no sólo como registro, sino aprovechando también sus cualidades expresivas específicas. Serán entonces acciones concebidas única o primordialmente para la cámara. Sin embargo, uno de los aspectos más importantes y definitorios de la Performance es la presencia.

Una performance no es tal si no se hace a sí misma en vivo, aunque pueda ser grabada para ofrecerla posteriormente y exista una propuesta escrita, tal como una convocatoria o similar. En relación a esto se suscitan diferentes opiniones. Algunos aceptan que se realicen performances para la cámara de vídeo, video-performances o foto-performances. Otros, por el contrario, las desprecian y llegan, incluso, a considerarlas como un género diferente al de la Performance. Esto ha sido sobradamente debatido desde los Estudios de Performance con la irrupción de las nuevas tecnologías. Algunos otros (10,8%) se plantean la cuestión del registro documental de la Performance como una forma incompleta de mediación.

Como ya hemos reiterado aquí, aunque una acción se repita varias veces, siempre es única e irrepetible, ya que las circunstancias, los lugares, la gente, la cultura... varían. Por supuesto no para todo el mundo tiene el mismo significado, ya que la proyección de sensaciones, vivencias, creencias e imaginario son diferentes como diferente es cada persona. Si no presencias una Performance, te la contarán a través de un vídeo, unas fotos, o con las palabras de un relato, pero todos esos documentos no nos restituyen la situación, la sensación, la emoción del momento. Por ello, creo que es importante estar y participar en la acción. Y es por ello que surge la cuestión de la grabación de la Performance y se debate sobre si estos materiales pueden ser o no considerados como Performance o parte de ella o, más bien, de otros acontecimientos.

Algunos autores consideran las complejas conexiones entre performance-acto efímero y repetición y registro, especialmente en el caso de los vídeos generados en los registros de la Performance, que desplazan la presencia aurática (entendida como una obra profundamente ligada al rito, y de una manera atemporal, a la que la técnica manual utilizada, sin una máquina mediando el proceso, da carácter de irrepetible, lo que hace que por más que pase el tiempo siga teniendo una relación más personal con el público, de ahí lo de rito) de los cuerpos y la figura de los performers, así como la experiencia única en la presencia-testimonio de los espectadores con respecto a la acción que sucede en aquel mismo momento. La importancia de la acción, por tanto, no reside únicamente en la simultaneidad y la presencia



Imagen: Jesús Panta.

física y material de los cuerpos presentes, sino también en el carácter histórico y potencial para otros sujetos que pueden generar otro tipo de encuentro espectadorial con este material. Es lo que se ha nombrado “performances prostéticas”, es decir, que permiten otra forma de “presencialidad” del acontecimiento o “escritura performativa”, según la cual la escritura sobre una Performance no tiene la finalidad única de preservar, fijar y describir algo, sino precisamente de producirlo de nuevo. Así, el acto de escritura tiende también hacia la producción de otro tipo de acontecimientos en lugar de una representación de la representación.

A pesar de todo, hay algo que resulta evidente en todos los casos, y es que ni el registro agota el acto, ni el acto existe independientemente del registro. Por el contrario, muchos artistas tienen tendencia a diseñar la propuesta performática dependiendo del medio de registro que se haya elegido, lo que hace posible una recepción diferente en cada caso. Esto ha permitido trascender la instancia de la acción-transformada-en-objeto y su documentación. En estos casos, la recepción debe entenderse como una lucha entre la génesis y el resultado del acto, lo que es una característica de la confrontación dialéctica. Es en esta lucha donde la complementariedad de los medios se limita y da lugar a un espacio privilegiado de relación entre autor y espectador en el que se ponen en marcha las claves de la recepción estética de la obra.

Es común el uso de algún medio tecnológico para documentar el proceso de una Performance, siendo esto bastante popular entre artistas conceptuales. Llegó a ser particularmente importante en las famosas autoagresiones de los integrantes del accionismo vienés. Tampoco es casual que el videoarte naciera en el seno de las acciones del grupo Fluxus y entre los performers de los 70. El video compartía la instantaneidad de la Performance permitiendo además la prolongación temporal de la acción (Nava, 2000, p. 1).

La video-performance o la foto-performance son formas muertas y fosilizadas para algunos artistas, pero es una cuestión relativa, puesto que la incorporación de estas nuevas tecnologías supone otra manera de experimentar y reflexionar sobre la presencia y la ausencia y su relación con el cuerpo.

Si la Performance no es representación es entonces presentación. El artista puede estar presente en la obra y solo representar discursos o ideologías exógenos, es decir, que son originados en el exterior de ellos.

Lo que hace de la Performance una presencia viva es el carácter de

presencia. Lo que añade valor a la Performance, frente a ver una imagen, documentación u objeto, es lo impredecible en la presencia viva del performer y de los propios espectadores, el hecho de estar todos en el mismo espacio y momento. A pesar de la limitación en términos de distribución y reconocimiento económico de la Performance en directo, es evidente que, a cambio, permite poner de manifiesto la ritualidad en los roles del observador, el performer y el participante a través de la suspensión de las rutinas habituales y un comportamiento social que forma parte del acontecimiento.

