



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Departamento de Teoría de las Artes

Hacia una *Performance* Cinematográfica

El cuerpo en la autorreflexión del lenguaje cinematográfico

Tesis para optar al Grado de Licenciado en Artes c/m Teoría e Historia del Arte

Alumna

ANDREA LATHROP LIGUEROS

Profesor Guía

SERGIO ROJAS CONTRERAS

Santiago, Enero 2010.

“El progreso de las ideas nace casi siempre del descubrimiento de relaciones insospechadas, de uniones inauditas, de redes inimaginadas. Un descubrimiento, es, usualmente, descubrimiento de sentido allá donde antes parecía reinar no ya la insensatez, sino la ausencia de sentido. Ciertamente, obrar de esta forma significa correr algunos riesgos. Significa por ejemplo, hacer decir a las analizadas más de lo que ellas dicen.”

Omar Calabrese. *La Era Neobarroca*.

Índice de Contenidos

PRESENTACIÓN.....Pág. 5

INTRODUCCIÓN.....Pág. 6

CAPÍTULO I

1. EL CUERPO Y SU RELACIÓN CON EL ARTE

CONTEMPORANEO.....Pág. 10

a. Modernidad y su relación con el cuerpo....
.....Pág. 10

b. *Body Art y Performance*.....Pág. 12

c. Lenguaje Neobarroco.....Pág. 18

CAPÍTULO II

2. CUERPO Y LENGUAJE CINEMATOGRAFICO.....Pág. 22

a. Lo Corporal en el Cine.....Pág. 22

i. Cuerpo Narrativo.....Pág. 24

b. Nuevas Tendencias.....Pág. 26

i. Cuerpo Instrumental.....Pág. 29

c. En los Límites.....Pág. 33

i. Video Arte y su relación con la
Performance.....Pág. 33

CAPÍTULO III

3. CUERPO, CINE Y <i>PERFORMANCE</i>	Pág. 39
a. Lo Performático en el Cine.....	Pág. 39
i. El cuerpo barroco como recurso cinematográfico.....	Pág. 41
ii. Cuerpo Pornográfico.....	Pág. 43
b. Hacia una <i>Performance Cinematográfica</i>	Pág. 47
CONCLUSIONES.....	Pág. 50
BIBLIOGRAFÍA.....	Pág. 53

PRESENTACIÓN

El presente trabajo corresponde al proyecto de tesis para optar al grado de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Este viene a ser el resultado de una confluencia entre las artes visuales, el pensamiento teórico y mi interés personal por el campo cinematográfico. Surgiendo, entonces, una búsqueda y una necesidad por reflexionar y, a la vez, crear, vínculos interdisciplinarios que permitan pensar las disciplinas libre de límites.

Dentro de la investigación nos encontraremos con tres grandes capítulos, donde los dos primeros corresponden a las dos grandes disciplinas trabajadas: las artes visuales y el cine, y el tercero, a la confluencia de ambas. Estos se estructuran a partir de una reflexión sobre los medios de representación y de la manera en que lo corporal y el estatuto del cuerpo han acontecido tanto en las artes pictóricas, performáticas y cinematográficas; la capacidad de éstas de promover una *proliferación significativa* que les permita no cerrarse sobre sí mismas.

Me parece importante, finalmente, establecer que esta tesis no busca cerrar ni delimitar los campos disciplinares trabajados sino, más bien, abrirlos; dejar a la deriva las posibilidades de cruce y potenciar la reflexión de objetos que a primera podrían parecer desvinculados. Cómo tampoco pretende cerrar las posibilidades, únicamente, a los objetos fílmicos mencionados durante su recorrido. Sino, más bien, crear una base metodológica que permita pensar ciertos films desde otro punto de vista, desestructurando los análisis clásicos, instalando al cuerpo como un nuevo elemento dentro de estos.

