

Corpus vile: performance y virtualidad en el siglo XXI

Corpus vile: performance and virtuality in the 21st century

Carlos Tejo Veloso

Universidad de Vigo, carlos.tejo@uvigo.gal

Breve bio autor: Artista. Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación está centrada en la performance con una especial atención hacia los contextos periféricos. Esta orientación en la investigación deriva en temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Paralelamente a su labor docente e investigadora ha impartido talleres y conferencias centradas en la performance en diferentes museos y universidades de - entre otros lugares- Alemania, Rumanía, EEUU, Portugal, Polonia, Cuba o Brasil. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones; entre todos ellos, nos gustaría destacar: "Feria de Arte EXPOTRASTEIENDAS", Buenos Aires; "McGlade Gallery". Sídney; "LAPsody Festival", Helsinki; "I Simposium sobre Arte de Acción", Centro Cultural Octubre, Valencia; "La Muga Caula", Figueras; "TPA. (Torino Performance Art Festival)", Turin; "XXX Congreso de Psicodrama"; Pontevedra; CGAC, Santiago de Compostela; Palácio da Instrução Estevão de Mendonça; Cuiaba, Brasil; "Acción. Sprin(t), Universidad Complutense, Madrid; Opcja Gallery, Krakow; Kunstpodium Gallery, Tilburg o AcciónMAD, Matadero, Madrid. Paralelamente y de manera periódica su trabajo como investigador de la performance es publicado en revistas de prestigio nacionales e internacionales. Desde el año 2016 hasta la actualidad, dirige junto a Marta Pol, el congreso: "FUGAS E INTERFERENCIAS. International Performance Art Conference", llevado a cabo en la Universidad de Vigo y el el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela. <http://www.fugaseinterferencias.com>

How to cite: Tejo-Veloso, C. (2024). Corpus vile: performance y virtualidad en el siglo XXI. En libro de actas: *EX±ACTO. VI Congreso Internacional de investigación en artes visuales aniaav 2024. Valencia, 3-5 julio 2024.* <https://doi.org/10.4995/ANIAV2024.2024.17875>

Resumen

La performance nace como una acción compartida entre el artista y la audiencia. En sus primeros pasos nada parecía alterar este necesario hic et nunc de la práctica. Sin embargo, el empuje que el arte conceptual le confiere a la fotografía y al video como herramientas de procesos abiertos y el posterior protagonismo del arte en la red van a alterar este compromiso con lo presencial para hacer de la performance una práctica que se reproduce y visualiza hasta el infinito. Sin caer en purismos disciplinares, nuestra ponencia quiere lanzar una llamada de atención hacia la creciente virtualidad de la performance contemporánea. El inicial compromiso con la presencia, firmemente defendido por autoras como Peggy Phelan o irónicamente complejizado en las tesis de Amelia Jones, se diluye hasta perderse y la performance se consume masivamente en las distintas esferas de lo virtual. Las conclusiones principales de nuestro análisis observan una mayor expansión de la performance gracias a su creciente virtualidad, pero, como contrapartida, intuimos una mayor frivolidad en su recepción y, por consiguiente, en su posterior desarrollo. Aunque sostenemos que la presencialidad no tiene por qué ser una condición sine qua non para que la performance exista y permanezca, reconocemos que la vivencia compartida entre artista y audiencia aporta una experiencia diferente, en ocasiones más intensa y completa.

Palabras clave: performance; presencialidad; redes sociales.

Abstract

Performance art emerges as a shared action between the artist and the audience. In its early stages, nothing seemed to disrupt this necessary hic et nunc of the practice. However, the impetus that conceptual art gives to photography and video as tools for open processes, and the subsequent prominence of art on the internet, will alter this commitment to the present moment, transforming performance into a practice that reproduces and visualizes itself infinitely. Without falling into disciplinary purisms, our presentation aims to draw attention to the growing virtuality of contemporary performance. The initial commitment to presence, staunchly defended by authors like Peggy Phelan or ironically complicated in the theses of Amelia Jones, dissolves until it is lost, and performance becomes massively consumed in the various spheres of the virtual. The main conclusions of our study observe a greater expansion of performance due to its increasing virtual nature, but, as a counterpart, we anticipate a greater frivolity in its reception and, consequently, in its subsequent analysis. Although we argue that presence does not have to be a sine qua non condition for performance to exist and endure, we acknowledge that the shared experience between artist and audience provides a different, sometimes more intense and complete experience.