Con la tecnología del vídeo se posibilita que la Performance, que en general se da en vivo, ocurra mediada. El público no tiene la posibilidad de ser co-autor, ni parte de la obra, en una vídeo-performance. El público, por tanto, es arrastrado al deseo frustrado de presencia, reducido a ser, con todas las implicaciones psicoanalíticas personales. Sin embargo, tenemos una tecnología, la teleconferencia, que permite transmitir en tiempo real imagen y texto, que permite una mayor participación del público. En ella es posible ser a la vez creador y voyeur, artista e individuo aislado. Internet es mucho más una red de informaciones que de comunicación, puesto que esta última exige interactividad. En un diálogo, interactivo por excelencia, lo dicho y la respuesta condicionan, por lo inesperado, lo que está por decir o lo que nunca será dicho. Esto es lo que llamamos comunicación. De-formar y re-formar son elementos de la comunicación. La información, por su parte, está formada de manera previa (in-forma), es una constatación y no se redimensiona para abrirse a la comunicación. La televisión, por ejemplo, es un medio unilateral, por lo que sólo tiene capacidad de informar transmitiendo mensajes in-forma.

La teleperformance exige presencia, lo que a veces es duro como consecuencia de las diferencias horarias. Nos gusta lo cotidiano, pero lo palpable comienza a tener menos importancia que la telepresencia, lo virtual. Sin embargo, la telepresencia se revela real, es decir, casi-presencia, casi-apta para que uno la toque (Medeiros, 2003, p. 38).

La carga reivindicativa que tenía la Performance en los años 60 y 70 fue reduciéndose, institucionalizándose su práctica y decayendo su carácter subversivo. Ahora, los artistas son animados por el mercado a grabar sus acciones en video para entrar en el sistema de distribución conformado por galerías, instituciones o ferias., pero como decía Esther Ferrer en una de las entrevistas concedidas con motivo del Premio Nacional de Artes Plásticas 2008 en España, los tiempos cambiaron, y esta sociedad tiene una fortaleza tremenda para institucionalizar las cosas y eliminar su capacidad subversiva (Lafont, 2008). El reconocimiento, que en

el 2008 fue otorgado a una performer, fue concedido el año anterior a Isidoro Valcárcel Medina, otro de los pioneros del arte de acción en España, quien declaraba: “el tiempo y las subvenciones llevaron por delante la espontaneidad de aquellos años” (Rodríguez Marcos, 2008). Asimismo, la Performance ha protagonizado en las últimas ediciones de la feria de arte contemporáneo española, ARCO, una nueva sección, Performing ARCO, lo que es acaso consecuencia de la entrada de obras inmateriales en las colecciones de los grandes museo (Ledo, 2017, p. 2). Paradójicamente, la Performance, que había sido proscrita en el terreno del mercado, se ha situado en su punto central con un supuesto único interés de ser objeto de compra.

Las nociones relacionadas con el rol y la función de la Performance tienen grandes variaciones, incluso dentro de los estudios de la Performance. El carácter efímero de la Performance, la cual desaparece porque ningún medio de documentación o reproducción es capaz de capturar lo que ocurre in situ, es proclamado por algunos especialistas. Peggy Phelan es una de las que circunscriben la vida de la Performance al presente:

El performance no se guarda, registra, documenta, ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance [...] El performance se mantiene fiel a su propia entidad a través de la desaparición (Taylor & Fuentes, 2011, p. 22).

Un video de una Performance no es la Performance. Es el registro de archivo, pero no el acto en vivo. Sin embargo, la diferenciación entre el acto en vivo y su reproducción no es tan firme ni estable.

El archivo supera al comportamiento en vivo porque tiene más capacidad de extensión dada su persistencia en el tiempo, pues no precisa de contemporaneidad ni co-espacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe. El repertorio consiste en la memoria corporal que circula a través de performances, narración oral, gestos, danza, movimiento, canto... Además, requiere la presencia de la gente que participa en la producción y reproducción del conocimiento y que debe estar allí y formar parte de esa transmisión. Pero la memoria corporal no puede reproducirse en el archivo, pues lo que guarda el archivo es la representación del acto en vivo por medio de fotos, vídeos o notas de producción. A pesar del debate sobre el carácter efímero de la Performance, estos dos sistemas de transmisión, el archivo y el repertorio, transmiten el conocimiento de manera diferente, funcionando a veces de manera simultánea y

a veces antagónica. Algunos archivos pueden convertirse en parte de una Performance, en parte del repertorio, tal y como lo hacen las fotos de sus hijos desaparecidos que portan las Madres de la Plaza de Mayo para reclamar justicia. Las búsquedas de materiales en archivos se convierten, a veces, en un drama para el investigador. Los materiales y las prácticas del archivo y el repertorio se intercalan de muchas maneras. Recordemos que la Performance no tiene una definición ni límites fijos.

3. La fotografía en la Performance

Joan Casellas se expresa sobre la relación entre fotografía y acción de la siguiente forma:

Que la fotografía no pueda sustituir a la acción no es equivalente a que no la explique de alguna manera, de hecho nada existe aisladamente, ni la propia acción en este caso y todo se interrelaciona. Resumiendo, desde mi punto de vista, la fotografía resulta más insignificante en la acción en la medida que esta es pseudoescénica o teatral, y más efectiva cuando opera como procedimiento de arte conceptual (Casellas, 2004, p. 14).

