

1 PARTE

---

INFINITAS VARIACIONES  
SOBRE UN MISMO CUERPO

Apuntes iniciales para llevar un cuerpo del performance al cine

---

Alex Schlenker\*

\* Docente-Investigador Universidad Andina Simón Bolívar.  
Artista visual y cineasta. PhD en Estudios Culturales Latino-americanos.

**Resumen**

Este artículo examina, desde una mirada de los Estudios Visuales, la compleja relación entre cuerpo y cine en el performance en el marco del arte contemporáneo. Filmar un performance, y de manera central el cuerpo que lo articula, es un encuentro con el gesto que dio vida a la acción del performance.



**Abstract**

This article examines the viewpoint from Visual Studies, the complex relationship between the body and the performance as a part of contemporary art. Filming a performance, and centrally the body that articulates it, is an encounter between the gestures that gave life to the action of performs. The film that comes from this meeting cannot claim to control their elements, but it only can look for sensitive (poetic/aesthetic) strategies to investigate traces in the body which refers places and aesthetic needs of this act.



Palabras clave: performance, arte acción, imagen en movimiento, cine, video, cuerpo, performar, audiencia, espacio, tiempo.

"Podemos ser actores y poetas temporales pero nos regimos por otras reglas, y nos sostenemos en una historia diferente."

Guillermo Gómez Peña

*"My art is grounded in the belief of one universal energy which runs through everything: from insect to man, from man to spectre, from spectre to plant from plant to galaxy. My works are the irrigation veins of this universal fluid. Through them ascend the ancestral sap, the original beliefs, the primordial accumulations, the unconscious thoughts that animate the world"*

Ana Mendieta

En los últimos años, el interés por indagar en torno al lugar del cuerpo en el arte contemporáneo (performance<sup>1</sup>, arte acción, happening), y de manera especial en el entrecruzamiento con la imagen en movimiento (cine, video, animación), ha cobrado mucha fuerza. Desde el punto de vista de la producción artística (en especial el ámbito conceptual, poético y estético), su circulación por distintos canales (presentación en vivo, registro audiovisual para archivos, proyección a audiencias) y de sus posibilidades de interpretación, el performance ha generado una serie de implicaciones que condicionan su relación con el soporte audiovisual (fotografía, cine, video) y que provisionalmente denominaré rugosidades con el fin de nombrar la presencia de un "algo" que complejiza e interpela la existencia y el accionar. El potencial nominal más seductor del término proviene de entender a la rugosidad como una condición de irregularidad/discontinuidad/aspereza de un cuerpo/superficie y que, en tanto arruga/pliegue, dificulta el flujo uniforme sobre la misma. Tal carácter rugoso del performance no solo

<sup>1</sup> Si bien existe una serie de distinciones hechas por múltiples artistas y/o autores en torno a las diferencias entre performance, arte acción, happening, emplearé de manera más general el término performance para referirme a una forma artística que involucra a una o más personas en el despliegue de distintas acciones en un tiempo-espacio determinado para una audiencia.

desafía las formas canónicas de investigación establecidas con anterioridad por disciplinas como la Historia del Arte o la Estética, sino que además interpelan las estrategias para trasladar al ámbito audiovisual la acción performática. Este artículo busca recoger algunas de estas rugosidades para debatir las implicaciones del cuerpo en el performance y el audiovisual del performance.

Estos apuntes se generaron a partir de múltiples experiencias desarrolladas detrás de una cámara para crear un film a partir de un determinado performance al que asistí. A estas experiencias de observar y filmar performances, se suman cientos de filmes de diferentes artistas del performance y del audiovisual visionados y analizados en los últimos años y unos pocos performances creados y ejecutados por mí mismo. Si bien me gustaría ilustrar muchos de estos apuntes, he asumido este primer momento como una breve introducción a un debate metodológico, estético, ético, político aún en ciernes.

## LA IMPOSIBLE CLASIFICACIÓN

La acción performática atraviesa, circunda y habita el cuerpo. En su despliegue, el acto de performar parte del cuerpo mismo y llega hasta el cuerpo. Es el cuerpo el que porta, sostiene, narra, grita y recuerda. Las posibilidades que despliega el cuerpo en los distintos espacios que atraviesa y/o que construye en los instantes performáticos son innumerables. Hay acciones que preexisten en minuciosos guiones de compleja elaboración como proyección de lo sensible y conceptual que debería surgir en el acto mismo, y hay acciones que irrumpen en el mundo sin aviso alguno, sin más preparativos que los de un cuerpo dispuesto y su encuentro con el tiempo-espacio: el "aquí y ahora". Hay acciones para públicos reducidos y las hay para multitudes; hay acciones efímeras, vistas por pocos y hay

acciones filmadas para circular en festivales, soportes digitales y redes sociales. Hay acciones performáticas en que el cuerpo es el único lenguaje (y soporte) y hay múltiples casos en los que los cuerpos dialogan con otros lenguajes como la pintura, la fotografía, el cine/el video, entre otros.