INTRODUCCIÓN

La pregunta por la corporalidad y el estatuto del cuerpo dentro de las artes viene a presentar la problemática que ha estado aconteciendo en las producciones desde los años '60 hasta ahora. Las posibilidades de *lo corporal* de circunscribirse como soporte operacional corresponden a los cuestionamientos por el *cuerpo* y sus capacidades de acontecer de manera formal, respecto a una subjetividad. Desde las acciones futuristas hasta las diferentes categorías del *body art* nos encontramos con una línea reflexiva que sitúa la pregunta por el *cuerpo* desde los diferentes momentos de la historia del sujeto y la manera en que se relaciona con el mundo. Siendo lo moderno, lo posmoderno y lo contemporáneo, aquellos lugares donde el paradigma de lo corporal se ve tensionado desde estas operaciones artísticas. A partir de esto, se configuran nuevas categorías artísticas que, si bien no presentan una estética común, se encuentran en una constante reflexión sobre el cuerpo y sus capacidades de apertura dentro de las artes. Surgen, entonces, el *body art* y su variante de la *performance* que vienen a articularse como las operaciones constitutivas de la problemática corporal contemporánea. Los actos performáticos se producen desde las vanguardias artísticas del siglo XX, articulándose como un momento para instalar problemáticas concernientes al estatuto de la obra y sus posibilidades en relación con el espectador, no obstante con la aparición de grupos como *Fluxus* y artistas como Orlan (y el arte carnal), las acciones performáticas y el vínculo que éstas establecen con el cuerpo adquieren un nuevo significado. La *performance*, entonces, se establece como el *lugar* para reflexionar sobre los límites del arte, del cuerpo y sobre el modo como su vínculo puede tensionar el lugar fáctico de la obra de arte: el *aquí/ahora* del acto performático se presenta imposibilitado de ser “consumido” y, por lo tanto, inscrito bajo las lógicas del mercado del arte y el consumo.

Correlativo al surgimiento de la *performance*, como un arte militante ante el capitalismo y el consumo, podríamos pensar el acto performático como la puesta en obra correspondiente a la desarticulación del signo por medio de un nuevo uso del lenguaje representacional. La capacidad del lenguaje de tensionar los estatutos del

cuerpo, a través de operaciones formales, retrasa la posibilidad del sujeto de ingresar a la obra, estableciendo nuevas capacidades de apertura y emergencia que, de igual manera, se dan en un tiempo y espacio determinados. La puesta en obra de una subjetividad, por medio de un procedimiento que el cuerpo del *performer* realiza, evidencia, finalmente, el carácter efímero y significativo que lo corporal puede hacer emerger.

Evidenciamos que el arte contemporáneo, el *body art* y, específicamente, la *performance* instalan sus cuestionamientos desde una mixtura de operaciones, abandonando la autonomía disciplinar y la “pureza” del lenguaje artístico que la modernidad había planteado. Paralelamente, y con relación a mi interés por hacer ingresar y, al mismo tiempo, emerger lo corporal, busco plantear la posibilidad de pensar el cuerpo desde el cine y de las potencialidades que el dispositivo audiovisual puede traer en relación con la creación de sentido.

Podemos establecer entonces, que si bien el dispositivo fílmico es en sí mismo una creación moderna, éste no evidencio un desarrollo formal autónomo hasta la década de los años '60 (aunque sí lo había hecho desde el campo de las artes con los movimientos vanguardistas de principios de siglo). Somos testigos de que el surgimiento del cine se da sin la existencia de un lenguaje propio con el cual él pueda problematizar, sino que sus operaciones vienen subordinadas a las artes literarias y escénicas. Por lo que todas las posibilidades de reflexionar una corporalidad dentro del cine se vio reducida a la estructura narrativa del filme. No obstante, la autonomía que adquiere el soporte fílmico bajo el cuestionamiento por el *yo (vuelta a lo real)* bajo operaciones formales, genera una fractura entre espacio y tiempo, permitiendo explorar las posibilidades del dispositivo, como también los límites disciplinares de éste.