44

Según Casellas, la fotografía parece un soporte ideal para la Performance al ser un dispositivo de registro reproducible en medios impresos, un vehículo necesario que permite procesar la presencia de la Performance, comunicar sus sentidos y que se constituye en elemento intelectual que interacciona con la acción, sea ésta o no realizada ante los espectadores convocados para la acción. Casellas, huyendo del esteticismo que afecta a la fotografía desde los años 80 y recuperando su función crítica para los artistas de concepto, apela a la facilidad de acceso de la fotografía en un espacio impreso o en un dispositivo documental, ámbitos en los que, por extensión, también opera la Performance y que, en beneficio de los grandes formatos pictóricos, había usurpado el mercado.

Las fotografías son consideradas un soporte y un buen medio para documentar las performances, constituyendo en ocasiones la base de muchas de las acciones, aquello por lo que son remuneradas y que permite a los artistas del arte de acción vivir sin tener que comercializar objetos producidos. El dispositivo de registro que constituye la fotografía puede ser archivado o enviado en forma de postal para expandir la presencia de la performance, pero nunca colgará sobre las paredes de una galería o museo.

El arte no es un instrumento documental, sino un sistema de comunicación con un carácter independiente. En los 80 se desarrolló una fotografía artística que cuestionaba la supuesta realidad fotográfica en cuanto documento, lo que sentaría la base para que la fotografía fuera creíble. Este cuestionamiento, que también cuenta con su base crítica, está potenciado por la necesidad que la institución artística tiene de fomentar el objeto emanante frente al instrumento didáctico.

En la performance la fotografía es un instrumento documental puesto al servicio de la acción. Es el documento por excelencia, pero sin duda hay otros muchos que también ayudan a transmitir o comprender la acción, como, por ejemplo, los documentos escritos, explicaciones previas o posteriores, los restos o los objetos utilizados por la acción... Pero también tenemos la narración oral, y hay ejemplos de acciones muy conocidas de las que no hay otro resto que los testimonios de algunas personas que asistieron a ellas.

Los documentos orales también tienen el carácter de documento y, aunque se podría discutir largamente sobre ello, la narración equipara su efectividad con la de una buena fotografía. Incluso más, a veces, porque la fotografía no siempre funciona perfectamente, al igual que el video, pues no siempre la suma de mayor información resulta en mayor comprensión de las cosas. Incluso al contrario. La fotografía reduce gráficamente la realidad exterior sobre el plano y la hace comprensible en aquellos aspectos que focalizamos.

45

Según la exposición de Casellas este planteamiento se divide en ocho apartados: el primero sería el documento explicativo que explica lo que allí sucede más o menos por sí solo. El segundo, el documento intuitivo, que es el que no explica exactamente lo que allí sucede, pero que produce una sugerencia. El tercero, la secuencia documental, que es una parte muy importante de la fotografía de acción, donde se encontrarían el cine y el vídeo. El cuarto, la fotografía dentro de la acción o la fotografía como objeto complementario. El quinto, la foto-acción como una modalidad específica. El sexto la acción-impresa como objeto, los carteles, las postales y otras cuestiones relacionadas con la fotografía con relación a la difusión de la acción. El séptimo la foto-reinterpretación. Y finalmente, como octavo, la foto-reconstrucción (Casellas, 2002).

La fotografía “Salto al vacío”, que aquí muestra a su autor, Yves Klein, saltando al vacío, es un icono del arte contemporáneo. Esta fotografía inaugura varias cosas dentro del arte de acción, tales como, de alguna manera, el arte conceptual de forma inmediata con un movimiento

específico, no con intuición duchampiana. Tras esto se desencadenan una serie de actividades y actitudes artísticas en toda Europa, América y Asia, que más tarde fueron denominadas arte conceptual. Ésta es la primera propuesta concreta, específica, o, en todo caso, una de las primeras.



Figura 1. Salto al vacío. Yves Klein, 1960.

Yves Klein, de alguna forma muy específica, es el primero que nos plantea cosas conceptuales. También es ejemplo de foto-acción, ya que es un fotomontaje, aunque en su día pretendió ser un documento. Este autor practicaba el judo, llegando a publicar libros y dedicarse de manera profesional a este deporte. Esto le llevó a Japón, donde la idea japonesa del vacío le fascinó y se convirtió en el tema exclusivo de sus obras cuando se dedicó al arte. Expresaba el vacío de muchas maneras, siendo una de las más conocidas sus pinturas monocromas, generalmente azules, en un tono que después patentó como Azul Internacional Yves Klein. Parece ser que en esta obra sí saltó realmente al vacío, pues como era judoka sabía caer adecuadamente y quería comunicar el fenómeno de estar en el aire. Sin embargo, en las dos ocasiones en que lo realizó en público, se hizo daño y no tuvo la asistencia de público, esos testimonios que después representarían documentos vivientes, que hubiera deseado. Especialmente él esperaba que acudiese el famoso crítico francés Pierre Restany. En resumen: el crítico no vino, se hizo daño y además no consiguió ese prestigioso documento testimonial.

