

EL CUERPO DEL ARTISTA, UNA INTERVENCIÓN POLÍTICA EN LA EMISIÓN TELEVISIVA

Arturo Rodríguez Bornaetxea

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Dpto. de Arte y Tecnología

Resumen

Rosalind Krauss se pregunta en su texto *"Video: the Aesthetics of Narcissism"* (1976): ¿qué significaría decir *"el medio del vídeo es el narcisismo"*? Partiendo de esta pregunta la autora analiza lo que significa el cuerpo y la acción en relación al vídeo y al nuevo marco artístico que este supone.

Previamente McLuhan se había referido al mito de Narciso, enamorado de su propia imagen, en *"Comprender los medios de Comunicación. Las extensiones del ser humano"* (1964). Esta sensibilidad sobre la autopercepción se complejiza con la llegada de los sistemas electrónicos e informáticos, que propician la extensión y la repetición de la propia imagen.

Por un lado, la propuesta de McLuhan nos abre el campo crítico de los medios de comunicación y de su creciente influencia en la sociedad y especialmente en la vida cotidiana. De otro lado, la pregunta de Krauss, si bien se centra en el contexto del vídeo arte, nos sirve como punto de partida para analizar el modo en que el cuerpo y la performatividad se insertan de manera específica en el ámbito de la televisión.

A partir de estos planteamientos y buscando siempre los cruces, los rozamientos y las colisiones de la práctica artística con los medios de comunicación, se examinan algunos ejemplos de cómo el artista, su cuerpo y su acción suponen una intervención de carácter político en el flujo televisivo. Una intervención que supone siempre un acto de resistencia pues la televisión se constituye como un espacio de poder en el que se asientan los sistemas de representación hegemónicos y se homologan discursos, actitudes y estilos de vida. En este sentido, el trabajo de pioneros como Ernie Kovacs constituyen una referencia importante, así como las intervenciones televisivas de artistas tan aparentemente dispares como Fred Forest, Mathieu Laurette, James Lee Byars, o Chris Burden.

Palabras-clave: CUERPO, ARTE, ACCIÓN, INTERVENCIÓN, TELEVISIÓN

Abstract

Rosalind Krauss wonders in her text "Video: The Aesthetics of Narcissism" (1976): what would it mean to say "the medium of video is narcissism"? On this question the author analyzes what body and action mean in relation to the video and the new artistic context it provides.

McLuhan had previously referred to the myth of Narcissus, who was in love with his own image, in "Understanding Media Communication. The extensions of man" (1964). This sensitivity on self-perception becomes more complex with the advent of electronic and computer systems that promote the spread and recurrence of the image itself. On the one hand, McLuhan's proposal brings to light the critical field of the media and its growing influence on society and especially on everyday life. On the other hand, although Krauss's question focuses on the context of video art, it serves as a starting point to analyze how the body and performativity are specifically inserted in the field of television. From this standpoint and always looking for the interconnections, frictions and collisions of artistic practice with the media, some examples (in which the artist's examination of his body and actions embody a political intervention in the television flow) are analyzed. An intervention is always an act of resistance, as television is a space in which hegemonic power systems are entrenched and wherein discourses, attitudes and lifestyles are equated. In this sense, the work of pioneers such as Ernie Kovacs and the television appearances of such seemingly disparate artists as Fred Forest, Mathieu Laurette, James Lee Byars and Chris Burden become an important benchmark.

Keywords: BODY, ART, ACTION, INTERVENTION, TELEVISION

Rodríguez Bornaetxea, Arturo. 2014. El cuerpo del artista, una intervención política en la emisión televisiva. *AusArt Journal for Research in Art 2* (1) (June): 33-41.

El arte contemporáneo se hizo fuerte en el cuerpo del artista en los años sesenta, cuando un cambio radical comenzó a dar prioridad a los procesos frente a los productos. Toda una serie de prácticas como la performance, el video y demás operaciones de transversalidad disciplinar dieron al cuerpo un lugar central en el proceso creativo a través de las tecnológicas de su tiempo. En ese nuevo emplazamiento, el cuerpo pudo ser atravesado por cuestiones como el género, la identidad, la cultura, etc. para convertirse definitivamente en un territorio de resistencia política.

En este sentido, y tomando como vehículo el mito de Narciso, puede decirse que el cuerpo del artista comienza a tomar parte en el debate cultural a través de su expansión tecnológica y mediática.

Rosalind Krauss se pregunta en su texto *“Video: The Aesthetics of Narcissism”* (1976): ¿qué significaría decir *“el medio del video es el narcisismo”*?