Sobre lo referido anteriormente, damos cuenta de un momento en las artes en que el abandono del proyecto moderno se da por un quiebre en los lenguajes autónomos y “puros” de cada área, abriéndose estos a una mixtura de géneros, una desestructuración de las disciplinas artísticas que amplía sus horizontes hacia otros campos operacionales. La puesta en tensión de los límites del medio cinematográfico

(al respecto del cuestionamiento por el lenguaje y el cruzamiento de operaciones) permitió el surgimiento de posibilidades, como sucede con el registro de las acciones de arte y *performances* y también con las nuevas categorías como ocurre con el video arte. Estas, además de pensar las capacidades del registro cinematográfico y los lenguajes plásticos, se articulan como el soporte reflexivo de los cuestionamiento que surgen en torno a la subjetividad (*yo*) y a la corporalidad del sujeto.

La incorporación del dispositivo fílmico dentro de la *performance* (abandonando la intención preservativa, el carácter documental) evidencia el ingreso de éste dentro de las búsquedas performáticas, estableciendo una capacidad no explorada tanto para las acciones de arte como para el cine. El cruzamiento de ambos géneros, entonces, nos hace plantearnos la pregunta por las nuevas posibilidades que esto significa para las búsquedas que se dan en torno al *yo*, al *cuerpo*, preguntándonos por el ingreso del cuerpo al dispositivo cinematográfico y a las relaciones significantes que desde allí pueden emerger.

Correlativo a lo planteado, es posible establecer el arte de la *performance* como la disciplina desde donde se genera una apertura significativa en relación con los cuestionamientos corporales y la pregunta por la subjetividad, y el cine, como un nuevo dispositivo para pensar lo corporal y sus capacidades de emergencia. Entonces, busco proponer con mi tesis que *existe un tipo de cine, que a partir de los cruces disciplinares y la experimentación formal del lenguaje, explota lo corporal, no bajo lógicas narrativas o instrumentales, sino evidenciando un carácter performático que permite al cuerpo acontecer como apertura significativa, estableciéndose un vínculo entre cine y performance.*

Para poder pensar lo performático en el cine, siempre en vistas a reflexionar sobre el estatuto corpóreo, haré un recorrido por las categorías corporales del arte contemporáneo y la relación de éstas con el pensamiento modernista y el posterior proyecto posmoderno, el surgimiento del lenguaje cinematográfico y las experimentaciones que se dieron en torno a él y, finalmente, los momentos de cruce que se dan entre ambos campos (cine y arte contemporáneo), siempre con vistas a evidenciar que hay un tipo de cine que explota lo corporal bajo las maneras de la

performance. Por lo tanto, pensar el cuerpo, dentro de las artes visuales, hace necesario preguntarse por lo corporal y sus potencialidades de emergencia significativa, con relación a los contextos y operaciones formales que potenciaron esta nueva manera de abordarlo.

Por otro lado, me parece importante mencionar que las reflexiones que se articulan a continuación, sobre lo referente a lo corporal y sus posibilidades dentro del cine, surgen del filme *Begotten* (1991), del director alemán E. Elias Merighe, el que, si bien en un inicio se estableció como un objeto único y específico que permitía pensar lo corpóreo bajo lógicas performáticas, a partir de esto tensionó las estructuras inherentes al cine mismo como lo son la espacio-temporalidad y la capacidad narrativa que desde allí surgen. No obstante, en la medida en que la investigación avanzó, otros objetos fílmicos fueron apareciendo, haciéndome ver que las posibilidades de lo corporal de emerger en el cine, en lo que llamaremos “momentos de autonomía”, es algo factible y que se presenta en objetos cinematográficos de carácter y estéticas disimiles.

Finalmente, el iniciar una búsqueda por el cuerpo dentro del relato cinematográfico, da cuenta de un deseo por evidenciar las potencialidades del cine y la factibilidad de generar, a partir de él, un rendimiento que no se agota en sus estructuras, sino que en su capacidad de establecer una proliferación de sentido. El por qué el cuerpo se presentaría como un espacio donde esto pudiera ocurrir, viene a estar dado desde el pensamiento por la corporeidad como el *lugar* donde los contextos y discursos de la época parecieran encontrarse reflejados.