Es justamente en este desborde de lo posible desde el cuerpo (y en el cuerpo) en donde radica la primera rugosidad, aquella que impide que lo performático sea clasificado de acuerdo a categorías como audiencia, duración, persistencia, tema, estilo, etc. Tal imposibilidad es definida por Gómez Peña así: "la naturaleza resbaladiza y en permanente transformación de este 'campo' nos dificulta en extremo trazar definiciones simplistas [...] Cada

territorio que un artista de performance boceta, incluyendo este texto, resulta ligeramente distinto del de su vecino”<sup>2</sup>. Tal transformación vinculada a lo resbaladizo deviene en una condición de diferencia intrínseca en la que el sujeto (performador) y su acción son siempre distintos; ello desafía la noción más positivista de la modernidad que, en su intento por conocer y dominar el mundo, requiere de estrategias que fijen y controlen tales diferencias. En conversación con un sinnúmero de artistas del performance, hallé una tendencia marcada a entender el performance de una determinada obra como una experiencia (totalmente) distinta cada vez que se la realiza. Así, a diferencia de formas más canónicas de arte vinculadas al cuerpo como el teatro o la danza, en el performance ninguna ocasión se repite. Esta primera rugosidad invita entonces a abandonar el (inútil) desafío taxonómico por definir y clasificar determinados performance (¿qué es?), para centrarse en los posibles alcances

<sup>2</sup> Guillermo Gómez Peña, “En defensa del arte del performance”, *Horizontes Antropológicos* (Porto Alegre), No. 24 (segundo semestre 2015), p. 201.

(¿para qué sirve?) de sus implicaciones políticas, poéticas, de género, identitarias, etc.:

El performance tiende a diluir una serie de fronteras establecidas, tornándolas en “fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas [...] y nos regocijamos en esta paradójica condición. Justo en el acto de cruzar una frontera, encontramos nuestra emancipación.”<sup>3</sup>

En la rugosidad, que se inscribe en este giro de lo taxonómico hacia lo ético-político, está uno de los desafíos para pensar la relación cuerpo-imagen audiovisual en el performance.

Una breve revisión de las imágenes en movimiento que recogen performances o partes de los mismos es que existe una infinidad de estilos con disímiles tratamientos corporales con sus correspondientes formas estético-poéticas, lenguajes, duraciones, etc. Surge entonces la pregunta, ¿cómo llevar al soporte de cine o video tales ejecuciones? ¿Qué aspectos han de ser discutidos previamente? ¿Quién y

<sup>3</sup> Ibidem, p. 202.

cómo asumirá el reto de fijar tal corporalidad desplegada sobre estos soportes de la imagen-tiempo?

Punto de partida para tales consideraciones iniciales es que no existe un género filmico específico para el performance. No hay una manera única y precisa de generar una pieza audiovisual que recoja el performance. Tal complejidad implica asumir el reto de poner en diálogo los tiempos de la pieza del performance con los posibles tiempos del film terminado; ello implica que la duración de ambas piezas no necesariamente coincide. Una revisión breve permite identificar filmes centrados en llevar el performance al lenguaje filmico con duraciones de pocos minutos o incluso horas. Hay aproximaciones desde el cine documental, de ficción o desde el cine experimental o poético...



Video: Ayotzinapa: Quisieron enterrarnos, pero no sabían que éramos semilla por Javier Escudero

Ganador del premio y parte de la muestra de "Espectros Corpóreos | Políticas

Videográficas do Corpo?" en São Paulo, Brazil. [VER ENLACE](#)



## SEGUIR/BUSCAR UN CUERPO EN ALGÚN PUNTO DE ESE LUGAR...

El performance asume tiempos propios en su despliegue. El principio rector del arte performático lo compone la idea de la "acción en vivo" inscrita en un tiempo-espacio directo, lo que implica que el artista ejecuta desde y con su cuerpo la obra en presencia de la audiencia que coincide con él en el mismo lugar y en el mismo momento. Su cuerpo es un cuerpo del presente que acciona el despliegue del tiempo. El performance implica el accionar de un cuerpo que está presente. Lo presente es una dimensión de coexistencia temporal entre artista y audiencia, siguiendo un principio muy simple, quien no asistió a ver el performance, no podrá verlo más. Resulta obvio que los dispositivos tecnológicos audiovisuales como las cámaras de foto y de video eluden de alguna manera este principio permitiendo que, una vez transcurrida la acción, el film generado permita conocer ciertos aspectos del performance.