Además, la fotografía conseguida no era muy buena, así que al final comprendió que era más importante poder transmitir o comunicar la idea que tenía en la cabeza, que el salto real, lo cual hizo a través de un fotomontaje. Klein había contratado al fotógrafo Harry Shunk para que preparase el montaje (Shunk, 1992).



Figura 2. Salto al Vacío. Harry Shunk en la calle Rue Gentil-Bernard en Fontenay-aux-Roses, 1960.

Aquí tenemos el fotomontaje. En la primera fotografía, evidentemente, salta, pero hay un grupo de gente con una tela para evitar los daños. La segunda es simplemente la calle vacía desde el mismo punto de vista.

El resultado es un montaje en una sola foto, lo que es el primer ejemplo de foto-acción, pero esta fotografía tiene otra característica que la hace histórica: Yves Klein, en octubre de 1960, participó en el Festival Internacional de Arte Experimental realizando una imitación del popular periódico "Dimanche", en el que desarrollaba toda su ideología artística y en cuya portada se reproducía esta fotografía. A modo de noticia se decía: "Por fin el hombre en el espacio". Esto se distribuyó por todo París, convirtiéndose por ello en una intervención urbana. Además, estaba construyendo una de las primeras foto-acciones para ser publicadas. En este ejemplo podemos observar cómo una imagen aparentemente simple puede tener muchas virtudes y posibilidades.

Una imagen muy diferente, en los años 40, es la de Jackson Pollock en el acto de pintar. Este artista hacía lo que se llamaba action painting, o sea, pintura de acción.

Construía grandes telas de superficies indefinidas con unos botes que goteaban e iban escupiendo pintura sin una composición premeditada y en las que se podía, de alguna forma, “entrar”. Siendo considerado el pintor más importante de este movimiento a mediados de los 40, la revista Life Magazine, muy influyente en todo el mundo, publicó un reportaje sobre él. Para el tema que nos ocupa, lo importante de esta fotografía es que fue el inicio de una carrera como artistas de acción para mucha gente posteriormente.



Figura 3. Jackson Pollock pintando (action painting) en su estudio. Hans Namuth, 1951.

Allan Kaprow, padre del happening, escribió un ensayo sobre J. Pollock reconociéndole como padre de la acción, algo muy paradójico en cuanto que, por concepto, nadie podía estar más lejos de la acción que Pollock, quien sólo pensaba en hacer un cuadro y colgarlo en una galería, sin ningún interés en el arte procesual o el arte efímero, aunque estas fotografías influyeron en esa dirección a muchos artistas jóvenes. Esto es importante como reflexión sobre cómo los documentos no sólo ayudan a comprender una obra, sino que pueden generar otra obra y otras ideas. Nuestros trabajos pueden generar ideas muy alejadas de las que pretendíamos promover. Las fotografías de este caso tuvieron gran influencia en Japón, donde, al principio de 1956, el grupo Gutai, de Osaka, comenzó a hacer un tipo de arte expresionista al estilo de Pollock, pero interpretando su obra desde estas fotografías. Por tanto, lo importante era el proceso de la obra, que después se destruía automáticamente. Lo que les interesaba era el gesto y la acción que sucedía al pintar.

En el primer ejemplo existe una voluntad específica de usar la fotografía mientras que en el otro la fotografía se convierte en un instrumento casual absolutamente inconsciente del fenómeno que después crearía, pero ambos son documentos muy importantes e históricamente reconocidos.

Para Saburo Murakami, del grupo Gutai, lo importante era la acción y no lo que quedaba. Por ejemplo, en este caso atravesaba pantallas de papel, lo que también estaba muy vinculado a la tradición de las paredes de papel de arroz en Japón. Es uno de los que reconocía la influencia de esas fotografías en su trabajo.



Figura 4. Murakami Saburo atravesando 40 pantallas de papel. M. Saburo, 1955.

En el año 1962 George Maciunas realiza una Performance consistente en clavetear las teclas de un piano. Estas fotografías que hemos visto, la del japonés y la de Maciunas, pueden ser documentos explicativos, ya que ambas explican por sí solas lo que se hizo ese día o ayudan muy fácilmente a ello.



Figura 5. Claveteo de las teclas de un piano. George Maciunas, 1962.

En la acción mostrada en esta fotografía, Joseph Beuys fue agredido físicamente por un estudiante en medio de los disturbios causados tras tocar un piano relleno de caramelos, hojas secas de encina y detergente, y la audición de un discurso de Goebbels anunciando la guerra total. Podemos verlo ensangrentado, con la mirada extraviada y desafiante, el brazo derecho levantado, su uniforme de artista público –chaleco y sombrero de fieltro–, y la mano izquierda sosteniendo un crucifijo con soporte extensible, entre víctima, mesías, profeta o simplemente chamán. La fecha es el 20 de julio de 1964, clave por ser el vigésimo aniversario del atentado fallido contra Hitler perpetrado por la oposición interna del Reich. Con ese acto, Beuys se coloca de manera simbólica en la línea de los “exorcizadores” del infierno, y se ofrece él mismo como exorcista-víctima.



