

JOSETTE FÉRAL

LA PERFORMANCE Y LOS «MEDIA»:
LA UTILIZACION DE LA IMAGEN⁽¹⁾

⁽¹⁾Este análisis sigue las observaciones anteriores aparecidas sobre el mismo tema, pero desde un ángulo diferente (cf. nuestro artículo aparecido en *Théâtralité, écriture et mise en scène*, ed. J. Féral et J. Savona, HMH-Hurtubise, Montréal, 1985, pp. 125-140), ya que se trataba entonces de señalar los lazos que unían el teatro y a la *performance* y de mostrar lo que uno podía aprender de la otra.

«En efecto, por su funcionamiento muy descarnado, por la explotación a la que la *performance* somete al cuerpo, por su articulación del tiempo y del espacio, por los medios que utiliza, la *performance* ofrece el *ralentí* de cierta teatralidad, que encontramos en cierto tipo de teatro actual; de este teatro explora sus cimientos, ofreciendo al público una muestra de su haz y de su envés, de su cara oculta» (op. cit.).

Tomaremos aquí la noción de «media» en un sentido muy amplio: como todo en tanto que procedimiento tecnológico que mediatiza la representación del sujeto con el mismo.

Desde las primeras manifestaciones de la performance alrededor de Cage o de Kaprow en los años cincuenta, hasta las manifestaciones actuales de la *performance* tal como las practican Laurie Anderson, Michel Lemieux o Monty Cantsin,⁽²⁾ el género ha evolucionado, pasando de una puesta en escena de la «vulnerabilidad» del *performer* sometido a los cambios aleatorios de un azar solicitado (lo que la performance ha podido ser en otro tiempo) al dominio absoluto de medios tecnológicos cada vez más numerosos y más sofisticados sobre la escena.⁽³⁾

Desde una proximidad en otro tiempo aparente con el teatro y con el público, la *performance* se ha transformado para convertirse cada vez más claramente en un arte completo, con sus leyes y sus principios, sus instrumentos y sus técnicas, derivando a veces hacia el lado del espectáculo musical, del *show business*. Anteriormente, se trataba de una interrogación al proceso de creación⁽⁴⁾ y se inclinaba sobre ella misma en una ausencia de rigor a menudo evidente; hoy

⁽²⁾Laurie Anderson es una *performer* americana. Michel Lemieux es de Quebec; Monty Cantsin es de origen húngaro y reside en Quebec.

⁽³⁾En una entrevista realizada para *The Art of Performance*, ed. by G. Battcock and R. Nickas, Dutton, New York, 1984, Laurie Anderson subraya así el placer que ella experimenta al «dominar» la tecnología «porque las herramientas te enseñan cosas. Quiero controlar la tecnología que uso y no sólo ponerla en marcha de modo automático», p. 265.

⁽⁴⁾Cf. Las experiencias de Vito Acconci, Chris Burden, Terry Fox, Marina Abramovic/Ulay, Denis Oppenheim, Gina Pane, Yvonne Reiner.

interroga las formas y los materiales, jugando con ellos y ofreciendo respuestas ahí donde en otro tiempo tan sólo planteaba una serie de preguntas. Es la evolución que han desarrollado, en el curso de estos últimos años, artistas como Laurie Anderson y Michel Lemieux, cuyos éxitos populares revelan a la vez la evolución de las mentalidades y además, igualmente la evolución del arte interpretativo.

Este análisis se ocupa de esta evolución hacia la integración de nuevas tecnologías, cada vez más numerosas sobre la escena. Cuestiona las razones, los medios y los objetivos, con la intención de mostrar en qué la *performance* puede ser tomada como una teorización de la percepción que tiene por objetivo el establecimiento de estrategias perceptivas tanto para el sujeto *performer* como para el espectador.

I. Performance en vídeo. Monty Cantsin

Monty Cantsin y una amiga están sentados en una mesa de un restaurante de *fast-food* de una conocida calle Montreal. Una cámara filma la escena tras un cristal desde el exterior del establecimiento. La imagen es borrosa. Monty Cantsin se levanta, sale del restaurante. La cámara le sigue, lo pierde un segundo. Reaparece en un apartamento en el que la *performance* debe tener lugar. Dos pantallas de televisión se encuentran en la estancia, así como la cámara de vídeo instalada sobre un trípode y utilizada al inicio de la *performance*. Ésta forma parte de la instalación. Monty Cantsin atraviesa la habitación, se descalza, se pega al muro con las piernas replegadas, como un bonzo. El público tiene la impresión de que hace una levitación.

Una enfermera se acerca, le hace una toma de sangre; se rellenan dos probetas. Beberá una de ellas y se romperá la otra sobre su sien cantando con una voz ronca, cascada, un poema sobre la violencia del mundo y su fealdad. Violencia contra violencia, prenderá fuego al muro al que se encuentra atado; después, una vez apagado el fuego se desatará, atravesará la habitación, romperá un pan situado a su izquierda sobre una pantalla de televisión, de donde escaparán cientos de monedas. Las pantallas catódicas se encienden. Los colores son borrosos, nada está representado sobre ellas. Después, lentamente, el *performer* se vuelve a calzar, atraviesa la habitación, sale. Abandona la sala, desaparece unos instantes y vuelve a aparecer en las pantallas en las que el público le ve

atravesar la calle y entrar en el mismo restaurante en el que la *performance* ha empezado. Fin de la interpretación y de la cinta de vídeo.

