

El cuerpo y el espacio como productos de la acción

¿Por qué esta necesidad de instalar la acción? ¿Por qué esta necesidad de dar espacios y tiempos determinados a la acción? ¿Por qué esta necesidad de fijar y de registrar la acción? ¿Qué importancia tiene el cuerpo y el espacio en estos objetivos?

Es imposible acceder al cuerpo en tanto real. El cuerpo en tanto real es el organismo, ya que el cuerpo por definición es una imagen. Históricamente, la medicina se ha ocupado solo del organismo, pero, con el avance de la ciencia, la biología, de la célula, del átomo, etc., la medicina empieza a ocuparse del cuerpo, es decir, no sólo de lo orgánico, sino del cuerpo en tanto imagen. Empieza a registrarlo: primero, la radiografía; más adelante, el escáner; con la célula, surgen los análisis clínicos; al final, el dato y la información. Entonces, el cuerpo será un cuerpo de información. De lo real de la carne, el organismo, a lo real del dígito, la información, la data.

La preocupación de la ciencia moderna era llegar a esta información, a que no haya diferencia ninguna entre lo real y lo simbólico, rechazando lo imaginario como indispensable. Mirar el cuerpo, observarlo, implica obtener una información, un dato para solucionar el problema, el síntoma.

¿Entonces, qué le ha quedado al arte? El cuerpo en tanto imagen, su representación, ha sido el objeto del arte. Desde Leonardo da Vinci a Pablo Picasso, el arte ha estado ocupado en representar al cuerpo, ha sido su objeto fundamental, y ha llegado, con el primero, hasta una preocupación científica: diseccionar cadáveres para conocer el cuerpo a la perfección y, entonces, poder representarlo. El cadáver era su presentación y la imagen, su representación. El arte acompaña en este camino a la ciencia: más adelante, con los impresionistas, el cubismo y la abstracción el cuerpo, será solo color... lo real ahora será el color (recordemos que lo mismo pasa en el escáner: no se trata de una imagen como en la radiografía, sino de cuantificaciones del color). Actualmente, el artista ya está trabajando con la información, información sobre los sentidos; lo que quedaba del cuerpo por representar eran los sentidos: trabaja con sensores electrónicos que producen olores, ruidos, temperaturas, iluminación, texturas, etc., para producir efectos sensoriales en el espectador. ¿Por qué el sujeto ha perdido los sentidos o ha perdido la capacidad de registrarlos?

¿En qué momento se produce el arte de la acción? En el momento de la caída de *la imagen* como representación del cuerpo (en tanto imposible de representar), en el momento de la caída de *la representación*, la imagen del cuerpo ya no representa lo humano: es la caída del humanismo.

Con la caída de la imagen como única representación del cuerpo, también cae *lo espiritual* como única representación del sujeto: es la caída del discurso de la religión y la emergencia del discurso de la ciencia. Es el fin del romanticismo (Schubert-Schuman-Wolf): el sujeto representado por su lado espiritual, por sus padecimientos, por su sufrimiento, por sus nostalgias. Los románticos ya habían dejado caer la imagen, el cuerpo languidecía, era un desecho de su pasado como representante de *lo humano*: se trata de un cuerpo que padece la caída de una imagen consistente.

No olvidemos un antecesor fundamental: Leopold von Sacher-Masoch, el creador del masoquismo, de la escena masoquista. Ya no se trata de un discurso sobre el amor, sino de las acciones sobre el amor, una serie de pautas para poder entrar en contacto con el otro, con el *partner*. Más allá del romanticismo, el masoquismo se desprende del discurso para poner en juego la acción. No será un tiempo postergado (virtual) el de la relación con

el otro (las cartas de amor, las canciones de amor, las ofrendas de amor), sino un tiempo en presencia, un tiempo real. Así como el cuerpo está en presencia, el tiempo también lo está: es el aquí y ahora. Es en relación con el otro en un tiempo real, medido y controlado por un contrato: ahora se produce una acción, ahora se produce otra, ahora se usan objetos, ahora se usa un determinado vestuario, etc.