Keywords: performance art; presence; social media

INTRODUCCIÓN

La práctica de la performance se origina dentro de un contexto artístico que busca una alternativa a un arte moderno, institucionalizado y comprimido en las derivas de un formalismo paralizante. En este inicio convivían otras rupturas importantes de la mano de un teatro sin teatro, de una danza que buscaba un lenguaje propio o de una fotografía que comenzaba a servir de herramienta fundamental de la práctica artística contemporánea. Así, los años finales de la década de los cincuenta del siglo pasado gestan lo que, un tiempo más tarde, Fischer-Lichte denominará el giro performativo de las artes (2004). Esta transformación ha permitido el debilitamiento de algunos significantes cardinales del ejercicio creativo tradicional. El objeto y la pasividad del espectador pierden vigencia y se necesita de la participación, del tiempo y de la experiencia para que el proyecto se construya. Además, el cuerpo y la presencia pasan a ser ejes principales de la práctica de la performance que, en numerosas ocasiones, mantiene una postura crítica y combativa de la mano de numerosos colectivos de artistas. Estos grupos defienden posicionamientos políticos cercanos a las reivindicaciones de colectivos feministas y de otras minorías que combaten el racismo o la homofobia. Para estas poéticas, el museo como recinto sagrado del arte pierde vigencia y se vindica el estar fuera del mercado, los espacios públicos y la autogestión. Se actúa con frecuencia en la calle y en otros lugares alternativos ofreciendo respuestas o denunciando los problemas que originaba la sociedad de aquel entonces. Era un momento en el que la presencialidad constituía la vía exclusiva de contemplación de estas propuestas. La única alternativa que suplía la contemplación en vivo sólo podía ser la documentación fotográfica o videográfica; una documentación que, por cierto, a menudo mostraba una visión subjetiva de lo que allí estaba pasando. En estos años, la presencialidad defendida enérgicamente por autoras como Peggy Phelan, se conformará como la base de una práctica que se genera en el presente y que responde a una naturaleza efímera. Con la irrupción de internet y la profusión de las redes sociales vemos como crece exponencialmente una manera de contemplar la performance que trascenderá esa necesidad presencial a la que hacíamos referencia y que sustituirá el directo por fugaces imágenes en la red. El uso y abuso de las redes sociales y la presencia de fragmentos de performances en ellas están convirtiendo a una práctica que se alimentaba del

tiempo compartido en un frívolo postureo. Parece que, si no estás en lo virtual, no existes. Entendemos que, llegados a este punto, podría ser pertinente defender de nuevo aquello que sucede y está presente.