Elizabeth Chitty: Demo Model

Primer plano sobre fotos de lo que parece ser un restaurante o una cafetería. Después la cámara se desplaza hacia atrás y enfoca a dos personas: una, sentada sobre una silla; la otra, tumbada en el suelo. La primera lee el periódico con una voz átona, en contraste con la lista de las atrocidades que evoca: muerte violenta, asesinato, homicidio. La otra, imperturbable, hace sus ejercicios de gimnasia, mientras que las pantallas transmiten imágenes de violencia, imágenes borrosas en las que las líneas son poco nítidas y los colores se funden.

La sala está llena de aparatos: pantalla de cine, pantalla de vídeo, cámara, aparato de fotos, máquina xerox. La *performer* se sienta frente al público. Lee un libro que sostiene con la mano izquierda. Durante su lectura, tiene su mano derecha puesta sobre el aparato xerox y la fotocopia en múltiples ejemplares. La iluminación ligeramente azulada y violeta de la máquina la ilumina cada vez, ampliando la angulosidad del rostro. Ella se detiene, deja el libro.

La *performer*, que se ha vestido con un impermeable negro y gafas, se coloca contra el muro blanco y adopta poses de maniquí en lo que se parece entonces a un taller de fotógrafo de modas, mientras que un aparato de fotos la ametralla. Flash. Flash. Flash. Después, la oscuridad.

Estos ejemplos de *performance* no son recientes. Han tenido lugar en el curso de los años setenta, la edad de oro de la *performance*, pero comparten un cierto número de rasgos comunes y particularmente el uso de los «media»: pantalla de vídeo, televisión, cámara, etc., como si fuesen parte integrante del arte de la *performance*.⁽⁵⁾

Este recurso a la tecnología visual y a la imagen ha ido ampliándose en el curso de los años. Se convierte hoy, cualquiera que sea su forma de inscripción en la *performance* (pantalla de vídeo, televisión, fotografía, xerox...), en una parte integrante de la mayor parte de las *performances* actuales. Estas técnicas de reproducción y el papel que les

⁽⁵⁾ Estas *performances* comparten también el hecho de que han sido grabadas en vídeo y que pueden ser alquiladas por los agentes de artistas.

corresponde dentro de la *performance* han adquirido tanta importancia que invaden a veces la totalidad del espectáculo, dando lugar a *performances* concebidas sobre todo con imágenes, hechas exclusivamente para ser vistas en vídeo, cortando así el contacto directo con el público, contacto que era una de las bases fundamentales de las primeras manifestaciones de la *performance*.⁽⁶⁾ Se habla a este respecto de *vídeo-performance*, realizada por *vídeo-artistas*.

Sin llegar a esas manifestaciones extremas del arte performativo que pertenecen a un género aparte, manifestaciones que no tenemos el propósito de estudiar aquí, la mayor parte de las *performances* han integrado hoy en su proceso de creación la tecnología, como uno de los componentes indispensables de su desarrollo. Esta presencia de la técnica es, quizá, la respuesta que aportan los artistas a nuestra civilización de la imagen, a nuestro adoctrinamiento por los «media», a nuestra civilización de la tecnología y de la máquina. Es, sin duda, la prueba de la inscripción de la *performance* en la teoría y en la sensibilidad de nuestro tiempo. Es también la confirmación de la entrada de la *performance* en la «era de la reproductibilidad técnica».⁽⁷⁾ Veremos cómo esta inscripción de la *performance* en la reproducción tecnológica plantea cierto número de problemas de orden conceptual, en la medida en que vuelve a cuestionarse uno de sus fundamentos: su rechazo a la «re-presentación».

A. La *performance* más allá de los géneros

1) Definición: Intentar una definición de la *performance* es una empresa difícil.⁽⁸⁾ Sin duda, pertenece a la naturaleza de la *performance* la característica de escapar a toda definición. Cada artista reinventa por su cuenta las leyes del género y sus manifestaciones. Desde los rituales de Hermann Nitsch a las instalaciones de Christo, de los conciertos de

⁽⁶⁾En estos casos, la experiencia que se busca en el público es esencialmente visual y pasa por la mediación obligada del aparato y de la bidimensionalidad de la pantalla.

⁽⁷⁾Esta cita se hace eco del texto de W. Benjamín, «L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» en *Essais* 2, 1935-1949, Dencel/Gouthier, 1971-1983.

⁽⁸⁾M. Benamou y C. Caramello han sido los primeros en abordar una reflexión teórica sobre la *performance*, en el marco de un coloquio organizado por el Center for XXth Century Studies de Madison, Wisconsin, en el otoño de 1976 (cf. *Performance in post modern culture*, Coda Press, 1977). Roselee Goldberg ha historiado, por su parte, de forma seria y detallada la historia de la *performance*, haciendo remontar su origen a las primeras

Laurie Anderson a los de Meredith Monk, de las experiencias de Chris Burden a las de Jochen Gerz, de las intervenciones de Terry Fox a las de Rachel Rosenthal, la distancia es grande y sería pretencioso querer establecer puentes o señalar las constantes; pero más allá de la diversidad de las manifestaciones, pueden indicarse cierto número de procedimientos a los que están sometidos los diversos materiales que utiliza la *performance* y que la dotan de una dinámica que le es propia. Digamos que estos procedimientos que vamos a subrayar aquí han estado presentes desde los comienzos de la *performance* misma aunque su teorización sea más tardía. No son, pues, nuevos en el dominio de las prácticas actuales. Si el arte de la *performance* no está muerto hoy, su valor de innovación se ha paralizado considerablemente. Sin embargo, para el que se interesa por el teatro, la *performance* sigue siendo uno de los lugares de observación en los que se pueden considerar, en un microcosmos, algunas de las relaciones del *performer* con su entorno escénico y más particularmente con la tecnología.