Figura 6. Joseph Beuys durante la performance Fluxus Festival of New Art en Aachen, 20 de julio de 1964. Heinrich Riebesehl, 1964.

Tuvo la intuición de hacerse la fotografía y continuar con su trabajo sin detenerse, comprendiendo que ese añadido de violencia, esa sangre que surgía por sorpresa de su cuerpo, enriquecía la obra en vez de estropearla. La imagen sería otro tipo de documento, ya que aun cuando no explica la complejidad de la obra de Beuys, sí que es una explicación intuitiva que le da una intensidad de lo que podría estar sucediendo ahí.

El artista norteamericano Chris Burden se hizo disparar una bala en el brazo en 1972, como protesta por la guerra de Vietnam. Burden defendía que la guerra estaba agrediendo a los propios norteamericanos sin que estos se dieran cuenta, y para hacerlo visible se hizo disparar. Esta fotografía no explica la acción ya que pertenece al después, pero es muy intensa. Se trataría de un documento intuitivo.



Figura 7. Shoot. Chris Burden, 1972.

Como secuencia documental tenemos las fotografías de las performances-operaciones de la francesa Orlan. Estas fotos nos muestran los diferentes momentos que se han dado en la acción de modificar su rostro hasta llegar al resultado o final. Mientras Picasso disecciona el canon de belleza clasicista y fragmenta los cuerpos de sus modelos a través de la representación simbólica de la pintura, Orlan modifica su cuerpo real a través de operaciones quirúrgicas.



Figura 8. Performances-operaciones. Orlan, diferentes épocas.

La secuencia documental es un instrumento importante dentro de la explicación de la acción, aunque a veces es porque el fotógrafo no está advertido de lo que va a suceder y otras veces es que el fotógrafo, legítimamente, se interesa más por otros aspectos de lo que acontece en ese momento y puede preocuparse más por explicar su propia visión artística que por explicar la del accionista objeto de sus fotografías.

No moverse del sitio y, a ser posible, mantener no sólo la secuencia, sino también la relación con el espacio donde se desarrolla, es la mejor forma de explicar una acción. En este sentido es el accionista quien debe dirigir la mirada del público, que es la que ha de adoptar el fotógrafo. En este sentido algunos artistas luchan decididamente contra el documento, a veces por desconocimiento del medio (cosa que después lamentan, incluso les enfurece) o como actitud ideológica. El artista de acción tiene la oportunidad y la responsabilidad de establecer las pautas de relación con los asistentes y con los documentalistas, algo que en el caso de Orlan se cumple de principio a fin.

La fotografía dentro de la acción, es decir, como herramienta, es el caso de esta obra de Gertz, artista alemán dedicado a la acción en los años 70. En una de sus performances se situó junto a una fotografía de sí mismo a tamaño natural en plena calle. La gente no lo miraba a él sino a la fotografía. Parece que la gente prefería mirar la foto.

Günter Brus es un artista del grupo de accionismo Vienés, grupo cuyas acciones orgiásticas incluían actos sexuales, sacrificios animales y el uso de su sangre y vísceras. En sus acciones era fundamental la experiencia ritual y aunque en sus declaraciones daban un aspecto secundario alejado de la esencia de su trabajo a los documentos, en realidad fueron de los que más y más minuciosamente usaron la fotografía documental y la foto-acción, esto es, acciones exclusivamente pensadas para el resultado fotográfico y que a veces no tienen sentido o posibilidad de ser realizadas en vivo.



Figura 9. Malerei-Selbstbemalung-Selbstverstümmelung. Günter Brus, 1965.

Carolee Schneemann, norteamericana relacionada con los accionistas vieneses tanto en el sentido orgiástico como de interés por la fotografía, introducía un cierto elemento cómico al revolcarse entre pollos fritos y salchichas, que sustituían a los corderos y ocas. Como G. Brus, produjo muchas foto-acciones.



Figura 10. Eye Body. Carolee Schneemann, 1963.

Ahora entramos en otro tipo de fotografía, que es la foto acción para ser impresa, como objeto, como cosa que puede circular con independencia, de manera muy diferente y entre muchas personas.

Para finalizar su conferencia sobre la comunicación del arte de acción a través de la fotografía, y queriendo mostrar el uso de la fotografía de acción como reconstrucción de la acción, Joan Casellas comentó que muchas veces las fotografías son fallidas, lo cual no constituye un impedimento para que se pueda continuar transmitiendo la idea. Él, personalmente, estaba muy interesado en publicar una Performance de la que no existían fotografías ni vídeos, así que repitió fotográficamente la situación, cuya acción consistió en masticar una postal de la Gioconda y mostrar al público el resultado. Para reconstruir la acción solo tuvo que fotografiar una mano mostrando la postal entera y la siguiente mostrando la bola de papel masticado con el título La Gioconda masticada; produciéndose así mentalmente el salto de la imagen que falta, el acto propiamente dicho de masticar. Estamos ante una foto-reinterpretación.