Capítulo I

1. EL CUERPO Y SU RELACIÓN CON EL ARTE CONTEMPORÁNEO

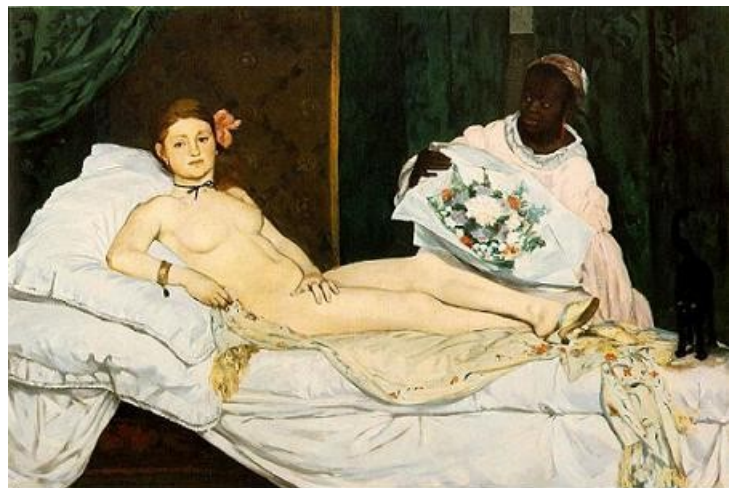
a. Modernidad y su relación con el cuerpo

Para abordar el estatuto corporal dentro de las operaciones que se han dado dentro del campo del arte contemporáneo es necesario, en una primera instancia, comprender los procesos subjetivantes que se desplegaron desde la modernidad y que, décadas más tarde, derivaron en lo que hoy conocemos como lo contemporáneo en el arte y las categorías corpóreas que desde allí surgen. Ahora bien, instalar una reflexión en torno al *body art* y la *performance* vuelve urgente revisar sus modelos representacionales y los procesos que hicieron necesaria la desvinculación de las artes respecto de los modos operacionales normalizados a los que había estado ligado, y más importante aún, las razones de esa desvinculación. El arte contemporáneo viene a presentarse, por lo tanto, como el *lugar* donde sus estatutos serán tensionados, a partir de operaciones formales y materiales que busquen instalar la autoconciencia como base del proceso productivo. Entonces, para comprender las estructuras de la obra que se circunscriben en torno a las categorías contemporáneas de producción, me parece necesario abordar la forma en que las lógicas del proyecto modernista se instalaron sistemáticamente, no sólo en cuanto a las materialidades y dimensiones formales de la obra, sino también como campo de pensamiento: la instalación de una subjetividad que se articula en la constitución del sujeto.

Comprender la modernidad es, en sí, una instancia para reflexionar sobre la subjetividad y de qué manera ésta se instaló a partir de una lógica del pensamiento que provenía del racionalismo ilustrado. El abandono del campo experiencial bajo la idea de racionalidad viene a evidenciar un estado donde las capacidades del sujeto de *aprehender* el mundo y “racionalizarlo”, se presentan como configuradores de mundo. La vuelta del sujeto sobre sí mismo da cuenta de un proceso subjetivante, donde el individuo y su relación con el mundo se dan desde una interioridad única, donde aun

así, él posee un carácter instrumental, vale decir un medio para relacionarse con el mundo. De igual manera, la corporalidad del sujeto se ve normalizada y subordinada a las estructuras racionalistas, siendo el cuerpo un medio más para acceder al conocimiento.

Ahora bien, es importante comprender que la modernidad, y específicamente el pensamiento moderno, se dieron de manera generalizada, articulando además dentro de sus lógicas racionalistas, a las estructuras del arte. A partir de esto comienza a ocurrir un proceso donde la obra de arte, el sujeto y la representación se ven problematizados por medio de una autoconciencia de los recursos y el estatuto de la pintura. La búsqueda por una autonomía disciplinar, que permita pensar la obra desde sí misma, se da por operaciones de carácter formal que tienen como fin tensionar los sistemas artísticos que habían estado operando, desarticulando la manera clásica de concebir lo pictórico. Se establece una manera modernista de pensar la materialidad de la obra, el lenguaje representacional y de qué manera dichas reflexiones articulan *lo pictórico*. Surge, entonces, la figura de E. Manet,