Aproximarse a indagar en el cuerpo que acciona en el performance implica preguntar por el lugar del cuerpo. En el performance el cuerpo es la pieza central. Su presencia y/o ausencia son las unidades narrativas/poéticas nucleares. Para Amanda Coogan el cuerpo es el medio primario y la acción performática, entendida como acción corporalizada, está definida por cuatro pilares "cuerpo, espacio, tiempo y audiencia, siendo la acción corporal el eje central"<sup>4</sup>. Para Gómez Peña es "nuestro cuerpo, y no el escenario, nuestro verdadero sitio para la creación y nuestra verdadera materia prima. Es nuestro lienzo en blanco, nuestro instrumento musical, y libro abierto; nuestra carta de navegación y mapa biográfico"<sup>5</sup>. Lo que empieza en un cuerpo se puede extender/proyectar a otros cuerpos como los de otros performers o de la misma audiencia<sup>6</sup>; para Gómez Peña el concepto cuerpo remite a

una corporalidad humana que inicia como subjetividad orgánico-biológica que luego se proyecta como un cuerpo social de determinada trascendencia:

Nuestro cuerpo también es el centro absoluto de nuestro universo simbólico –un modelo en miniatura de la humanidad (humankind y humanity son la misma palabra en español: humanidad) – y, al mismo tiempo, es una metáfora del cuerpo sociopolítico más amplio. Si nosotros somos capaces de establecer todas estas conexiones frente a un público, con suerte otros también las reconocerán en sus propios cuerpos.<sup>7</sup>

Es el cuerpo el que sugiere y facilita la suspensión de la frontera entre el performer y el espectador.

Todo film construye/sugiere tiempos específicos al interior de su estructura. Filmar es crear tiempos para mirar el mundo y aquello que

<sup>4</sup> Amanda Coogan, "What is Performance Art?", en *THE WHAT IS? IMMA Talks Series* (Dublin: The Irish Museum of Modern Art, 2011), p. 10.

<sup>5</sup> Guillermo Gómez Peña, "En defensa del arte del performance", p. 202.

<sup>6</sup> Amanda Coogan, "What is Performance Art?", p. 10.

<sup>7</sup> Guillermo Gómez Peña, "En defensa del arte del performance", p. 204-205.

1998) en que renuncia a narrar o contar una historia, la relación entre la cámara y el cuerpo que performa es de infinitas combinaciones posibles. Simplificando momentáneamente tal relación, las aproximaciones al cuerpo desde el lenguaje fílmico se ubican entre dos grandes formas de concebir el acontecimiento y su despliegue en el ámbito de la experiencia humana: registro y puesta en escena. En el primero, el acontecimiento es registrado respetando su naturaleza y forma tal

cual este se da, procurando evitar toda incidencia sobre el mismo; en el segundo, se concibe y diseña una estrategia visual y sonora que busca controlar de manera intencional elementos expresivos relacionados con el acontecimiento, el entorno (escenografía y decorado), el vestuario, la utilería, la iluminación, los movimientos del cuerpo, etc. Previo a la realización del film alrededor de un performance se ha de decidir si se trata de un registro-memoria del mismo o de una creación en la que el performance se presentará para la cámara. Si bien el registro intenta ser lo más fiel posible al performance, la puesta en escena suma una serie de elementos expresivos que, preconcebidos para el film a ser realizado, construyen una nueva obra. Esta disyuntiva, centrada en seleccionar unos modos estéticos/poéticos, constituye en cierto modo la segunda rugosidad.