Toda *performance* rompe las fronteras entre los géneros e instituye una continuidad entre zonas consideradas irremediabilmente exclusivas de cada género; el arte y la vida, las artes mayores y las artes menores, los géneros nobles y los géneros vulgares; de igual modo que rompe las distinciones, en otro tiempo juzgadas como indiscutibles, entre la música y el ruido, la poesía y la prosa, la realidad y la imagen, el movimiento y la danza. Rehusando la ruptura y los comportamientos estancos, la *performance* hace suyo lo que el siglo XIX afirma en su totalidad: que la progresión de un nivel a otro, en el seno de la misma disciplina, es continua y se hace sobre el modo analógico y no digital; afirma que de la danza al andar no hay más que un paso (cf. el trabajo de Pina Bausch), que el sonido de la voz, el martilleo del metal son/tienen componentes musicales fundamentales (cf. Meredith Monk).

manifestaciones surrealistas (cf. *Performance. Live Art, 1909 to the Present*, Harry N. Abrams, New York, 1979). Más recientemente G. Battcock y R. Nickas han recopilado algunos textos teóricos de *performers*, así como entrevistas con diferentes personas que se dedican a la *performance*, en una antología (cf. *The Art of Performance*, Dutton, New York, 1984). Aparte de estos trabajos serios y documentados, los esfuerzos de teorización de la práctica de la *performance* continúan siendo raros, dispersos, según las diferentes profesiones de fe de los artistas y de los innumerables catálogos que circulan sobre diversas *performances* de artistas específicos. Un trabajo teórico de conjunto sigue siendo necesario en este campo.

Este hecho controvertido da lugar a la noción de obra de arte. Por su aspecto efímero, por su estructura, por los medios que pone en funcionamiento, así como por la objetividad que se persigue, la *performance* rechaza la idea de obra-maestra o de obra de arte en su concepción tradicional, para sustituirla por la obra transitoria evanescente.

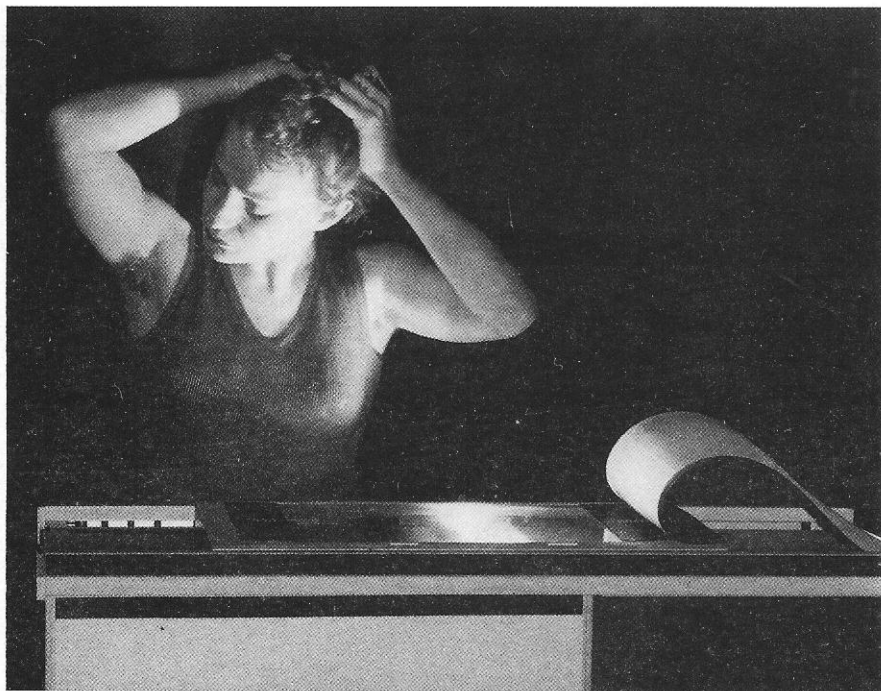
Estos conceptos no son nuevos, pero nos ha parecido útil recordarlos, ya que constituyen los fundamentos sobre los cuales el arte de la *performance* se ha edificado en sus comienzos. Sin embargo, el valor de innovación del que era portadora se ha desvanecido hoy, en la medida en que estos fundamentos se han hecho comunes a todas las artes. A pesar de este declinar del valor innovador de estos cambios, el fenómeno de la *performance* no ha desaparecido sin embargo, probando que ciertas reformas pertenecen hoy a nuestras costumbres.

2) Lo que está en juego: Más interesante aún resulta el hecho de que lo que está en juego ya no reside en el valor estético del proyecto realizado, sino en el efecto que produce sobre el público y sobre el *performer* mismo; dicho de otro modo, reside esencialmente en la manera en la que la obra se integra con la vida. Contra la obra de museo, la *performance* ha elegido la confrontación con el público: los artistas hablan a este respecto de «nueva comunicación», de «confrontación directa» o también de «teatro de la vida».⁽⁹⁾

Más que la obra misma, cuentan las condiciones mismas de su enunciación. Jerome Rothenberg, a este respecto, afirma: «De ahí proviene un nuevo sentido de la función en el arte, en el que el valor de un trabajo no es inherente a su aspecto formal o a sus características estéticas —su forma o su complejidad o simplicidad como objeto—, sino a lo que el artista efectúa con él, como *performance* en un contexto determinado».⁽¹⁰⁾ Este principio, toda *performance*, lo pone en marcha, lo pone en acción.

⁽⁹⁾Terry Fox rechaza el hecho de que la *performance* pueda tener cualquier pretensión de integrarse en la historia del arte (*Claim on art history*) y evoca, más bien, para su propósito las nociones de «tentativa de comunicación nueva» (*attempt at a new communication*), de confrontación directa (*direct confrontation*), de teatro de la vida (*Lifes theatre*). Robin White, «An interview with Terry Fox»; en: *The Art of Performance*, ed. by G. Battcock and R. Nickas, Dutton, New York, 1984, p. 205.