DESARROLLO

1. Ni contigo ni sin ti tienen mis males remedio

En febrero de 1968, VALIE EXPORT camina por las calles de Viena con su colega Peter Weibel atado con una correa, como si fuese un perro. Las imágenes del fotógrafo Josef Tandler nos acercan a esa mañana de invierno y, gracias a ellas, tenemos una idea de lo que allí pudo pasar. Complementando esta documentación tenemos acceso a las reflexiones que la propia VALIE haya podido publicar y a las opiniones de la crítica y de la academia. Nosotros no estábamos allí para presenciarlo y, por lo tanto, nuestro contacto directo con *From the Portfolio of Doggedness* fue inexistente. Sin embargo, ¿ello nos invalida para hablar y elucubrar sobre este trabajo de EXPORT? Si tomamos como referencia lo argumentado por Phelan (1993:146), la performance existe exclusivamente en el tiempo presente por lo cual nuestro derecho a opinar sobre algo que no hemos visto podría ponerse en entredicho. Sin embargo, no sólo Phelan abogaba por un presente compartido para poder considerar la performance. Un claro precedente a esta tajante afirmación, lo encontramos en el pensamiento de Richard Schechner cuando, partiendo de la condición efímera de la performance, defiende la necesidad de una metodología de estudio que pueda analizar y trabajar desde lo evanescente y perecedero (Ayerbe, 2007). Quizás desde los estudios teatrales se haya avanzado más en ese sentido. El teatro nunca ha tenido complejos a la hora de basarse en un texto (aunque lo despedazasen), de repetir las piezas una y otra vez o de dejar un margen estrecho al azar. Por el contrario, los primeros pasos de la performance que nace en el contexto del arte contemporáneo se desmarcan de estas pautas para abrazar el tiempo presente, el azar y el distanciamiento con el teatro clásico entendido como una disciplina encorsetada por un conjunto de normas que no dejaban espacio a la improvisación. Estas preferencias han conformado una disciplina más libre, pero, a su vez, han generado abundantes zonas de conflicto a la hora de evaluar la importancia de lo efímero y sus consecuencias; tanto en la ejecución de la obra en sí como en su contemplación y en su posterior reflexión crítica. Parece como si el hecho de abrazar lo efímero y la presencialidad funcionase, por sí mismo, como un sello indiscutible de calidad. Dicho lo cual, la contemplación directa tampoco está exenta de problemas. En este sentido, parece pertinente recordar lo señalado Stuart Brisley (2007:83) cuando nos recuerda que la experiencia del directo estará condicionada por nuestra propia memoria. Señala Brisley que, con el paso del tiempo, la capacidad de recordar ofrecerá una visión más o menos sesgada y, desde luego, mucho menos real e intensa que en el preciso momento de la contemplación. La reflexión de Brisley indica, en definitiva, que una contemplación en vivo de una performance no tiene por qué aumentar nuestra capacidad de reacción y de crítica. Sin embargo -y en esto sí podemos estar de acuerdo- la contemplación de una performance en directo nos ofrece una experiencia más intensa que la observación del documento.

Todo parece indicar que *ni contigo ni sin ti tienen mis males remedio* ya que el carácter fugaz de lo performativo nos tiende muchas trampas tanto desde el documento como desde la presencia compartida. Y, ¿qué pasa cuando la performance se lleva a cabo sin audiencia presente? ¿Qué debemos considerar como obra, la performance que ya no está o su documentación fotográfica o videográfica? Hace unas dos semanas que visité una exposición de Ana Mendieta. En este y en otros muchos casos, no tengo dudas en aseverar que la imagen videográfica y fotográfica constituye la obra y creemos que nadie se plantea devaluarla porque esté documentando una acción pasada. Huelga decir que, en muchas ocasiones, Mendieta plantea procesos performativos para la cámara importándole poco la audiencia. Esto ocurre también con otras artistas muy significativas de la época como Gina Pane, Carolee Schneemanno o el ya célebre tampón de Judy Chicago. En

estos casos parece acertado sostener que la performance habita la fotografía. El acto performativo se hace *ex profeso* para la cámara y, en parte, suplanta, lo que allí haya pasado. Esta afirmación abre una paradoja ya que es lo objetual lo que puede llegar a suplantar un arte que nace para combatir el objeto artístico y vindicar lo presente. En este sentido, es interesante la reflexión de Wurtzler cuando afirma:

«As socially and historically produced, the categories of the live and the recorded are defined in a mutually exclusive relationship, in that the notion of the live is premised on the absence of recording and the defining fact of the recorded is the absence of the live» (Wurtzler, 1992:89).