En tal virtud, el cuerpo en el performance filmado, ya sea que se trate de un video de registro-memoria<sup>8</sup> o de un film más experimental que recurra a la puesta en escena, existe en tanto se relacione de manera significativa con tres dimensiones expresivas del cine: el punto de vista, el encuadre y el plano. El

primero corresponde al lugar físico y enunciativo de la mirada al momento de filmar; filmar un performance en una plaza pública implica escoger un lugar físico para "mirar/filmar" las acciones. El encuadre se refiere al acto de seleccionar, desde el punto de vista escogido, una porción del mundo de manera subjetiva con mayor o menor intención; encuadrar es crear un cuadro que contiene tan solo una parte del mundo, jamás la totalidad. El último aspecto implica la creación de una imagen-tiempo (imagen en movimiento) que se inscribe de manera más o menos permanente sobre un soporte (cinta fotosensible, chip digital, etc.) que permitirá su reproducción en momentos futuros; el plano tiene ante todo una duración, lo acontecido se proyecta en el tiempo ya sea por breves instantes o por horas. La duración del plano puede ser una al momento de su creación y otra (usualmente menor) al momento de su edición y montaje. Lo que ha sido mirado desde un punto

de vista, colocado al interior del encuadre y filmado a lo largo de un determinado plano de tiempo es lo que finalmente existirá como huella y relato del acontecimiento que, en tanto tiempo pasado, estará ausente al momento de la reproducción. Aunque un performance contiene una infinidad de elementos importantes que salen y retornan desde y sobre el cuerpo en distintos flujos, la cámara no podrá filmarlos todos. Si el film se centra en abordar desde la distancia y en plano general la relación entre performer y audiencia, es muy probable que no consten en el plano filmado los detalles del rostro de quien

acciona en el performance o de quien observa. Si el film se centra en la mirada de quien despliega el performance, la relación con el espacio seleccionado pasará a un segundo plano. Rugosidad es entonces no solo un desafío antes las formas de lo posible (punto de vista, encuadre, plano), sino además la necesidad de tomar una decisión que asuma, sin arrepentimiento alguno, que solo unos aspectos del cuerpo filmado, en tanto porción del mundo seleccionada, pasarán al film.

Tal disyuntiva, aún de enorme peso espacial (¿dónde colocamos la mirada?...¿hacia dónde miramos? ¿cuánto entorno



<sup>8</sup> Al tratarse de una forma artística efímera, el registro del performance resulta fundamental para poder conocer y estudiar la obra en el futuro. Un segundo problema, poco discutido en la actualidad, se relaciona con las formas en que tales registros serán guardados, archivados y preservados. El mero registro sin políticas de archivo no garantiza que la memoria (audiovisual) perdure; en muchos casos estos registros son parte de simples gestos mnemotécnicos que "enterradas en cajas húmedas, almacenadas en los roperos y closets de los artistas de performance en todo el mundo. Peor aún, algunas de estas cajas contienen fotos, y documentos de performance únicos; masters originales de audio y video, y con frecuencia estos archivos irremplazables se extravían en el proceso de mudarse a otra casa, ciudad, proyecto o amante, o en el proceso de adquirir una nueva identidad". Guillermo Gómez Peña, "En defensa del arte del performance", p. 214.

incluimos en el encuadre?) se complejiza con la presencia de la cámara, el dispositivo (audio)visual convocado para generar un diálogo con el cuerpo que performa, antes que tratar de someterlo a una estética filmica preconcebida. Cabe recordar que tal cuerpo en su accionar simplemente es y no representa. Se trata del cuerpo de una persona que parte de sí y vuelve sobre sí misma antes que un cuerpo que intenta volverse un personaje: "sin embargo, para el caso del performance, se diferencia entre personaje que implica representar a otro, y persona

como el artista mismo dramatizando complejidades"<sup>9</sup>. El tiempo de la acción interpela entonces los posibles tiempos de la cámara (y del montaje). No se trata de filmar todo y todo el tiempo, sino de intensificar el gesto performático seleccionado. Ante el carácter efímero de la acción, tal selección se da muchas veces en un instante en que el cuerpo acciona; la cámara recibe lo que el cuerpo en acción le ofrece. La acción poética/estética traspasa lo corporal y apunta a una suerte de tiempo ritual:

En el performance, las nociones de tiempo y espacio son complicadas. Lidiamos con un "ahora" y un "aquí" hiper-intensificados; deambulamos en el espacio ambiguo entre el "tiempo real" y el "tiempo ritual", en oposición al tiempo teatral o ficticio. (El tiempo ritual no debe confundirse con el movimiento en cámara lenta.) Lidiamos con la "presencia" y la actitud desafiante en oposición a la "representación" o la profundidad psicológica; con el "estar aquí" en el espacio en oposición al "actuar" o fingir que somos o estamos siendo.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Ibidem., p. 218.  
<sup>10</sup> Ibidem.