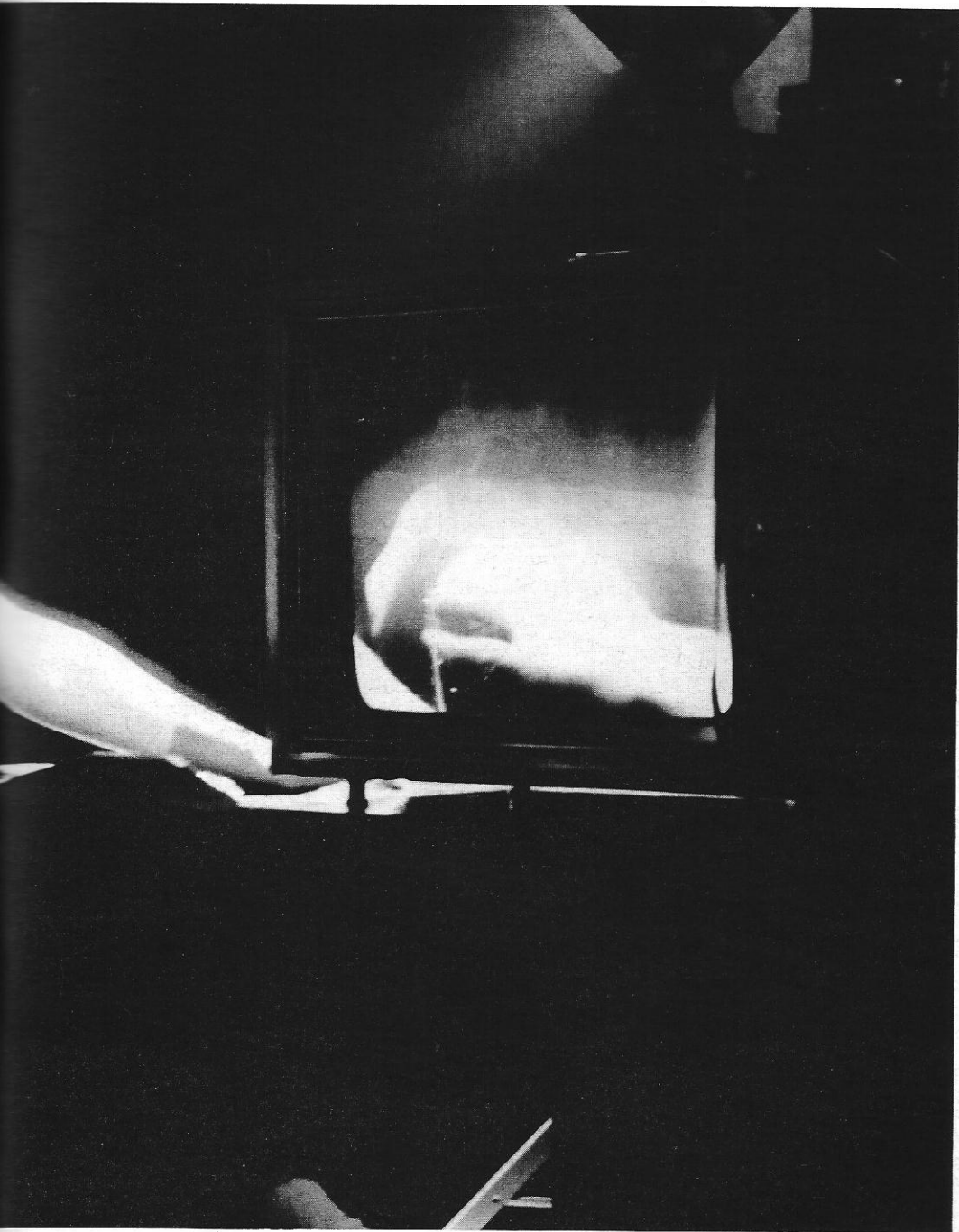
⁽¹⁰⁾J. Rothenberg, «New Models, New Visions: Some Notes Toward a Poetics of *Performance*», en: *Performance in Post Modern Culture*, ed. by Michel Benamou and C. Caravello, Coda Press, Madison, 1977, p. 14.

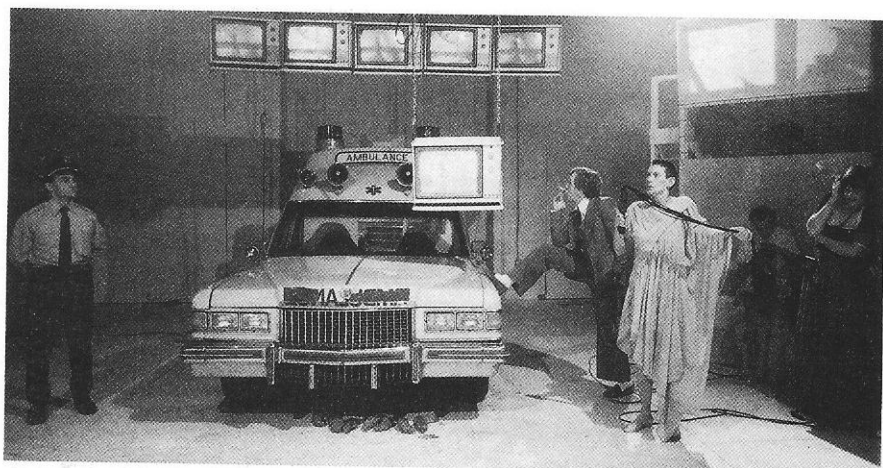


Elisabeth Chitty, *Demo Model*, 1978. (Foto Zontal).



Elisabeth Chitty, Demo Model, 1978. (Foto Rodney Werden).