A partir de esta pregunta y de las respuestas que la autora lanza al analizar las primeras producciones de video, podemos establecer un primer análisis sobre lo que significa el cuerpo y la acción en relación al video y al nuevo marco artístico que este supone. Este análisis, que se centra en el contexto del video arte, nos sirve también como punto de partida para analizar el modo en que el cuerpo y la performatividad se insertan de manera específica en el ámbito de la televisión, porque según Krauss se trata en primer lugar de la pantalla, un nuevo espacio de acción artística; pero se trata asimismo de un territorio en el que lo performativo puede acontecer en un circuito cerrado de televisión y también, añadimos nosotros, en el flujo de imágenes de la emisión televisiva.

McLuhan se refiere asimismo al mito de Narciso, enamorado de su propia imagen, en *“Comprender los medios de Comunicación. Las extensiones del ser humano”* (1964). Esta sensibilidad sobre la autopercepción que plantea McLuhan se hace compleja con la llegada de los sistemas electrónicos e informáticos, que propician la extensión y la repetición de la propia imagen, algo que hemos podido constatar en muchas de las obras pioneras del video arte.

Pero la presencia del cuerpo del artista, tal como es enfocada por Krauss en el ámbito del video arte, puede tener diferencias o rasgos específicos cuando pensamos en la emisión televisiva; del mismo modo que el narcisismo al que alude McLuhan se transforma en idolatría cuando llega al ámbito de la televisión, gracias a la fuerte implicación del espectador que propicia la característica “fría” del medio televisivo, según la teoría del autor canadiense.

De modo que tendríamos un narcisismo “artístico” favorecido por las tecnologías de la imagen que en el ámbito de la emisión televisiva cobraría características especiales para convertirse en una extensión del cuerpo del artista; un cuerpo emitido, un cuerpo “en el aire”. Estas características especiales tendrán sentido en la intervención, en la transgresión y en aquellas formas de develamiento del propio sistema televisivo. A través de inserciones, de apariciones y tomando la televisión como soporte, el ánimo

de estas prácticas estaría en infringir una cesura en el medio, en abrir una grieta en su flujo ordenado, en su programación. Hacer ver, en fin, el poder que detenta como elemento de homogeneización social. Por tanto, una intervención política.

La traslación de la idea de narcisismo que se desprenden de ciertos análisis de obras de videoarte y que se vinculan con trabajos de corte intimista, como la mayoría de los que cita Krauss, deja así de tener sentido en las propuestas televisivas enfocadas a “conectar” con el espectador “de otro modo”. Bajos esta premisa dirigimos nuestra atención a aquellas propuestas de acción en las que el artista ha trabajado con la presencia y la extensión de su propio cuerpo como un cortocircuito artístico – político en la televisión.

Porque la presencia del artista en la emisión televisiva no se reduce a un papel pasivo, como promotor de formatos, realizador de programas o como innovador en aspectos visuales, como puede parecer. Tampoco ha sido un mero invitado en programas culturales aunque muchas veces la televisión haya contribuido a conformar ciertos mitos en torno a la figura de algunos de los artistas más destacados del Siglo XX. En muchas ocasiones la acción del artista, su intervención, en clave presencial (como *performer* o como activista), ha supuesto una confrontación directa con la especificidad de la televisión como medio hegemónico y como espacio de poder. Esta actitud es especialmente significativa pues de ese narcisismo, o de esa introversión artística de la que dábamos cuenta, pasaríamos a un nivel de performatividad, a un cuerpo expandido, capaz de desprenderse de las actitudes convencionales en televisión, lejos de las “formas” o de la “disciplina” y la rigidez del medio, una presencia divergente desde presupuestos artísticos.

La aparición del artista como actor, como sujeto activo de esta relación del arte con la televisión tiene numerosos ejemplos que podrían ser analizados como obra o como estrategia, pero en cualquier caso como un ejemplo de disidencia cultural.

Un rápido repaso a la historia de la televisión desde esta perspectiva que nos ocupa nos llevaría a detenernos en la figura de **Ernie Kovacs**. Según Bruce Ferguson, el primer artista de televisión. Kovacs produjo, escribió y dirigió programas de televisión desde 1950 hasta 1962 para las tres principales redes comerciales de la televisión de los EEUU:

“(en estos programas) fueron experimentados, de manera sistemática y radical, varios procedimientos que después serían conocidos como deconstructivos: disociación entre imagen y sonido, mostración de los bastidores de la televisión, con sus aparatos y técnicos, desmitificación de las técnicas ilusionistas, constante referencia a la televisión como dispositivo”.