Estos son algunos de los antecedentes con los que se encuentran los *Accionistas Vieneses*, después de los años '50: por un lado, la caída de todos esos valores, pero también con los restos que esta caída produce. Introducen un sujeto que se presenta por su cuerpo; se pondrá en juego el cuerpo del artista: ahora es el dolor, el tacto, la flagelación, el compromiso con el cuerpo. Proponen el cuerpo en tanto presencia, cortándolo, perforándolo, pintándolo, intentando no solo usarlo como superficie plástica, sino introduciendo y extrayendo objetos: no solo presentándolo, sino en acción. La acción es el resto: lo real irrepresentable será la acción y el cuerpo, su instrumento.

Con los *Accionistas Vieneses*, el tiempo y el espacio son imprevistos, imposibles de representar, ahora en la calle, ahora en un hall de la academia, ahora en una sala, ahora de mañana, ahora de noche. La acción no deja restos: ella es el resto de antiguas significaciones. Esta es la herencia de los *Accionistas*. ¿Cómo registrar la acción? ¿Cómo instalar ese tiempo irrepresentable, ese aquí y ahora? Ya no se trata de representar la imagen, como objeto cosa de una determinada significación, los dibujos de anatomía de Leonardo o una serie de radiografías, sino las acciones que han producido esas imágenes, que han quedado como resto perdido de esa producción. ¿Cómo instalar lo perdido?, ¿cómo registrar el resto?: como imposible de representar.

El espacio ya no será un contenedor de la imagen, del cuerpo de la imagen, sino que será un espacio a la acción; ha sido el vaciado del espacio de la representación para el surgimiento de la acción como operador; es así como la acción se hace *gesto*. En otro lugar, he dicho cómo la acción se hace *sombra*. Si el espacio de la representación es el lugar de la imagen, ¿cuál es el lugar del gesto, de la sombra, de la acción, el no-lugar, ya que puede ser éste o ese, o cualquier otro? La acción no tiene lugar, no tiene lugar, ni como tiempo ni como espacio. La acción es *singular*, *sinlugar* —me permito el juego de estas dos letras—: *singular* en tanto cada una es en sí misma, de cada performer, y *sin lugar*, que puede darse en cualquier lugar o, mejor dicho, no tiene ningún lugar fijo.

El registro de la acción

Vamos a sintetizar hasta aquí: primer cuerpo, el orgánico, el cuerpo de la ciencia; segundo cuerpo, la imagen, el cuerpo de la representación; tercer cuerpo, la acción, el gesto, el cuerpo gestual; cuarto cuerpo, el informático, el digital, la data, la información.

A la vez que se realiza la performance en un tiempo real, el fotógrafo registrará las imágenes de ésta, en un tiempo real, al mismo tiempo. Se trata de registrar una imagen de una acción efímera, en un tiempo efímero, al contrario que la fotografía documental, que trata de registrar el hecho como fijo, de fijar la imagen de esa acción. Entonces, surge la pregunta: ¿habría una fotografía performática? No es necesario que registre la performance: podría ser cualquier acción que se considere performática, incluso, podría ser una escena o un hecho que no lo sea y que el artista lo registre en tanto performático. Vuelve a entrar en escena la imagen, pero no la primera, de contención, de encuadre, de fijación de la cosa o del hecho, sino una imagen en tanto perdida. Se registra algo en

tanto performático, por la acción misma, no por la cosa ni por el hecho, sino por la acción que ello produce.