Carbono 14, *Marat-Sade*, puesta en escena: Lorne Brass. (Fotos Yves Dubé).

Lo que cuenta de la *performance* es el movimiento que se inscribe en ella, su intensidad, la energía que se desprende de ella o la que ella ha sabido suscitar en el público. Michel Benamou dice a este respecto que la *performance* posmoderna es «un teatro energético como sucesión de intensidades más que como acción simbólica basada en una alternancia presencia/ausencia».⁽¹¹⁾

B. La manipulación del cuerpo y del espacio

La segunda característica de la *performance* se refiere a la manipulación a la que la *performance* somete el cuerpo del intérprete y el espacio que habita, elementos fundadores e indispensables a todo este acto performativo, materias primas que el *performer* vacía y recorta para habitarlos de nuevo, según sus parámetros y su propia percepción.

El *performer* trabaja con su cuerpo como el pintor con la tela. Lo petrifica como materia prima sobre la cual experimenta. Lo inscribe en el espacio, lo saca de él; lo funde en él y lo disuelve; lo explora, lo manipula, lo pinta, lo cambia de lugar, lo corta, lo aísla, lo mutila, lo encierra, lo empuja hasta los límites de la resistencia, del sufrimiento, del asco. Su cuerpo es a la vez el instrumento de la experimentación y el objeto que la soporta, sujeto y objeto a la vez. Se encuentra en los dos extremos del proceso como productor y como producto.

Pero si el artista trabaja su cuerpo en la *performance*, es asimismo posible decir que la *performance* lo trabaja también a su vez, lo transforma, lo modela, lo modula, lo proyecta, lo fragmenta, lo absorbe, lo multiplica. Ahí se encuentra su principal característica. La *performance* trabaja el cuerpo del *performer*, el espacio y el tiempo. «Esto trabaja», dice Vito Acconci. La *performance* trabaja, esto trabaja.

Lo esencial de la *performance* no es en absoluto lo que se representa en ella, sino el mecanismo que ella pone en marcha y que autoriza. En este sentido, es posible decir que la *performance* no tiene ningún referente exterior, más allá del proceso que ella misma engendra y graba. Es, antes que nada, operación, mecanismo, proceso puesto en

⁽¹¹⁾ «Presence and play» en: *Performance in Post Modern Culture*, ed. by Michel Benamou and Charles Caramello, Coda Press, 1977, p. 6.

avanzadilla por el sujeto para lograr su propia disolución en la alteridad de la materia, de la máquina, del sonido o de la imagen. Cuando la experiencia ha triunfado, las fronteras del sujeto se hacen permeables, porosas, permitiendo una experiencia de los límites.

Esta disolución inscribe la *performance* en la pulsión de muerte del sujeto, una disolución en la que se reencuentra más que en un acto de dominio absoluto. Pero esta disolución es puesta en escena, programada, encuadrada por un aparato tecnológico adecuado. Ahora bien, este aparato, gracias al cual la maestría del *performer* se da a sí misma libre curso, lleva con él sus propios límites, límites directamente ligados con el estado de avance de la técnica a la que se encuentra involuntariamente sometido.

Maestría de una parte, embarazo por otra; entre estos dos polos reside el ludismo de la *performance*. El *performer* se encuentra cogido entre los dos, comprometido, conciencia y materia, productor y consumidor, objeto y sujeto de su propio deseo. En el proceso del que es investigador y que el mismo ha puesto en marcha, las condiciones propias de una experiencia que él intenta (experiencia sonora, visual, perceptiva) le imponen los límites, en el seno de los cuales puede operar y que acaban por absorberlo.

C. La experimentación en directo: el medio es el mensaje

Uno de los sentidos de la *performance* es esta escapada lejos de todo teatro de representación. La *performance* no representa nada salvo ella misma. No tiene contenido, o más exactamente, su contenido no es del orden de un significado explícito. Este está por construir, se encuentra en la descodificación del proceso mismo. Por ello es posible decir que la *performance* no tiene sentido; no tiene sentido, pero crea sentido. Haciendo esto, rehúsa inscribirse en una metafísica de la representación, rehúsa el signo como algo portador de sentido.

Lejos de tener significado, la *performance* tiene flujos, zonas de deseo, espacios imaginarios. Su influencia sobre la realidad no se hace de modo descriptivo, pedagógico, didáctico o incluso estético, sino más bien sobre el modo activo de la intervención. Lejos de representar, como podría hacerlo un actor sobre una escena, el *performer* se implica en el proceso. Acepta riesgos humanos, políticos, biológicos. Se pone

en situación. El es la situación.⁽¹²⁾ Esto es lo que saca a la luz la experiencia realizada por Les Levine en *Space Walk* (1969).

Movimiento

«La cámara enfoca una pequeña muñeca [...] y sostiene la cámara en punto fijo, pero también la hace móvil. De manera que estoy andando alrededor de la habitación, con mi ojo en la cámara, mirando a todo lo que está en la habitación [...]. Tarda aproximadamente una hora en hacerlo. En este espacio se pierde lo que yo estoy hablando. A punto de estar completamente perdido en el espacio en el que estoy. Simplemente en el espacio en el que me encuentro. El desván en el que vivo. Ninguna versión psicológica del espacio, sólo ese espacio particular. ¿Y qué tiene que ver eso con mi cuerpo y con mi mente?: Que yo podía captar ese espacio sin importarme el modo en que lo comprendiera. Sólo cabe perderse.»

