

LECCIÓN DE (IM)PODER.

NOTAS SOBRE LA PERFORMANCE

JOSÉ LUIS MEDEL

UNO

Desde hace tiempo ya, asistimos a un retorno de la representación, de la que pueden evocarse múltiples figuras, tanto en el ámbito de la escritura (literatura o teoría de ésta o de las artes, o como momento reflexivo de sí misma), cuanto en aquellos que competen a la manifestación visual de una proposición de arte.

En todos estos espacios el cuerpo figura a título de motivo ejemplar (Así, en las extensiones que cualquier reflexión teórica encuentra en lo social), modelo entonces privilegiado de acontecimientos y ocurrencias de verificación o testimonio, y también, en otro trámite, como «un» sentimiento de tensiones corporales trabajando (elaborando(se)), más allá de su posible discursividad irreductible.

Con todo, permanece sin embargo, la cuestión del cuerpo, de su crudeza o crueldad después del fin de las vanguardias, como un «problema presente», aspecto que supone la inevitabilidad de la tensión o disyuntiva entre su manifestación pura, insólita y desvalida o su representación sin más, acto mediático que lidiaría oportunamen-

te con «la imagen» que del cuerpo tenemos, según la cultura que nos la sustente.

El cuerpo y sus posibilidades de reorganización corporal por la espacialidad de su «presencia» surgiendo como una nueva sacralidad en la dimensión terrorífica de ser una pura capacidad (pulsión) de rechazo o el cuerpo como puesta en escena de una simultaneidad de sensaciones y/o de representaciones en tanto advenimiento del «cuerpo público».

DOS

Sin duda en este sentido, y en otros, debe atenderse a lo que se ha llamado figuras de la posesión. En nuestra historia cultural, en cuanto a lo que al arte compete se deja ver dos gestos que pueden sin más, ser notados como paradigmáticos. Estos son el gesto Picasso y el gesto Artaud, los cuales pueden ser leídos como variantes radicales e inaugurales de dos concepciones o sentimientos del cuerpo definidas como Heroísmo y Excecración.

Heroísmo y excecración. La primera actitud indica de modo insoslayable, e inolvidable por lo tanto, la lección del cuerpo del artista como órgano de absorción del arte, experiencia que Picasso empieza tempranamente ensayando los distintos modos o escrituras que el dibujo o la pintura como disciplinas pueden dar del cuerpo, tensándolas con su propia experiencia de ser un devorador de arte, es decir un cuerpo caníbal, en el sentido de las imágenes que su propio arte absorbe del arte, más bien del cuerpo en el arte y de la actividad de éste (cuestión social, sin duda) en cuanto medio sagrado del arte.

Se opone a esto aquella frase de Artaud que dice «mi cuerpo que me es imposible tocar». Al cuerpo heroico de Picasso o Klein, se entrevista un cuerpo intratable, imposible por intocable. En el sitio opuesto, ese ya indicado,

aparece el cuerpo como utensilio y soporte en su función social de lo que Duchamp dará una lección en su obra «Belle Haleine», es decir travestimiento, indicando el cuerpo del artista como operador simbólico privilegiado. El cuerpo ready-made se hace también intratable en cuanto objeto despeñado en una catarsis infinita. (irónica).

TRES

Performance. Quizá debiera entenderse esta actividad como una ocupación del cuerpo en el sentido de cosificación extrema, el cuerpo como un accesorio de teatro y por tanto como algo postizo. Es decisivo en este contexto considerar aquella declaración de Vito Acconci que indica: «El arte de la performance es un espacio entre dos, una suerte de foyer, en curso o decurso que cura de la toxicomanía de los objetos y permite a la gente operar de acuerdo a sus propias capacidades y no depender más que de sí mismas, el individuo debe dejar la terapia y asumir su propia vida».

Lo anterior debe ser comprendido en el contexto de un arte que intenta realizar un desmontaje del cuerpo, tanto en el sentido de las reglas de la puesta en obra de éste (cuerpo), como de sus funciones o de las funciones a nivel global que las convenciones le asignan o imponen, dramatizadas ,ambas, bajo una tradición originada en las búsquedas formales del arte moderno atentas a decodificar una educación ortopédica de la visión (del cubismo al arte cinético) que experimenta una búsqueda analítica de descomposición interactiva de los esquemas psicosenoriales. No es éste el lugar para mostrarlo, pero se verifica en estas búsquedas, clásicas ya, el desmontaje sistemático de los automatismos perceptivos que conduce a una transfiguración de la experiencia artística, mental y política a través de la constitución de un lugar de aislamiento sensorial.

Todo ello apunta indiscutiblemente a una denuncia de los sistemas de control del cuerpo en los dos sentidos propuestos; tanto en lo referente a cuerpo y sociedad como a la relación cuerpo y arte.

CUATRO

Queda por indicar lo que de algún modo difuso viene a situar la performance. Esta parece hallarse en ese no lugar que Acconci define como foyer, foyer según la traducción del francés alude a «Hogar, fogón, casa, morada, lar, salón de descanso de un teatro. El plural indica; Hogares, país natal, patria.». Así visto, este no lugar de la performance viene a ser un lugar extremadamente definido y preciso, aquel donde ocurre la invención del cuerpo como cuestión inaugural, iniciática y radical donde se actualiza cada vez el quien se es. Cabe insinuar ampliando lo anterior que la noción de espacio liminar, de acuerdo al uso que hace de él Gary Hill, viene a iluminar la práctica del arte contemporáneo especialmente en el terreno que nos ocupa. La liminaridad sería ese momento o certeza de que las cosas se encuentran «en medio», es decir algo que se encuentra en el «umbral de convertirse en otra cosa». Del latín limen: umbral, un espacio inexplorado que sirve de nexo entre dos cosas. A ese espacio pertenece la práctica de la performance y en este sentido y ahí únicamente instala esa lección que he llamado de (im) poder. Queda por ahora reflexionar sobre el tiempo de su ocurrencia, sobre la actualidad de su acontecimiento.

NOTA AL MARGEN

Conviene para esta reflexión, señalar un trabajo que propuse hace algunos años para la sala «Amigos del arte».

Como becado de esa corporación debía, según el protocolo, realizar una exposición individual una vez expirado el tiempo de mi beca.

Propuse entonces una instalación titulada igual como se nombra este escrito; Lección de (im)poder. La propuesta consistía en la proyección de una diapositiva tomada de la «Venus del espejo» de Velázquez, ligeramente tratada que sugería una imagen electrónica. Esta proyección se situaba respecto a imágenes de la misma tomadas del video de Juan Downey «Venus video tape» y de otras tomadas de los videos de Downey realizados con los Yanomami, especialmente de «El caimán con la risa del fuego». Se trataba entonces de una reflexión visual intensa sobre las posibilidades de representación y autorrepresentación del cuerpo del artista y de otros cuerpos en un claro conflicto con las cuestiones formales propias del arte moderno, al tiempo de constituir un homenaje al propio Downey.

Por supuesto el trabajo descrito nunca fue expuesto porque nunca fue aprobado, y como ya lo indicaba su título ratificó, al menos para mí, que el arte siempre trata con el asunto del (im)poder.