Édouard Manet. Olympia. 1863.

quien, a partir de *Olympia*, viene a dar cuenta de qué manera la

autorreflexividad y la pregunta por el lenguaje pictórico pueden ser instaladas a partir de cuestionamientos plásticos, “¿en qué se convertía una pintura que ya no imitaba, ni imaginaba, ni transfiguraba? En pintura.”¹ Respondía Malraux en con respecto a la pregunta por el devenir pictórico, evidenciando el nuevo carácter de la obra de arte. Paralelamente, podemos observar a partir de la misma obra el ingreso del cuerpo y la carne en las artes, no de manera instrumental, sino como motivo para reflexionar el lenguaje pictórico. La figura recortada de *Olympia* sobre un fondo oscuro nos habla de

¹ MALRAUX. A. 1956; 111.

la *desublimación* del cuerpo cristiano (dotado de alma y espíritu) para dar en un cuerpo-objeto, que no es más que una “mancha” de pintura.

Lo inaugurado por Manet sobre la materialidad pictórica y las capacidades de la obra de reflexionar, desde sí misma, las posibilidades del lenguaje, evidencia un nuevo estado del arte (moderno), aunque no necesariamente para los cuestionamientos sobre lo corporal. Si bien *Olympia* le otorga al cuerpo un nuevo rol dentro de las artes (desublimación del cuerpo), utilizándolo como materialidad, no lo hace en el sentido conceptual, es decir, no va más allá de la instrumentalidad del cuerpo, encontrándose éste aún subordinado a “otras búsquedas” artísticas.

b. Body Art y Performance

La no satisfacción del pensamiento moderno por sobre las estructuras corpóreas, en tanto su carácter se mantuvo instrumental, generó que los cuestionamientos sobre lo corporal se alejaran de las nociones subjetivantes de la modernidad, para dar en nuevas lógicas y prácticas que buscaban instalar al cuerpo como soporte de operaciones y reflexividad. El devenir del cuerpo bajo las lógicas posmodernistas correspondientes a la artificialidad del cuerpo, evidencia un nuevo estado del sujeto. La puesta en obra de los cuestionamientos y problemáticas de la época, sobre este nuevo soporte, dan cuenta de nuevas posibilidades e instalaciones de sentido en torno a lo corporal, afirmando al respecto, Anna Maria Guasch *“El cuerpo humano como un campo metodológico cuya experimentación debe ser considerada como la verdadera estética del arte del fin de siglo.”*² El traspaso del cuerpo instrumental, moderno, al cuerpo operacional, posmoderno; lugar donde la puesta en procedimiento (entiéndase como experimentación) viene a constituir el nuevo discurso estético, evidencia la desintegración del yo (moderno) bajo los sistemas de la transgresión y el correlativo desborde de los límites representacionales, dando cuenta de un afán por poner en obra *simulacros* que evidencien y devengan en una apertura

² GUASCH, A.M. 2002; 60.

crítica con respecto a las estructuras modernas. La búsqueda por alejarse de la *representación* para acontecer en la *simulación*, es el sistema que adoptarán los artistas posmodernos para abordar las problemáticas del sujeto en relación con el arte: el impedimento de la constitución de una subjetividad.

Sobre la base de lo anterior, surge la disciplina del *body art* y la *performance* el *lugar* para reflexionar sobre el estado del sujeto, su vínculo con el mundo y el/su cuerpo. El *body art* instala el cuerpo como soporte de operación, modificando códigos, experimentando mutaciones efímeras, transgresiones, entre otras situaciones corpóreas. Esto establece lo corporal como la *nueva realidad*: la del *aquí y el ahora*, en vistas a configurar un nuevo campo estético y social. El sometimiento del cuerpo, en una primera instancia, a experiencias límites, evidenció un proceso propiamente autoconsciente con respecto al estatuto absolutista que éste había adquirido. La exploración del *yo* por medio de operaciones formales sobre el cuerpo, que en su mayoría, pretendían someterlo a situaciones violentas y transgresivas en vistas a reflexionar sobre su carácter efímero y modificable.