«También estaba interesado en la idea de la diferencia entre ser algo y mirarlo; como la diferencia entre estar en una película, en el espacio donde se está elaborando y sentado con la audiencia que está presenciando la película; estás viendo la película y tu experiencia está ligada a esa doble dimensión: lo mismo que si piensas que es una película interesante o aburrida».⁽¹³⁾

Los «media» que el *performer* lleva a la escena, los objetos de los que se rodea, ofrecen la ventaja de ser instrumentos altamente flexibles, de los que el deseo lúdico del *performer* puede sacar el mejor partido. Se moldean sobre su cuerpo, lo prolongan, le hacen invadir el espacio y el tiempo, ocupar todos los lugares a la vez. Le permiten la ubicuidad de la que él está normalmente desprovisto. Lo multiplican o lo reducen al infinito, lo diseminan o lo congregan según las pulsiones de su deseo.

⁽¹²⁾Pero en esta puesta en escena de sí mismo, el artista no puede siempre ofrecerse a las miradas, anota Vito Acconci; Vito Acconci, «Notebook: On Activity and Performance» in *The Art of Performance*, ed. by G. Battcock and R. Nickas, Dutton, New York, 1984 p. 195. Tiene por lo tanto que actuar, utilizar objetos, manipularlos. Es, a esta necesidad enteramente práctica y debida al carácter especular de la representación, a la que incumben, entre otras, la aparición en escena de numerosos objetos y de aparatos técnicos.

⁽¹³⁾Les Levine, «Artistic» in *The Art of Performance*, ed. by G. Battcock and R. Nickas, Dutton, New York, 1984, p. 245 y 248.

No obstante, si el artista se encuentra liberado del uso exclusivo de su cuerpo en razón de la introducción sobre la escena de objetos o de aparatos técnicos, si estos aparatos le permiten una gama de juegos infinitamente más diversificados que la que le permitiría sólo el uso de su cuerpo, el *performer* se encuentra, sin embargo, limitado por el abanico de posibilidades del objeto o de los «media». No le está permitido hacer todo. Su *performance* debe ajustarse y plegarse al poder de la técnica.

Instrumentos de liberación, los medios corren el riesgo de limitarlo a sus propias competencias, manteniendo un discurso que traiciona las competencias del *performer* y la visión que él tiene del mundo. Como señalaba W. Benjamín, en 1930, a propósito del cine: «Lo que caracteriza al cine no es sólo la manera en la que el hombre se presenta al aparato, es también la manera en la que él se representa, gracias a este aparato, el mundo que le rodea», y añadía: «Una mirada sobre la psicología de la *performance* nos ha mostrado que el aparato puede jugar un papel de test».⁽¹⁴⁾ Estos propósitos se aplican íntegramente a la *performance* y estas dos lecturas se hacen simultáneamente a través de toda *performance*.

Lejos de darnos información sobre el mundo, en la *performance* los «media» nos dan más bien información sobre la percepción que el sujeto tiene de este mundo. Los aparatos utilizados y la tecnología que se pone en marcha en la *performance*, son el vehículo de un discurso oculto sobre la visión que tiene el artista de la realidad que lo rodea. La *performance* es también el vehículo de ese discurso.

II. La *performance* como teorización de la percepción

La tercera característica de la *performance*, y sin duda la más importante, se basa esencialmente en la relación que se establece entre el artista y su público, relación que el *performer* condiciona y de la que él determina las modalidades fijando a menudo estrategias perceptivas que constituyen una parte esencial, si no fundamental, del arte interpretativo.

⁽¹⁴⁾W. Benjamín, op. cit., p. 115.

A. La puesta en marcha de estrategias perceptivas

El *performer* se interroga sobre los mecanismos de percepción de su público, buscando a la vez ponerlos en juego en su espontaneidad (reacción de rechazo, de asco, de aburrimiento; interés por los colores, el movimiento; sensibilidad al calor, a los olores, etc.) e intenta poner en marcha nuevas estrategias de percepción que no autoriza la cotidianidad de la realidad. A menudo se buscan reacciones de orden perceptivo, raramente reacciones de orden emocional que pertenecen más bien al orden de lo teatral.

Los medios utilizados para la puesta en marcha de estas estrategias perceptivas son numerosos: repetición, multiplicación, descomposición, fragmentación, atomización, inmovilización. Por muy variados que sean estos medios, efectúan un trabajo sobre el significado de los signos, sobre sus contenidos. Este trabajo de dislocación del sentido tiene como consecuencia inmediata, la modificación de la percepción que tiene el espectador de estas imágenes.

El espectador se encuentra acechado, bombardeado por imágenes que lo violan o lo violentan, todo al mismo tiempo, en directo y en diferido. Imágenes multiplicadas hasta el infinito, por una cámara que las graba y que las reenvía de manera obsesiva sea hacia la inercia donde terminan por disgregarse por el peso de su inmovilidad, sea de modo repetido, donde terminan por estallar bajo el efecto de la multiplicidad. En todos los casos, no hay sólo tratamiento de la imagen, sino también y, sobre todo, de la percepción que recibe el público.⁽¹⁵⁾

Si el *performer* se dirige al espectador, es sobre todo como cuerpo que le habla, estableciendo los jalones de una experimentación de la percepción. La *performance*, como teorización de la percepción. Al mismo tiempo que el *performer* se interroga sobre sus propios límites, interroga también sobre los límites del espectador y sobre sus facultades

⁽¹⁵⁾Cf. lo que cierta práctica teatral inspirada de Foreman y del arte contemporáneo afirma con respecto al espectador. Ser espectador implica una doble mirada: una mirada que sigue el espectáculo y su desarrollo, y una segunda mirada distanciada que se ve al mirarse. Esta doble característica del espectador es posible por la utilización de «media» en la medida en que pueden alternativamente mostrar el uno (el arte) y el otro (el espectador), sucesiva y simultáneamente, turbando al espectador, compensando sus insuficiencias, forzándolo a despertar.

de atención, de empatía, de rechazo. Ahora bien, hay que reconocer que las reacciones a la *performance* son más violentas que en las demás artes: suscitan el descontento, la no-comunicación, el aburrimiento, a veces la angustia, más raramente la empatía, muy a menudo la curiosidad, pero una curiosidad que se agota rápidamente, dejando al artista en lucha con sus únicas experiencias.