(Ferguson 1990, 349-365)

Arlindo Machado (2004, 84-93) apunta que Bruce Ferguson llegó a vislumbrar en la obra de autores seminales de la vanguardia contemporánea, como Michel Snow, Bruce

Nauman y Vito Acconci, varios procedimientos deconstructivos y metalingüísticos que ya habían sido utilizados antes por Kovacs.

Pero además de las innovaciones en la realización que apuntan Ferguson y Machado, lo que vemos en los shows protagonizados por Kovacs es a un performer que encuentra en la televisión su medio natural de expresión. En su papel de escritor, productor, presentador existe una tensión metodológica y teórica propia de quien asume la televisión en su globalidad como medio de expresión artística y comunicacional sin que exista diferencia entre ambas. Se trata de una tensión que no oculta la puesta en escena o las aportaciones estéticas propias del medio, ni que rechaza la experimentación con todas ellas.

Al acceder a las imágenes en blanco y negro de Kovacs y ver su actitud ante la cámara, y ya que tratamos del cuerpo del artista en la pequeña pantalla, uno no puede dejar de acordarse de la memorable actuación de un joven John Cage, interpretando su performance “*Water Walk*” (1960) en un show televisivo: “*I’ve got a secret*” que se emitió en la CBS entre 1952 y 1967.

La aparición y la actuación de Cage no tiene desperdicio si valoramos el año de emisión y la distancia entre el contexto del show televisivo y el arte de vanguardia en el que participa Cage. El anfitrión del programa (Gary Moore) hace todo lo posible para asegurar al público que es esto no es una broma. Con toda seriedad, Moore presenta el espectáculo sonoro. Cage recuerda a Moore que enseña “*música experimental*”, no “*sonido experimental*”, y defiende su práctica diciendo: “*Perfectamente en serio, creo que la música es producción de sonido. Y puesto que en la pieza que se escucha es sonido que yo produzco, yo diría que es música*”.

Laura Paolini (2009) describe en su texto “*John Cage’s Secret*” la relación que se crea al introducir una acción experimental como la de Cage en un contexto televisivo como el descrito. En este punto, la tensión recae sobre el propio artista que asume la posibilidad desbaratadora del “estar fuera de lugar” y que en el caso de Cage es reconducida mediante el reto artístico y performático. De alguna forma ese “desplazamiento” es también un desplazamiento crítico con respecto a los contenidos televisivos. El extrañamiento creado por Cage multiplica su acción artística (musical, experimental) y lo lleva hasta un campo político, pues invade con su presencia un territorio que en principio “no está preparado” para tales menesteres. Sin embargo, existe en la decisión de llevar a cabo esa performance, y de hacerlo en ese programa, la necesidad de incorporar ciertos procesos creativos a un flujo de difusión masivo como es la televisión, más allá de otros criterios como prestigio personal o el virtuosismo musical.

La televisión es ocupada, intervenida, al menos momentáneamente. Su interrupción ha tenido la forma de un experimento compartido con la gran audiencia del programa.

Casi en el extremo opuesto al sentido que tiene la incursión de Cage en el flujo televisivo encontramos algunas apariciones (cameos) de **Andy Warhol** como artista, pero no debemos olvidar que Warhol participó activamente de la industria televisiva a través

de innumerables apariciones. La relación de Warhol con la televisión es, como su obra, un arreglo con el sistema, un cálculo de la rentabilidad de su marca y una negociación directa con el medio para avalar su propio mito. La circunstancia política queda aquí sometida a otro tipo de beneficios, pero desde el análisis táctico, su apuesta resulta fascinante y reveladora.

Si Warhol “aparecía” con el objetivo de ser “más” y “más intensamente”, hay que diferenciar las distintas formas en que se producen estas presentaciones o representaciones en el terreno de la televisión. Alexis Vaillant se refiere a esta idea de “aparición” en un texto en el que presenta la obra del artista Matthieu Laurette en términos de “mecánica”, de proceso cuidadosamente elaborado.

El trabajo de Matthieu Laurette, es en este sentido es una estrategia de camuflaje, de infiltración en los media, desarrollada de diferente forma a través de varios proyectos.

Cuando el artista participa en el concurso “*Tournez manège*”, más de doscientas personas reciben días antes una invitación en la que se da cuenta de la hora y el canal para ver el programa. La teledifusión se anuncia como una exposición personal.

Laurette utilizará el dispositivo de la aparición con el objeto de ser reconocido, identificado mediante la difusión, y para ello figura entre el público estratégicamente situado, aparece en rápidos enfoques y participa de la festividad de la telepresencia, insertándose en la audiencia convertida según sus propias palabras, “*en el papel pintado de los platós de televisión*”.