El ya mencionado encuentro entre el cuerpo y la cámara interpela las posibilidades expresivas de la cámara y su siempre limitada capacidad para registrar/reproducir la realidad en su totalidad. Así, filmar implica rozar el ritual que se despliega frente a la cámara y la audiencia (en algunos casos son una y la misma cosa) con la pregunta por la iluminación: aquello que el ojo humano ve en penumbra raras veces puede ser visto con detalle por la cámara. ¿Hemos entonces de exponer el cuerpo con reflectores que irrumpen desde el ámbito de lo filmico y no desde las nociones que dieron vida al performance mismo? A estas rugosidades por el tratamiento visual de la realidad se suman otras interrogantes de naturaleza más tecnológica. El registro/filmación del cuerpo y sus distintos gestos implica configurar de una manera determinada el dispositivo cámara: sensibilidad, resolución, color/blanco y negro, compensación lumínica, exposición, etc.

Estos ajustes nos llevan de nuevo al terreno de las múltiples opciones (visuales). Pero la aproximación al cuerpo que despliega sus acciones (por lo general sin interrupciones, menos aún aquellas que la filmación podría ocasionar) desde una cámara exhorta a (re)pensar los mismos ámbitos materiales/físicos de la mirada mediada tecnológicamente. En una analogía mecánica del aparato ocular humano, el encuadre del cuerpo se construye a través de múltiples primas que trasladan una proyección del objeto (cuerpo performático) sobre una superficie fotosensible; lo que la retina hace lo emula el sensor digital o la película fotosensible. Las posibilidades materiales -condicionadas por las características ópticas del dispositivo- permiten fijar el foco tan solo sobre una parte del cuerpo, priorizando determinados elementos en una relación de términos (fondo-figura) relacionada de manera estrecha con las posibilidades reales (limitadas por las condiciones ópticas y



mecánicas del equipo de filmación) de la profundidad de campo real/posible (me refiero al espacio anterior y posterior del plano en foco lo que relaciona los puntos con o sin nitidez separados físicamente). El registro óptico no traslada las acciones del cuerpo, sino que las reconstruye parcialmente. Tal traslado asemeja más a una reconstrucción poética del performance que a una representación de las acciones mismas. Ello apunta a una nueva rugosidad a ser tomada en cuenta en la aproximación a las posibilidades que surgen en el encuentro entre el cuerpo y la cámara.

Filmar un performance, y de manera central el cuerpo que lo compone/articula, es un encuentro con el gesto que dio vida a la acción del performance. El film que nace de este encuentro no puede pretender querer controlar los elementos del performance, sino tan solo buscar estrategias sensibles, estéticas/poéticas para indagar en los rastros que en el cuerpo que acciona remiten a los lugares y las necesidades (poéticas, políticas,

eróticas, etc.) que dieron vida al performance. El performance nace en y de la vida misma lo que nos obliga a filmar desde una existencia sensible y aguda que pueda conectarse con estos procesos. Se trata de la vida misma que de uno y otro lado de la cámara se (re)encuentra. Este primer inventario de lo rugoso a la hora de mirar/investigar el performance puede tan solo esbozar unas primeras pinceladas para los momentos iniciales de la danza entre cuerpo y cámara. Quedan pendientes las rugosidades en torno al género, a lo erótico/sensual, al dolor, a la vida y a todas las infinitas variaciones que desde lo doloroso que resulta vivir puede desplegar un cuerpo...



Artista: Marina Abramovic  
Lugar: Moma NY  
Año: 2010  
Título: The Artist is present  
VER ENLACE



## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Coogan, Amanda. "What is Performance Art?". En *THE WHAT IS? IMMA Talks Series*. Dublin: The Irish Museum of Modern Art, 2011.

Gómez Peña, Guillermo. "En defensa del arte del performance". *Horizontes Antropológicos* (Porto Alegre), No. 24 (segundo semestre 2015), p. 199-226.

Jones, Amelia. *Body Art. Performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

Larburu Arrizabalaga, Nicolás. *Máquinas. Prontuario. Técnicas máquinas herramientas*. Madrid: Thomson Editores, 2004.

## ORALES

Brittany Chávez, en conversación con Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos y Maestría en Estudios de la Cultura, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 15 de diciembre de 2014.

## VIRTUALES

<http://performancelogia.blogspot.de/2007/02/performance-accin-potica-y-happening.html>  
[www.documentamishquipublic.blogspot.com](http://www.documentamishquipublic.blogspot.com)  
[www.performancelogia.com](http://www.performancelogia.com)