He aquí, a título ilustrativo, la experiencia de Chris Burden, *Prelude to 220 or 110*, realizada en octubre de 1971 en F-Space de Santa Ana, California.

«La Galería estaba llena con doce pulgadas de agua, tres personas y yo mismo caminábamos a través del agua y trepábamos por unas escaleras de catorce pies. Después de que cada uno hubo tomado su posición, dejé caer una línea eléctrica en el agua. La obra dura desde media noche hasta el amanecer, alrededor de seis horas. No había ninguna audiencia, salvo los participantes».

«La obra era un experimento de lo que podría ocurrir. Era una especie de artificio de hombres «en una situación límite». Lo que yo intentaba establecer era una situación de peligro que pudiera mantenerlos muy despiertos, confesando y hablando, pero en realidad no lo conseguí. Después de aproximadamente dos horas y media, todo el mundo se durmió. En cierto momento ellos se apoyaron en sus escaleras con la ayuda de sus brazos, y se durmieron. Era sorprendente que ninguno pudiera verdaderamente dormir; todos lo hicimos intermitentemente. Había una caja de electricidad fuera del edificio y mi esposa fue a las seis de la mañana, apagó y abrió la caja. Creo que todo el mundo se alegró por ello. Creo que todos disfrutaron de un modo extraño. Creo que experimentaron algunos de los sentimientos que yo tuve. Se sintieron regocijados, como si hubieran hecho realmente algo».⁽¹⁶⁾

B. Los «media»

El recurso a los medios audiovisuales y sonoros sirve a menudo de motor a estas manipulaciones. Porque los «media» comportan los elementos que van a encuadrar, canalizar y determinar la percepción

⁽¹⁶⁾ «Chris Burden and Jan Butterfield, «Through the night softly» in *The art of Performance*, A. critical Anthology, ed. by Battcock and R. Nickas, p. 229.

de los espectadores. Permiten la experimentación; son los catalizadores que permiten los cambios de percepción que deben producirse.

Los diferentes «media» (teleobjetivos, aparatos de fotos, cámaras, pantallas de vídeo, televisión) actúan aquí sobre el cuerpo y el espacio, como microscopios destinados a agrandar lo infinitamente pequeño, a reducir lo infinitamente grande y a focalizar la atención del público sobre espacios físicos restringidos arbitrariamente, recortados por el deseo del *performer* que los transforma en espacios imaginarios, zonas de paso de sus flujos y de sus fantasmas personales. Es la puesta en evidencia de un cuerpo parcelado, fragmentado, y sin embargo uno, un cuerpo percibido y ofrecido como lugar de deseo, lugar de desplazamiento y de fluctuaciones, un cuerpo que la *performance* inscribe en el centro de su arte, bajo todas sus formas.

Estas manifestaciones, llevadas más o menos violentamente a la superficie por el *performer*, son ofrecidas a las miradas del otro, de los otros, ya sea en directo, ya sea en diferido, mediatizadas por diferentes formas de tecnología, a fin de someterlas a una verificación colectiva, operando la imagen como la memoria, como pantalla y como espejo de la escena.

La pantalla aparece como esta segunda escena capaz de operar las mutaciones que la realidad no permite: condensación, desplazamiento, superposición; parecida en esto a las transformaciones en los sueños, movida como ellos por una lógica cuyas relaciones de causa-efecto no son inmediatamente comprensibles para la mirada superficial del profano. Para comprenderlas, hay que asomarse a ellas, analizarlas, marcarlas, percibir sus ritmos. No todo el mundo está invitado a esta lectura en palimpsesto. Quedan siempre en la superficie las impresiones perceptivas, visuales o sonoras, programadas en el marco de la *performance*.

En esta localización de trayectorias, de ritmos, los «media» tienen un papel fundamental no sólo porque señalan al espectador su zona de mirada o de escucha, sino también porque crean estos ritmos y los hacen existentes y perceptibles.

Los «media» actúan aquí, a la vez, como liberación y limitación del espectador: instrumento de liberación porque el espectador evita la acción en directo (por ejemplo la flagelación en el *Marat/Sade* montado

por Carbono 14) y de limitación porque se obliga al espectador a fijar la mirada donde el *performer* quiere.

Así, la *performance* impone la teología negativa a la que se refería Benjamín; impone un distanciamiento, una barrera contra la tentación del «chamanismo», de la metafísica y del ritual.

Ahora bien, si se traiciona el ritual de la *performance*, éste, a veces, vuelve a formar parte de la imagen en tanto que contenido (cf. las *performances* de Monty Cantsin de hoy día; cf. las que hacía Hermann Nitsch antiguamente). En este proceso de ritualización, al que ceden algunas *performances*, el uso de las pantallas de vídeo y de la cámara supone una desviación, pues permite evitar el maleficio o la revulsión de un ritual que, por el contrario, sí tendría lugar en directo. En la medida en que la imagen impone una pantalla entre el espectador y el *performer*, en la medida en que reestablece la «representación» mediada, la imagen impone ese distanciamiento que permite sitiar los efectos.

C. Desciframiento

«Las técnicas de reproducción permiten analizar realidades, por contra, se pierden en la inmensidad de lo que percibimos, sin que nadie lo advierta».⁽¹⁷⁾

Dado su funcionamiento, la imagen de la *performance* llama más la atención del espectador que su contenido. Según esto, no es una simple ilustración de un significado cualquiera. Su intención no es «decir», sino «hacer sentir»; rechaza pues todo el discurso.