“En la mecánica de las apariciones de Laurette, aparecer es reaparecer, aparecer una segunda vez, aparecer solamente segundas veces. El dispositivo aparente del artista se sitúa, pues, entre el aparecer y el aparecido”.

Es bien conocido que ante la proliferación de cierto tipo de prácticas de infiltración, la propia seducción del medio es capaz de conducir a la neutralización de dichas acciones. Se trata de analizar y hacer visibles los sistemas de mediación y control de la experiencia mediática desde un planteamiento estético para dislocarlos y desviar su significado: esa es la apuesta artística de la infiltración. Desde la intervención activista, la televisión se entiende como un campo de operaciones. Solo así la experiencia mediática se revelaría como manifestación política. En este sentido cabe hacer mención a las interferencias e infiltraciones que distintos colectivos, con reivindicaciones sociales o políticas, aplican en distintos eventos públicos aprovechándose de su eco mediático y de su gran difusión. En algunos casos los resultados adquieren estatuto de obra artística por efecto de esa misma intención de “cortocircuitar” el flujo normal de la información¹.

Tendríamos así un panorama en el que, por un lado, ciertas propuestas trabajarían la posibilidad de encontrar fisuras que permitan la permeabilidad de prácticas artísticas (en las que la “aparición”, “el inserto” sería un objetivo en sí mismo), mientras que por

otro lado, el proyecto político cobraría forma artística en la consecución de un cortocircuito de significados.

Laurette trabaja al amparo salvífico del proyecto artístico “relacional”; oficia ante los suyos un trabajo elitista pero eficaz en el ámbito artístico, mientras los proyectos activistas tienen un encuentro traumático con la estructura, con el sistema al que se intenta dinamitar desde dentro.

En 1998, Nicolas Bourriaud publica *“Esthétique relationnelle”*, *Les presses du réel*, una teoría que recoge algunas de las claves para la formulación de una estética de fin de siglo, así como algunas actualizaciones del arte de contexto en base a elementos que en su día preconizó la Internacional Situacionista y que suponen asimismo una clara derivación de las “las prácticas cotidianas de oposición” que formulara Michel de Certeau. La postura crítica surgida ante esta formulación viene dada, como se cita en “Modos de hacer; Arte crítico, esfera pública y acción directa” (Blanco et al. 2001), por el cuestionamiento de sus argumentos ante la reducción y la apropiación inadecuada de sus referentes:

“(esta teoría), representa la posibilidad muy real, de una reducción al ámbito de las galerías de arte y del museo, por tanto de una reenmarcación y una recuperación institucional de todas las prácticas resultantes de la consideración de la vida cotidiana como “arena de intervención política y artística”.

A este respecto tampoco podemos pasar por alto la crítica que hace Claire Bishop en “Antagonismo y estética relacional” (2004)² cuando dice:

“Para ser justos, creo que Bourriaud es consciente de este problema, pero no lo señala en el caso de los artistas que promueve: “Conectar a la gente, crear una experiencia interactiva y comunicativa”, dice. “Pero, ¿para qué? Creo que si uno se olvida del “para qué”, queda un mero “arte Nokia”, que produce relaciones interpersonales por el solo hecho de hacerlo, sin llegar nunca a apelar a los aspectos políticos de esas relaciones”.

Más radical es la aparición de Chris Burden en “TV-Hijack”³, en la que el artista secuestra a la presentadora que se dispone a entrevistarle, exigiendo que sus imágenes sean difundidas para que fuese liberada.

“En TV Hijack lo que me interesaba es que la transmisión es algo efímero, es algo como el humo. Pero en realidad existe en un trozo de cinta. Bueno, hay toda una historia detrás de esta pieza. Una gente me invitó a hacer algo en su emisora, una emisora de una comunidad local. Hablamos de todo lo que se podía hacer y sobre todo de lo que no se podía hacer. La cuestión es que en una emisora de TV, el director o directora es el verdadero artista allí. Es él quien te utiliza para hacer su programa. Así que pensé: voy a ser yo quien te vaya a utilizar a ti. Le pedí que emitiera el programa en vivo.

De esto trataba todo el asunto; de subvertir la capacidad que los medios de comunicación tienen de utilizarte para sus intereses. ¿Quién controla a quién?"