¿Cuál es la particularidad de la fotografía? ¿Cuál ha sido el origen de la fotografía? Registrar, fijar, instalar la imagen en tanto instantánea, aunque, más adelante, surge el tratamiento de la imagen. En su origen, era registrar la salida de unos obreros de la fábrica o la entrada de un tren en la estación ferroviaria, ese momento fugaz, más bien el movimiento de la imagen. Tan es así que se fotografiaba un corredor de fondo cada segundo para que, en la secuencia, pareciera que se movía; aquí surge el ideal: la imagen en movimiento, la figura en movimiento.

Según Jacques Lacan, el movimiento se produce entre un significante y el otro, lo que también podríamos aplicar a la imagen, entre una imagen y otra; pero la fotografía lo que pretende registrar es o ese momento como documento, una escena de guerra, o el movimiento de esa imagen, el paso de una modelo por la pasarela, en tanto la imagen se mantenga, no pierda su consistencia. Se ha llegado a decir que la fotografía ha registrado lo que la pintura no ha alcanzado. Es cierto, la pintura ha seguido otros derroteros, los de la desfiguración, llámese Pablo Picasso o Francis Bacon. Con Picasso, se intenta representar los distintos puntos de vista de la figura, los distintos momentos de la imagen, y, con Bacon, es una apuesta clara por la desfiguración: ¿hasta qué punto la imagen ya no se reconoce?

La performance intenta con la fotografía fijar algo de la acción, en tanto perdida de entrada, ya que lleva solo a otra acción, imposible de fijar, por sus huellas, por sus marcas, por sus rastros. Si el movimiento se da entre un significante y otro (S1 S2), la acción se produce entre un significante y *él mismo*. La acción es producto de "lo mismo" (S1 S1), es un producto del impulso. ¿Qué le pasa al cuerpo en tanto imagen? El cuerpo no adquiere valor de imagen, ya que la imagen es un producto entre lo real y lo imaginario mediado por lo simbólico; aquí, ante el déficit simbólico, el cuerpo se reduce al gesto y a la sombra. La fotografía se ocuparía de registrar gestos y sombras, de la acción realizada. De allí que no se trata de un registro a la usanza de la imagen, sino de un registro *al pasar*, efímero; si el artista está ocupado en realizar la performance, es el espectador, el transeúnte circunstancial, el que realiza el registro, semejante a lo que sucede en los accidentes, ante lo imprevisible, lo efímero. No se trata de hacer un registro de toda la performance, como en el teatro o la danza, sino de instalar algo del gesto, la sombra y lo efímero, ya que el cuerpo se ha transformado en agujero.

Según la teoría de las superficies, el cuerpo está representado por *el toro*, tiene un adentro y un afuera, un cuerpo propiamente dicho que circunvala un agujero, un lugar.

El toro como figura topológica, el adentro y el afuera

Con la caída de la imagen, del cuerpo propiamente dicho, lo que nos queda es el agujero, el lugar. Un lugar que es interior, pero exterior al mismo tiempo: el cuerpo será ahora la sombra o el agujero de ese lugar. Este es el nuevo objetivo de la fotografía de acción. La imagen ha perdido su valor corpóreo y se remite solo a las dos dimensiones: si el arte de la representación se ha ocupado de imaginarizar esta tercera dimensión para poder representar el cuerpo en tanto volumen (volumen y cuerpo, en cierto momento, quisieron decir lo mismo), ahora, al contrario, se trata de perder toda ilusión al respecto (el cuerpo es una pantalla más de ese lugar, en tanto vacío).

El cuerpo es una pantalla más para ser pintada, agujereada, atravesada, repelida,

adherida, etc. No se trata de representar al cuerpo, obtener una representación, sino de registrar las acciones que se realizan con el cuerpo, como una superficie más de ese espacio. Si la dimensión del espacio se hace *ordinaria*, se pierde la profundidad: $a \times b \times c$. Ahora es $a \times a \times a$, el cuerpo es una más de esas superficies. Esto se ve claro en los registros fotográficos de Günter Brus: la superficie vertical (blanca), la horizontal (blanca) y el cuerpo pintado de blanco, se confunden en una sola superficie sin dimensiones. Entre la vertical, la horizontal y la profundidad, hay un corte, un borde, no hay continuidad; lo que se intenta aquí es que surja la continuidad entre cada una de las dimensiones y el cuerpo. El cuerpo ha perdido también sus dimensiones, su discontinuidad ante el espacio: ahora es mera superficie y, como tal, continuo.