El nuevo estatuto del cuerpo dentro de la obra de arte, vale decir, como soporte, representa la desvinculación del sujeto con la subjetividad y la instrumentalidad del cuerpo. El *body art*, mediante la *performance*, pretende dar cuenta de la manera en que el concepto moderno de arte se había articulado y apropiado de la creación artística, reduciendo al creador a un productor de mercancías, sin la capacidad de instalar una problemática concisa en torno a las situaciones sociales y trascendentales que concernían al hombre. La transgresión de los límites del arte opera en concordancia con la transgresión física del cuerpo, “...*al cuerpo posmoderno no es concebible sino por medio de un desacomodo psicológico que implica la invocación de todas aquellas experiencias, recuerdos, pensamientos...que habían permanecido ocultos tras las trincheras de la normalidad...*”³ El sometimiento del cuerpo del artista a situaciones y procedimientos determinados que buscan por medio del desbordamiento del lenguaje material: “...*sacar al cuerpo de la imagen...*”⁴,

³ CRUZ SÁNCHEZ, P. Y HERNANDÉZ-NAVARRO, M. 2002; 17.

⁴ GUASCH, A.M. 2002; 42.

nos habla del horizonte de la *performance*; y de qué manera el transgredir los límites del sujeto por medio de la alteración material nos viene a hablar de las nuevas *formas* del arte.

Acerca de los orígenes de la *performance*, ésta surge a modo de provocación, durante las vanguardias del siglo XIX, donde tanto futuristas como dadaístas buscaban desacomodar al espectador e instarlo a reflexionar a partir de lo acontecido. Para esto, llevaban a cabo los llamados: *teatro de variedades*, lugar donde conjugaban música (principalmente ruidos molestos), teatro improvisado y poesía, todo en un breve formato y donde la reacción de la audiencia era evidentemente de molestia. El carácter de las primeras *performances* (llamadas de esta manera posteriormente) evidenciaba una radicalización de los límites del arte en correlativa concordancia con los adelantos tecnológicos de la época: radio, teatro, música y cine eran utilizados para montar improvisados espacios donde confluían los grupos vanguardistas. Mientras que, paralelamente en Rusia, la *performance* se instalaba con un carácter abiertamente político: los artistas salían a las calles y aquellas eran llevadas a cabo en lugares públicos como una manera de llevar el arte al pueblo (en oposición a los regímenes zaristas). Más tarde, los grupos performáticos abandonaron su carácter improvisador para trasladarse a *procesos y significantes* políticamente comprometidos, ya no buscando desacomodar y generar desacomodo en la audiencia, sino una reflexión correlativa a lo presenciado.

El paso de la *performance* de las primeras vanguardias en relación con su devenir durante los años 70', evidenció un estado de las operaciones formales correlativa a los procesos conceptuales que se estaban dando en las artes. El *arte corporal* se encontraba, en esa época, explorando los límites de los estatutos artísticos, además de los del propio cuerpo, proponiendo una vuelta al sujeto mismo y a optar por el soporte corporal como una nueva manera de abordar la subjetividad. A su vez, el arte corporal surge a modo de respuesta a la industria cultural y a la posibilidad de adquirir y poseer el arte como un objeto de consumo: el *body art* se desarrolla en un *aquí y ahora* específicos, imposibilitando al espectador/consumidor de pagar por sus productos, estableciendo su incapacidad de venderse. Los límites que transgredió el arte corporal no están únicamente relacionados con la institución del arte y la industria

cultural, sino que extendió sus operaciones tensionando los horizontes mismos del sujeto, vale decir, la puesta en obra de procedimientos determinados (en un tiempo y espacio), utilizando al cuerpo como soporte de operaciones.