2. El riesgo de lo virtual

La irrupción de las redes sociales y, en general, el inabarcable mundo virtual ha cambiado el paradigma temporal y espacial y -lo que es quizás más importante- comienza a influir en nuestro comportamiento social. Es indiscutible que la conectividad y el acceso a la información que nos ofrece internet nos ha beneficiado enormemente. Una mayor información veraz y fiable nos otorga poder y aumenta nuestra capacidad para elaborar un discurso inteligente. Dentro de este contexto, las redes sociales fomentan la interrelación y son capaces de crear comunidades muy beneficiosas para nuestra aldea global. Las redes e internet denuncian injusticias, pueden organizar y promover soluciones a problemáticas como la desigualdad económica, el machismo o la homofobia y, en ocasiones, consiguen escapar al sometimiento de las dictaduras. Por ello, no negamos su efectividad como una poderosa herramienta que impulsa el cambio, el progreso y el conocimiento. Sin embargo, sería naif por nuestra parte no reconocer las desventajas de la Gran Nube. Concretamente las redes sociales también fomentan el aislamiento, las falsas apariencias, disminuyen el apoyo emocional ante un problema y, paradójicamente, nos roban la capacidad de comunicarnos bajo una falsa hiper-comunicación. Las consecuencias visibles de esta paradoja parecen claras: «We prefer texting to phone conversations, online chat to a face-to-face meeting, and many have replaced human interaction with convenient platforms such as *Facebook*, *Twitter*, and *Instagram*» (Amedi, 2015:3-4) (Akram, 2017). Si extrapolamos estas consecuencias al campo artístico parece fácil advertir que la influencia de las redes sociales ha dinamitado muchos de los preceptos que parecían indisolubles en la performance. Así, la presencialidad se sustituye por la contemplación en diferido, el documento pasa a ser la única herramienta para entrar en contacto con la obra, el alcance del trabajo se multiplica hasta el infinito y la performance se ve sometida a un criterio de valor en el que lo que prima es la obtención de un *like*. Pese a reconocer estas desventajas es justo advertir que estas plataformas propician un mayor conocimiento del trabajo y pueden servir para mantener la acción más allá de lo efímero. Sin embargo, lo virtual no es neutro, ejerce un impacto y produce unas consecuencias diferentes al documento fotográfico pre-internet cuyo alcance era mucho más restringido. Así, el problema quizás no reside en la documentación o en la dicotomía virtual-presencial de la performance. La problemática que más nos debe preocupar pudiera asociarse al contexto mismo que acoge esa documentación.

CONCLUSIONES

Aunque la performance parecía esquivar el ego desmedido del artista y aquellos criterios de valor basados más en intereses que en la valía de la obra, tenemos la sensación de que, últimamente, la performance viene adoptando lo peor del *establishment* de un competitivo arte contemporáneo. En esta situación, las redes sociales funcionan como una plataforma que impregna a la práctica de un aire frívolo que nos debería empezar a preocupar. El cuestionado sistema del *like* fulmina la reflexión y sabemos que, sin pensamiento, no puede haber avance. Hoy en día lo virtual en la performance es un modo de decir: ¡sigo existiendo! Como ya hemos apuntado en nuestra introducción no estamos haciendo apología de lo efímero, ni tampoco vamos a argumentar que todo

tiempo pasado fue mejor. Las cosas evolucionan y es bueno que así lo hagan. Sólo estamos tratando de advertir que la presencia de la performance en el viciado contexto del mundo virtual frivoliza la práctica. Aun corriendo el riesgo de pecar de nostálgicos, nos hubiese encantado haber estado en las calles de Viena cuando EXPORT paseaba a Peter Weibel como un perro, escuchar los martillazos que clavetearon a Chris Burden al techo de su coche, poder oler al coyote que acompañó durante días a Beuys o contemplar en directo como Juan Hidalgo posaba delicadamente su mano en el pecho de Esther Ferrer. Lamentablemente eso es el pasado y el suceder sólo se materializa en el presente. Dentro de esta metafísica sabemos que la intensidad de algunos momentos no se puede retener. Quizás eso es lo valioso del arte vivo. No obstante, como hemos visto en este breve ensayo, lo performativo puede habitar muchos espacios; el mayor o menor interés de estos desplazamientos va a estar en cómo se usen y en las repercusiones que impliquen.

FUENTES REFERENCIALES

- Akram, W. (2017). A study on positive and negative effects of social media on society. *International journal of computer sciences and engineering*, 5(10), 351-354.
- Amedie, J. (2015) The Impact of Social Media on Society. *Advanced Writing: Pop Culture Intersections*. 2. http://scholarcommons.scu.edu/engl_176/2
- Ayerbe, N. (2017). Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 7, 551-572.
- Brisley, S. (2007). The photographer and the performer. En A. Maude-Roxby (Ed.), *Live art on camera: performance and photography* (pp. 83-88). John Hansard Gallery.
- Fischer-Lichte, E. (2017). *Estética de lo performativo* (p. 155). Abada.
- Phelan, P. (1993). The ontology of performance: Representation without reproduction. En P. Phelan (Ed.), *Unmarked. The politics of performance* (pp. 146-166). Routledge.
- Wurtzler, S. (1992). She sang live, but the microphone was turned off: the live, the recorded, and the *subject* of representation. En R. Altman (ed.), *Sound Theory Sound Practice* (pp. 87–103). Routledge.