Lo visual y lo virtual

Con la caída de la imagen en tanto representación, el cuerpo/imagen, surge lo visual. Mediante la representación, el cine intentó registrar la narración (narrar la acción, contar la acción, relatar un mito). El cine nace con el *fantasma* a finales del XIX: el cine se hace cargo de la escena fantasmática y, de allí, su recorrido desde Alfred Hitchcock hasta David Lynch. El cine ha sido el nuevo narrador de mitos, como lo había sido la literatura hasta el XIX.

Con la caída de la imagen, también caen las narraciones y los mitos, sólo queda la acción vaciada de contenido. El arte de la acción va a ser un resto de ese proceso: no sólo vaciar al cuerpo de los antiguos mitos clásicos, como Narciso y Edipo, sino vaciar la escena de esas representaciones. Lo que queda es una mirada (un objeto) vaciado, por lo tanto, fragmentado; de allí, surge *lo visual*.

Lo visual nos deja ver fragmentos de las antiguas imágenes perdidas, la gran diferencia entre Hitchcock y Lynch, sin intención de narración alguna. Lo que queda son las pantallas, sin pretensión de profundidad ni de geometría de la perspectiva; las pantallas se desplazan sin foco ninguno —ahora aquí, ahora allí—, el espacio constituido por el aparato de la percepción se ha perdido: ahora es meramente una sucesión de pantallas; de allí, *lo virtual*.

Con el video, el cuerpo adquiere carácter visual: será una sombra más que, como tal, se integrará a otras sombras. A diferencia de la fotografía, el video sí intentará recuperar algo del tiempo perdido; ahora lo sabemos sólo por su medición digital: el tiempo se ha suspendido, es un presente continuo. Lo visual, propio del video en tanto digital, ya no será histórico ni narrativo: será fragmentario y no tiene ilusión de totalidad, de integración, nos dejará ver la fragmentación del sujeto contemporáneo, entre su imagen y su sombra, entre un tiempo perdido y un tiempo suspendido.

Si el sujeto de la modernidad intentaba sostener su consistencia dejando al cuerpo (la imagen) fuera de la cadena significativa, si algo no funcionaba, entonces, hacía síntomas en el cuerpo: el cuerpo era el lugar de los síntomas (conversivos); entre el significante y la imagen, lo real convergía en síntomas. No se trata sólo de una cadena, sino que hay algo que queda fuera: se lo denomina *objeto*. La mirada y la voz extracuerpos, son los representantes más claros de este mecanismo; cuando el sujeto habla, hay algo que deja fuera, algo que pone fuera, como la mirada y la voz.

Ahora el cuerpo está representado por orificios, bordes entre el adentro y el afuera; mediante el paso de la palabra, se instalan los objetos. La pulsión será borde entre el cuerpo y el significante. En la mirada, tenemos algo del cuerpo, en tanto orificio corporal, y

algo del significante, en tanto perdido. El cuerpo se ha transformado en soporte de los objetos: orales, anales, esópicos y auditivos. Pero, si el objeto es en tanto perdido, el cuerpo será soporte de algo en tanto perdido, será mera superficie del ir y venir entre la demanda y el deseo; el cuerpo será soporte de las marcas, de las huellas que dejan la demanda y el deseo, del Otro.