(Burden 1996, 86-92)

The World Question Center fue una experiencia televisiva llevada a cabo por **James Lee Byars** (Detroit 1932, El Cairo, 1997) autor muy influenciado por la filosofía Zen y el teatro Noh. En sus obras, la "presencia" o la "evolución" del artista es siempre crucial. En 1969, J.L.Byars concibió para la televisión belga (BRT Belgische Radio Televisieomroep), una obra consistente en someter a todo tipo de preguntas a aquellos que él consideraba como las cien mentes más brillantes de la época. El propio James Lee Byars, aparecía vestido con una toga blanca, oficiando una sesión en directo en el estudio de televisión, un círculo de hombres y mujeres ataviados con un vestido diseñado por el artista lo rodeaba en el set. Sus diversos interlocutores entre los que se encontraban artistas como John Cage, Hans Hollein o Marcel Broodthaers estaban presentes en la sala o en contacto a través del teléfono durante la transmisión.

Según Brian Holmes, este dispositivo buscaba crear una red de investigación científica y artística, hacerla audible y visible. Este uso performático del dispositivo televisivo en el que el artista se sitúa como maestro de ceremonias rompe la norma, altera el enunciado televisivo y los sustituye por una multiplicidad de expertos. No es la voz experta de la televisión la que habla, sino las voces de los expertos directamente interpeladas por el público. La performance de Byars es una ocupación política de la televisión, un "agenciamiento" del dispositivo televisivo, en el sentido del que habla Holmes.

Hoy no puede entenderse la relación entre arte y política como la de dos esferas constituidas por separado. Como nos indica toda una serie de autores y autoras entre los que figuran Jaques Rancière o Chantal Mouffe, en lo político hay una dimensión estética y en el arte una dimensión política. Así, parece lógico pensar que la intervención del arte en el ámbito de la televisión, viene a hacer visible un consenso dominante que tiene en el flujo televisivo una formulación continua y una implantación constante.

Los casos que hemos señalado aquí y que toman como elemento medular el cuerpo expandido y la acción del artista nos muestran los mecanismos ideológicos de la televisión a través del develamiento de su estructura o de sus lógicas economicistas.

La intervención artística en televisión es una intervención política cuando consigue eficazmente un desplazamiento desde sus lugares de confinamiento institucional hasta el ámbito público de la emisión.

Referencias

- Blanco, Paloma, Jesús Carillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, eds. 2001. *Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Bourriaud, Nicolas. 1998. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du Réel

- Burden, Chris. 1972. "TV Hijack". Emisión de televisión Canal 3 Cablevision (grabada en Irvine, California el 9 de febrero de 1972)
- 1996 «Entrevista a *Chris Burden*. El minuto anterior y posterior al accidente». Por Jorge Luis *Marzo*. *Kalías Revista de Arte* 14 (mayo): 86-92
- Claire Bishop. 2004. "Antagonismo y estética relacional". *October* 110 (otoño)
- Ferguson, Bruce. 1990. "The Importance of Being Ernie : taking a close look (and listen)". En *Illuminating Video*. Doug Hall and Sally Jo Fifer, eds. New York: Aperture
- Krauss, Rosalyn. 1976. "Video: the Aesthetics of Narcissism". *October* 1 (Spring): 50-64
- Machado, Arlindo Ribeiro*. 2004. "Arte y medios: aproximaciones y distinciones". *La Puerta FBA* 1 (octubre): 84-93
- McLuhan, Marshall. (1964) 1995. *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós
- Paolini, Laura. 2009. "John Cage's Secret". En "Secret", número especial de *Les Fleurs du Mal* 3, nº1 (January). <http://www.johncage.org/blog/paolini-cage-eds-editLP.pdf>

Notas

- ¹ De entre las muchas acciones que el colectivo "Solidarios con los presos vascos", ha llevado a cabo, quizá la más espectacular fue la protagonizada en Sevilla con motivo de la inauguración de los campeonatos del mundo de atletismo de 1999. Dos personas se disfrazaron de la mascota oficial de los juegos, "Giraldilla", portando en su pecho el mapa de Euskal Herria y una leyenda, "Repatriation bask prisoners", en la que se solicitaba el traslado de los presos políticos vascos. En total, 60 canales de televisión de todo el mundo retransmitieron el acto a una audiencia potencial de 3.500 millones de personas. A pesar de los esfuerzos de Televisión Española, las imágenes en las que aparecía claramente el mensaje que portaban las mascotas, dieron la vuelta al mundo.
- ² Claire Bishop. 2004. "Antagonismo y estética relacional", *October* 110 (otoño). Hemos tomado la referencia de la publicación de un fragmento en español publicado en la revista digital *Esfera Pública*: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=5140>
- ³ Burden, Chris. 1972. "TV Hijack". Grabación de televisión (Irvine, California el 9 de febrero de 1972). Emitida por el Canal 3 Cablevision. Puede encontrarse más información en el catálogo *Chris Burden* editado por el Centro de Arte Santa Mónica, de Barcelona.

(Artículo recibido 25-04-2014; aceptado 04-06-2014)