Hasta el sentido de la imagen, cuando existe, forma parte de la red del proceso desencadenado por la *performance* donde el sentido se pierde, y, a menudo, sirve de contrapunto en relación con otros elementos visuales y sonoros de la *performance* —texto, palabra, gesto— que reniegan de él. Así, la imagen ya no puede ser el vehículo de un saber o de una ideología sino, por el contrario, lo que pretende es denunciar, por su propio funcionamiento, todas las formas del saber y todas las convenciones, especialmente las estéticas. Se sitúa

⁽¹⁷⁾W. Benjamín, *Poésie et révolution*, P. 199.

voluntariamente en falso, fuera de los géneros y de las escuelas en un *no man's land de l'art*. De esta manera quiere provocar al espectador, renovar su mirada y, así, forzarlo a la acción. Como un último recurso se inscribe dentro del ámbito social (cf. Rachel Rosenthal, Françoise Sullivan).

«La percepción táctil se produce más por la vía de la costumbre que por la de la atención [...] esta costumbre determina igualmente, en gran medida, la percepción visual» escribía Benjamín en relación al cine, en 1935, y añadía: «la imagen visual transforma a cada espectador en un experto, [...] pero la actitud de este experto no le exige un esfuerzo superior».⁽¹⁸⁾ Esto mismo se puede aplicar a la *performance*. A través de los «media» de los que se sirve el *performer*, y la imagen, que utiliza como instrumento de aproximación y distanciamiento (*extrangement*) hacia el espectador, el *performer* trabaja para convertirle en un experto que no sabe que lo es. Costumbre no quiere decir alienación;⁽¹⁹⁾ en la medida en que la *performance* ofrece al espectador la imagen y su fuente, la representación y el objeto representado, y que esta imagen no es nunca sincera, sino siempre parcelada, no puede entenderse en relación con el exterior de la pantalla, ni con el escenario ni con lo que allí sucede.

Parece evidente que no es lo que representa, sino lo que dice sobre un proceso de representación, reproducción, duplicación. La pantalla intenta captar lo evanescente del movimiento, del impulso, del deseo, de la percepción.

Afirma el impulso del sujeto (*performer*), un sujeto anhelante en la búsqueda de un objeto que quiere alcanzar, no en sus características inmutables, sino en su movimiento, y que nunca conseguirá.

⁽¹⁸⁾ W. Benjamín, op. cit., p. 122-3.

⁽¹⁹⁾ Sin embargo, hay que reconocer que por la frecuencia de su utilización, por la repetición de las imágenes que pone sobre la escena, por la fragmentación de la imagen que utiliza como proceso constante, los «media» producen un bombardeo de todos los sentidos que lleva a una tetanización de los sentidos del espectador. Puesto en estado de alerta, este último no puede reaccionar cara a un grado de excitación de los sentidos que le sobrepasa.

Por el contrario, la «ralentización» extrema de la imagen hasta el punto fijo crea un efecto de hipnosis tal que el espectador se encuentra en un estado de embotamiento en el que toda reacción cotidiana se encuentra desplazada.

En este proceso, el uso de la pantalla de vídeo nunca es autosuficiente. Señala con el dedo lo que manipula y el modelo reproducido para mostrar la distancia y la extrema proximidad, a menudo ofreciendo, conjuntamente en el escenario, la realidad y su imagen, convirtiendo lo que es real en naturaleza muerta y la imagen en realidad viva, en un único movimiento que traspasa las fronteras existentes entre realidad e imagen. La imagen ya no se limita a representar; se encuentra atrapada en un juego de presencia/ausencia, producción/producto, movimiento/fijeza, reproducción/original, donde se inscribe la *performance*.

III. La paradoja de la *performance*: evanescencia y reproductibilidad.

No obstante, de este recurrir a la imagen tecnológica se desprende una paradoja en el ser mismo de la *performance* actual: la imagen y los diferentes «medias» que la autorizan, aparecen como un proceso de legitimación de la realidad escénica. En hacerse-ver en hacer-ver, la *performance* se sitúa en la permanencia: la del modelo y la de la copia, la del referente y la del signo, la del antes y la del después. Se sitúa en la linealidad y recorre esta representación de la cual había querido apartarse. Esta representación, sin embargo, tiene su origen en ella misma. De hecho, mediante este juego de reproducción que ella sitúa en mitad de su corazón, la *performance* crea su propio origen. Ahora bien, juega en descomponer este origen, lo multiplica hasta el infinito, lo disemina hasta disgregarlo, asegurando la movilidad de todos los elementos del espectáculo en tanto que objeto y sujeto a la vez, observador/observado, enmarcador/enmarcado.

La mirada del espectador se reparte entre estas diferentes fuentes que hacen que «nunca la mirada logra fijarse» navegando de una imagen a otra, de un sonido a otro, descentrada, no sacando a menudo de la aventura más que una experiencia sinestésica. Con una misma mirada, el espectador percibe la obra artística y su propio modo de percepción de la obra. De golpe, la *performance* lo reenvía a sí mismo y a su percepción. En este proceso de disgregación del origen, la *performance* ha debido pasar por la puesta en funcionamiento de estrategias perceptivas definidas que únicamente le permiten los «media».⁽²⁰⁾

⁽²⁰⁾ W. benjamín, op. cit., p. 122-123.

Del acto de vulnerabilidad en el que originalmente se fundamentaba, la *performance* se convierte en acto de dominio en el que la teatralidad se difumina. La *performance* ha adquirido definitivamente sus distancias en relación al teatro. Ha entrado con pie seguro en la era de la tecnología y descubre para el futuro las intimidades del arte de la imagen.