Ahora el sujeto estará representado en ese ir y venir entre el Otro, en tanto cuerpo, y el otro, en tanto deseo; de un Otro a un otro: entre el Cuerpo del Otro y el cuerpo del deseo del otro, del otro sexo, se trata de un acto. Si el acto se produce, es para sostener las diferencias, entre el Otro y el otro, entre S1 y S2, y esto deja marcas en el cuerpo, marcas de la diferencia. Aquí el cuerpo es el soporte de esas marchas.

Con la acción, esto no sucede: la acción borra las diferencias, así como antes borró las dimensiones, aplanó las dimensiones; no se trata de un S1 y S2, sino de S1 S1 S1. Con S1 y S2, se intenta narrar la escena sexual, la escena sexual irrepresentable; de allí que cada vez será diferente, ya que el acto nunca se consigue, nunca se realiza: lo que deja como resto es el objeto, la mirada o la voz, por ejemplo. Con S1 S1 S1, la escena será siempre la misma, sin diferencias, y en el mejor de los casos solo S1, única, irrepetible, no deja restos, no deja objeto, solo un agujero. El cuerpo estará representado por el agujero.

Esto ha sido fundamental para el surgimiento del video digital: si lo digital es 0 1 o, lo que es lo mismo, 1 1 1, puede ser 1 una letra, una imagen, un intervalo, un agujero, un número o un signo cualquiera y, por qué no, el cuerpo. De allí que una pantalla, una sucesión de números, de efectos visuales, de sombras, son lo mismo, ocupan el lugar 1. El 1 ya no es una representación que deja un resto: 1,32, sino que es meramente un lugar en la sucesión 1, 1, 1, 1. Sucede 1, sucede a 1, a 1, a 1, pero también se puede decir: ¿qué sucede? Y es lo mismo que disponer una acción después de otra. Si, con la modernidad, el cuerpo ocupa el lugar del objeto, el depósito de la mirada del Otro, con la posmodernidad, el cuerpo ocupa el lugar de la acción; entonces, surge *el agujero*: es el depositario de ese suceder efímero y sin fin.



El toro como figura topológica, como cuerpo y como lugar

ZONADEARTEACCIÓN 2006-2010

Luego de un encuentro inaugural en agosto de 2005, Gabriela Alonso me pidió un pequeño texto como introducción al festival de arte acción que organizaría en septiembre del año siguiente, 2006. Cinco años después de aquel primer momento, me solicitó otro para *Zonadearte 5 años*, que editaría junto a Nelda Ramos. Tomaré aquel primer texto como base para desarrollar este.

Tres son los tiempos:

1. Performance: cuerpo real – tiempo real
2. Foto performance: cuerpo real – tiempo virtual
3. Video performance: cuerpo virtual – tiempo virtual

- 1- Sigmund Freud, 'El Moisés y la religión monoteísta'. 1937-39, Buenos Aires, Amorrortu ediciones. Tomo XXIII.
- 2- Out of Action. Entre la performance y el objeto, 1949-1979, MACBA, enero 1999.
- 3- Sigmund Freud, "Las pulsiones y sus destinos. 1915", en Obras completas, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1990. Tomo XIV.
- 4- Sigmund Freud, 'Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci 1910', en Obras completas, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1990. Tomo XI
- 5- Sigmund Freud, 'El Moisés y la religión monoteísta 1914', en Obras completas, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1990. Tomo XII.
- 6- Sigmund Freud, 'El delirio y los sueños en La Gradiva de W. Jensen 1911-13'. en Obras completas Buenos Aires, Amorrortu editores, 1990. Tomo XII
- 7- Jacques Lacan, Seminario XVI. Del Otro al otro. 1969-70, Buenos Aires, Editorial Paidós, año 2008
- 8- Carlos Bermejo, 'La letra desde el discurso psicoanalítico. Entre el matema y el arte'. Geifco ediciones 2007. www.geifco.org
- 9- El seminario sobre La carta robada (1967-68) en Escritos 1, Siglo XXI, Argentina, 2002. Seminario XX, Aun. Editorial Paidós, Barcelona 1985