A partir de esto, surge una necesidad de simulación de la realidad en contraposición a la representación de ésta, dando cuenta de un devenir *imagen* que adquiere el cuerpo dentro de las operaciones posmodernas. Artistas como Orlan o Sterlac evidencian, por medio de la modificación corporal y la utilización de su propio cuerpo, como soporte, la manera en que el cuerpo ya no se presenta como un todo absoluto, sino como susceptible a *mutar* y ser significado. En su *performance Successful-Surgery*, la artista Orlan (personalidad y nombre que ella misma adopta) se somete a diversas cirugías

plásticas, encontrándose ella despierta y narrando durante el proceso, para cambiar de manera definitiva su cuerpo y fisionomía, estableciendo radicalmente las posibilidades del cuerpo de cambiar y modificarse de sus formas “naturales”,



Orlan. Successful-Surgery. 1991.

dando cuenta de la imposibilidad del cuerpo de establecerse como *absoluto*.

Los procesos reflexivos que se dieron a partir de la artificialidad del cuerpo y su imposibilidad de presentarse de manera concreta, las problemáticas con respecto a lo corporal dieron un vuelco cuando éstas se vieron agotadas⁵. El proyecto posmoderno y su correlativa puesta en obra de simulacros desbordantes de [lenguaje] material, manifestaron su término cuando el sujeto se instaló ante una necesidad de *volver a lo real*, abandonando las reflexiones sobre la mutabilidad y la artificialidad del cuerpo. *El*

⁵ El término “agotado” refiere a lo estipulado por Hal Foster como *la vuelta a lo real*, donde el sujeto se ve en necesidad de ir en busca de su propio cuerpo en contra de la artificialidad que éste había adquirido durante las búsquedas posmodernas.

Retorno de lo Real corresponde a lo que Hal Foster considera una nueva manera de abordar al sujeto, estableciéndose que si bien éste es incapaz de dar, efectivamente, con aquello que llamamos *lo real*, una manera para poder aprehenderlo o al menos posibilitar una “experiencia de acercamiento” sería por medio de la abyección del cuerpo, lo obscuro y aquello que lo violenta, operaciones que transgreden sus límites, poniendo en evidencia ya no la artificialidad de éste, sino la corporalidad y organicidad por medio del cual se constituye. A través de la puesta en obra de violaciones corporales se pretende otorgar al cuerpo la posibilidad de reinstalarse dentro del campo vivencial, vale decir, instalarlo como una condición emergente, un atisbo de *lo real* dentro de las estructuras que contienen al sujeto social.

Desde la *vuelta a lo real*, podemos evidenciar el surgimiento de artistas y *performances* que buscan reflexionar sobre el cuerpo, su carácter orgánico y de qué manera los límites de éste pueden ser tensionados por medio de la puesta en obra de determinados procedimientos. Surge, entonces, el llamado *arte de la perturbación* que se establece como un traslado desde el carácter *simbólico* que presentaban la artificialidad corporal, a *lo real*⁶, traspaso que generó además, un cambio en el estatuto del espectador, un nuevo espacio de acontecer: donde antes el público asistía a la obra de arte como una instancia contemplativa, ahora lo hace como participe él se ve, justamente perturbado por el carácter de las acciones performáticas que ahí acontecen, inclusive siendo algunas veces instado a ejercer él mismo una acción sobre el cuerpo del artista. A través de la incorporación de *lo real*: heces, sangre, mutilaciones, etc., el artista busca generar una distancia entre él y el espectador, por medio del traspaso de las fronteras que separan al arte de la vida. La incorporación del cuerpo [propio] como soporte de obra da cuenta del traspaso de las estructuras pictóricas, viniendo a ser la incorporación de *la realidad* (cuerpo) aquella que transgrede los límites y genera una perturbación. El desacomodo del sujeto espectador tiene como fin el fundir la audiencia con la representación: arte y vida, desarticulando el espacio cómodo del sujeto: “*el artista no se refugia detrás de ninguna convención o*

⁶ En *El Retorno de lo Real*, Hal Foster basa sus teorías sobre *lo real* en lo establecido por J. Lacan con respecto a la tríada que constituye al sujeto: lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real, siendo éste último aquel que escapa al sujeto y solo es posible “acercarse” por medio de la puesta en obra de lo abyecto, aquello que transgrede el orden corporal.

*falsa apariencia: al revés, abre un espacio que las convenciones conservaban cerrado.*⁷ Esta apertura del *espacio del arte*, propia de la *performance*, corresponde a la búsqueda del artista por eliminar la distancia, a través de la puesta en obra de procedimientos sobre su cuerpo.