En el intento de transmitir lo que allí sucedió, la fotografía de una Performance crea una nueva realidad, que es la propia realidad de la

fotografía y es una continuidad de la acción, incluso una modificación. Podemos conocer mucho el trabajo de nuestros contemporáneos, pero, dado que no podemos estar en todas partes, la mayoría de acciones las conocemos sólo a través de documentos. Muchos de los trabajos pasados los conocemos a través de fotografías y, a veces, sucede que éstas son mejores que la acción, ya que hay acciones que cuando se ven no resultan tan sugerentes, tan performáticas, no cuajan bien o son muy visuales y la imagen fotográfica es muy potente. La fotografía, en todo caso, es una continuación de la acción y una modificación, o sea, es una nueva acción (Casellas, 2002).

Nos genera fastidio, generalmente, que la fotografía no explique todo, pero debemos mirarlo de manera distinta. Incluso aunque la foto esté movida, siempre explica algo, siendo muy difícil que no haya nada, pues muchas veces, esta foto movida sugiere más que si hubiese estado quieta. Así, los defectos se transforman en virtudes comunicativas o expresivas. El problema de la realidad es que es como el tiempo: podemos hablar de pasado, de futuro o de presente, pero no podemos detenerlo. El tiempo es algo más complejo.

¿Qué razón puede haber para pretender documentar un arte que, en su esencia, es efímero y cuya fuerza se sustenta en la experiencia directa? Esto puede responderse con otra pregunta: ¿es eso posible? ¿Realmente alguien cree que la fotografía o el vídeo tienen capacidad para clonar la acción viva y mantenerla suspendida en algún tipo de formol documental? No es posible. Ni siquiera las personas presentes experimentarán la misma acción, ya que cada uno posee distintas informaciones previas, está en un estado de ánimo diferente o sigue el acontecimiento con mayor o menor comodidad, lo que conlleva que cada uno reproducirá la acción a su manera y con puntos de vistas diversos. Al igual que el fotógrafo, que es un espectador con prótesis. Entonces, la pregunta es: ¿es legítimo que los asistentes a una acción lo cuenten después a terceros? Una acción es un acto efímero, pero ¿la convierte eso en una cápsula hermética, en una experiencia de la que nada pueda trascender fuera de su momento? La documentación fotográfica opera en otro plano. Como les pasa a las historias de Fluxus que son contadas por las personas que las vivieron, es un signo de lo vivido, una interacción que implica algo de creación autónoma. El fotógrafo, como persona que es, puede ser un amigo, un crítico, un propagandista o un distraído creador autónomo, dependiendo del trato previo, la relación... Si solo consideramos como conocimientos válidos la memoria de las acciones en las que estuvimos presentes, la perspectiva que podemos tener del arte de acción será muy limitada, puesto que los

signos desplegados por terceros en forma de textos, memorias, restos de acción y, por supuesto, vídeos y fotos, nos dan acceso al discurso de la acción y su historia, su proceso.

4. La telepresencia en la Performance

La tecnología de la videoconferencia vía red mundial de computadoras hace posible este lenguaje artístico; se trata de cuerpos descorporificados que se comunican, se mueven, se encuentran en la red mundial de computadoras: presencias espectrales capaces de Performance, acción, interlocución.

Son varios los elementos estéticos de la Performance: el artista, la obra, el público... y, desde luego, el tiempo. Una condición insoslayable de una Performance es que es una obra efímera, fugaz. Los registros, que pueden hacer que esta obra perviva, de alguna manera, en el tiempo o las memorias, apenas son un reflejo sombrío, un eco apagado de un placer que queda estancado para siempre. Los registros siempre serán registros y, por ello, aunque a veces puedan tener leves resonancias, siempre estarán semimuertos, faltos de vida plena. La Performance estará irrefutablemente concluida, siendo únicamente el recuerdo del aliento de la carne del nosotros originario lo que se conserve. Sin embargo, la Performance, que como norma general se da en un tiempo real, es decir, en vivo y en directo, se ha visto transformada, gracias a la tecnología del vídeo, en algo que sufre una mediación, en algo apenas vivo y que ahora llamamos video-Performance. Por su naturaleza, nos encontramos con la imposibilidad de que el público, los espectadores, se conviertan en co-autores o sean parte de la obra, frustrando el deseo de presencia y reduciéndoles, con todas las implicaciones psicoanalíticas, a “ser”.

La tecnología que ha hecho posible la existencia de Internet y, gracias a esta red de redes también las videoconferencias, ha hecho viables muchas cosas. Entre ellas, ha hecho posible este lenguaje artístico, despojando de su corporeidad, de su dimensión física, a los cuerpos que se mueven, se comunican, como espectros capaces de acción y de interlocución (en definitiva, de Performance) y se encuentran en esta red mundial de computadoras

Como ya se ha comentado, la exigencia de interactividad convierte a Internet en una red de información, más que de comunicación, puesto que la comunicación implica esa interactividad que se da en un diálogo, el cual se verá continuamente transformado en lo “por decir” por lo inesperado de las respuestas dadas o por lo que nunca será dicho. A

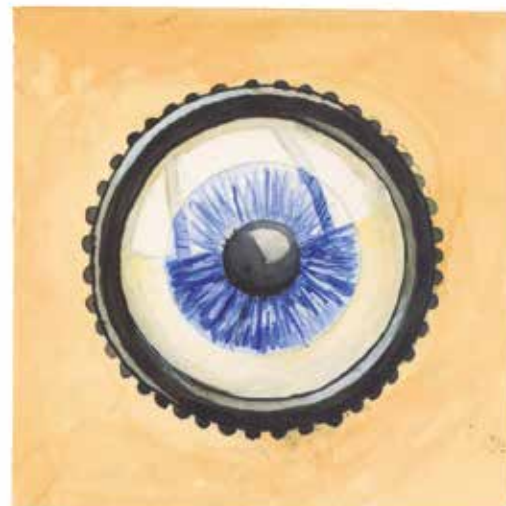


Imagen: Josué Muentes.

diferencia de esto, la información tiene un componente de pretérito, de previsión, de simple constatación, en su formación (in-forma) y no existe una apertura hacia la comunicación, siendo la televisión el ejemplo más claro de medio unilateral, cuya única capacidad es la de informar, es decir, transmitir mensajes in-forma. La comunicación, por su parte, tiene un importante componente en los elementos de-formar y re-formar.

Sin embargo, los programas informáticos que permiten la transmisión de imágenes, audio y texto en tiempo, más o menos, real hacen viable conseguir un mayor grado de participación de ese público, que se transforma en voyeurs y creadores, en artistas e individuos aislados enlazados a la red, siendo todos ellos, simultáneamente, creadores. A pesar de la aspereza que tiene una pantalla, de la diagramación y de que el espacio generado por otros, es decir, el software de las utilidades o aplicaciones para teleconferencia, no es en absoluto artístico en su aspecto formal, ni en su concepción, está claro que es posible el encuentro en la Performance a través de una telepresencia. Dicho encuentro implica que el nosotros originario participe de una manera efectiva, permitiendo así el disfrute, con plenitud sensorial, del otro, de su carne, de los otros, del mundo y, consiguientemente, con capacidad para el sentimiento, la sensibilidad (aisthesis). En fin, capaz de arte.

Gracias a la televisión, ya no éramos una masa de individuos, sino que pudimos añadir otro adjetivo y nos convertimos en una masa de individuos aislados. Pero, puesto que el encuentro virtual resulta cómodo gracias a que puede producirse en un momento cualquiera, en el silencio y en la intimidad, ahora nos hemos convertido en una masa de internautas aislados que entablan relaciones de amistad con personas que viven en nuestras antípodas. De alguna manera, estas amistades nos saturan, haciendo que sea menos probable dilatar los potenciales encuentros reales con la excusa de que “tenemos un encuentro programado en la red”. Así pues, la masa de individuos aislados se convierte en una masa de individuos mucho-más-aislados, intercomunicados, pero no en contacto tangible.

Paradójicamente, el espacio cotidiano parece extraer al otro del espacio virtual, haciendo que el diálogo en Internet sea entrecortado y que la comunicación evolucione de maneras sincopadas y con grandes encuentros. Estamos siempre allá-aquí a la vez que no estamos aquí-allá, pues nadie se va ni nadie llega, eliminando la urgencia en la comunicación virtual. La presencia es algo que se exige en la teleperformance, y la telepresencia, aunque a causa de las diferencias horarias nos parezca tosca, se nos muestra como algo real, casi-presencia, casi-apta para palpase.

Una comunicación de imágenes y textos fragmentados, en la que lo que se percibe es lo no-vivo, donde no hay sol, pájaros ni olores ajenos a los propios y lo que más se hace es vagar, imposibilita adentrarse en la contemplación desde un punto de vista privilegiado, ya que las cámaras reducen extremadamente esa capacidad, así como tampoco podemos, de manera real, comulgar carnalmente con las zonas erógenas de lo sensible. No obstante, la Performance en telepresencia, que nos deja poco tiempo para vagar, sí nos da la posibilidad de acceso a la contemplación y la comunicación, posibilidad de introducirnos en el centro del deseo del otro y en el deseo que se manifiesta en sí, relegando al olvido los hedores, los ruidos y el frío en favor de una comunión virtual.

Aun cuando es posible mantener relaciones a distancia con Internet, la imposibilidad del uso del tacto, del olfato... convierte en incompleta la experiencia corporal en la telepresencia, haciendo de ella una experiencia fantasmal, de baja calidad y sin carne y de la que están completamente ausentes posibles secreciones y contaminaciones. Esa es la razón de que algunos autores lo consideren como algo negativo, a pesar de que las cartas escritas y remitidas por correo que han permitido las relaciones entre personas, aún sin verse en décadas, nunca han sido juzgadas en tal sentido. Es más, la correspondencia entre grandes autores es considerada como importantísima documentación.

La telepresencia no será el instrumento para evaluar esta sociedad con serios problemas en la que vivimos, pero podemos esperar que, al volverse arte, genere el deseo de una presencia real, siendo capaz de transformar en presente a la persona humana y permitiendo, en la interlocución, la restitución plena de la subjetividad (Medeiros, 2003, p.38).

5. Conclusiones

La aparición en su momento de nuevas tecnologías, como la fotografía, el vídeo o las tecnologías de comunicación como Internet, ha hecho posible que una acción perdure más allá del momento de su realización, constituyendo un fondo documental, pero con la duda de si la reacción que provoca es diferente o no a la que provocó en aquel instante y, además, al cuestionamiento de la importancia tanto del tiempo como del espacio en la realización de la Performance. Lo incuestionable es que en el momento actual son muchas las performances que se realizan pensadas en exclusiva para la cámara y/o su exhibición en redes sociales de comunicación, dando lugar a la aparición de la video-performance o la teleperformance. Esta última tiene la posibilidad de que, a través

de una webcam, puede realizarse en directo y destinarse a un público ubicado en otra/s localizaciones quizá muy distantes al lugar de la acción.

De cualquier manera, y a pesar de todos los debates que puedan generarse, no cabe duda de que las imágenes de un vídeo o de una fotografía pueden tener, dada su potencia visual, una carga expresiva y artística capaces de provocar la reacción del público y, en ocasiones, de una mejor manera que la acción en directo, que a veces pueden ser menos o incluso más sugerentes o visuales.

Considero suficientemente para afirmar que incluso cuando el artista utiliza la fotografía, el vídeo o cualquier otro medio de recogida de imágenes, con el único fin de registrar y documentar la acción del modo más objetivo posible, aun cuando la imagen no quiera convertirse en un nuevo obra objeto que traslade la acción a un espacio bidimensional, ese registro acaba teniendo un gran peso en su diseño, conceptualización, difusión, estudio e interpretación de la performance que resulta casi imposible separar la acción de su materialización bidimensional. Se emplee como se emplee la fotografía, el vídeo o demás, sean cuales quieran ser sus significados, e incluso sin tener en cuenta la intención del autor y de los sentidos de la acción, podemos concluir que es muy difícil concebir la performance sin este tipo de medios visuales, porque gran parte de la historia de la performance ha llegado a nosotros a través de imágenes fotográficas o de vídeos, y porque documentar una acción como performance es lo que la constituye como tal. La documentación no hace una descripción de la performance en sí, ni nos muestra el modo en que se desarrolló: producen una acción como performance (Auslander, 2006, p. 6).

Y, finalmente, podemos hacer una referencia a la situación de la Performance en relación con las instituciones y el mercado. Su carácter antiinstitucional y su intención de alejarse del mercantilismo han marcado desde siempre sus acciones y la trayectoria de los artistas que se han dedicado a la Performance alejados de museos, galerías, etc. Sin embargo, el paso del tiempo, la necesidad de comer y la capacidad del mercado y de las instituciones regladas para absorber y domesticar incluso todo aquello que en principio pueda tener una voluntad de confrontación, desacralizadora y de crítica hacia ellos, han hecho mella de alguna manera, sin olvidar la necesidad de reconocimiento público que algunas idiosincrasias muestran. Esto genera celos, divisiones, acusaciones de traición al arte... Como vemos, ¡nada nuevo bajo el sol!

Referencias bibliográficas

Auslander Philip (2006). The Performativity of Performance Documentation. PAJ: A Journal of Performance and Art, 28 (84), 1-10.

Casellas, Joan (2004). El archivo Aire como idea. En Moreno, Xavier, Aproximacio a l'arxiu Aire. Fotografies de Joan Casellas i Xavier Moreno. Girona: Fundació Espais.

Casellas, Joan (2002). Comunicación del arte de acción a través de la fotografía. Conferencia presentada en el Encuentro Perfo-Puerto, Valparaíso, Chile. Del 11 al 14 de diciembre de 2002. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/11/comunicacin-del-arte-de-accin-travs-de.html> [10/05/2017].

Hernández Navarro, Miguel Ángel (2006). La so(m)bra de lo Real: El arte como vomitorio. Valencia: Alfons el Magnánim (Colección Novatores).

Lafont, Isabel (2008). Toda una performance de premio. El País. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/cultura/Toda/performance/premio/elpepicul/20081122elpepicul_2/Tes [10/05/2007].

Ledo, Agar (2007). Sobre la performance y el arte participativo en la institución. Algunos ejemplos en el marco. Recuperado de http://chamalle.webs.uvigo.es/documentos/5_ANL_Conferencia_Agar_ESP.doc.pdf [10/05/2017].

Medeiros, Maria Beatriz (2003). Arte de la Performance en telepresencia y cuerpos informáticos. Recuperado de <http://www.corpos.org/papers/2003%20para%20espanha%20esp.html> [10/05/2017]

Nava, Iris (2000). Bocetos para definir lo que hoy llamamos performances. Acción!Mad. Textos, 1-4. Recuperado de <http://accionmad.org/textos/>

Rodríguez Marcos, Javier (2008). El estudio plegable de Isidoro Valcárcel Medina. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/2008/04/19/babelia/1208561951_850215.html [10/05/2017].

Taylor, Diana & Fuentes, Marcela (2011). Estudios avanzados de performance. México: Fondo de cultura económica.

VV. AA. (1992). Harry Shunk. Projects: Pier 18. Niza: Musee d'Art Moderne et d'Art Contemporain.



Imagen: Josué Muentes.