Para ejemplificar lo anterior, recordamos *Ritmo 0*, obra de Marina Abramovic. En ella, Abramovic se instalaba al centro de una sala, donde a un costado había una mesa que tenía una gran variedad de objetos para provocar dolor y/o placer. La artista hacía un llamado al espectador (visitante) a utilizar los objetos provistos sobre su cuerpo, mientras ella permanecía en total pasividad.

Si bien, en un inicio la reacción de la gente se vio vinculada a producir placer, luego de observar que Abramovic no emitía reacción alguna, las intervenciones sobre su cuerpo comenzaron a irse en dirección al dolor, terminando con numerables cortes y heridas en su cuerpo. La performance fue llevada a su término cuando uno de los visitantes puso una pistola cargada en la sien de



Marina Abramovic. Rhythm 0. 1974.

Marina, instándola a apretar el gatillo con su propio dedo. El carácter de la *performance* de Abramovic evidencia de qué manera la violencia y la transgresión de la integridad corporal genera una apertura a “lo real”, evidenciando la finitud del sujeto, otorgándole un nuevo sentido a las operaciones que se pueden ejercer sobre el cuerpo, además de instalar la pregunta por el desacomode que la transgresión puede traer al espectador. El traspaso del simulacro a la violencia debe ser leído como el establecimiento de un nuevo vínculo entre *arte/vida*, donde el cuerpo humano no sólo

⁷ DANTO, A. 2002; 88.

está siendo constantemente tensionado por la búsqueda de la organicidad propia del *ser*, sino también por la incorporación de materialidades y operaciones que lo transgreden directamente.

c. Lenguaje Neobarroco

La puesta en obra del cuerpo como soporte demuestra la manera como los artistas buscan instalarlo dentro de un nuevo campo operacional, donde su acontecer representacional devenga puramente en imagen. El abandono del orden mimético occidental, es decir, del sistema *forma/contenido* viene a dar cuenta de un desajuste en las artes y el pensamiento, postulando una desarticulación en la relación entre *la representación y lo representado*, problemática abordada por los sistemas *neobarrocos*, que vienen a enfatizar la importancia de la pérdida del *significado* como condición necesaria de apertura para las artes contemporáneas. A partir de esto, se evidencia un proceso autoconsciente, por parte de las artes, de tensionar los procesos formales de elaboración, no obstante, no referidos a la materialidad misma sino, a los *signos* que se encuentran ahí operando. La pérdida de la posibilidad del sujeto espectador de identificar en la obra referentes inmediatos viene a desarticular el sistema representativo, una pérdida en el *placer de significar*. El *neobarroco* transgrede los límites del lenguaje, en tanto que el *significado* no se encuentra disponible a priori, y precisamente la “función” (si es que podría llamarse de esa forma) sería instar al espectador a develar el signo que se encuentra velado por capas de pura visualidad, que se presentan en la forma de un lenguaje desbordante. Por lo tanto, la autoconsciencia que proponen las obras neobarrocas se encuentra en una subjetividad lingüística, en una apertura entre *significante/significado* que no obstante, mantiene el carácter representacional.

A propósito de lo anterior, es factible afirmar que el estatuto del cuerpo, específicamente en sus operaciones performáticas, contiene, bajo las lógicas de las producciones actuales, en sí un carácter propiamente neobarroco. El *retorno a lo real*

propuesto por Hal Foster evidenció el agotamiento de las prácticas corporales concernientes al simulacro, demostrando la necesidad de las operaciones de *ir más allá*, o en sentido estricto, un *más acá*: un retorno a lo corporal, siendo la pregunta por el *sentido*, entonces, aquella que se instala a partir del lenguaje neobarroco. La factibilidad del cuerpo de acontecer como *proliferación significativa*, tomando el concepto establecido por Severo Sarduy refiriéndose al no agotamiento del sentido que presentan las obras neobarrocas, viene a estar dada por el desborde lingüístico y la pérdida de la referencialidad que la obra produce. Por otro lado, el concepto de neobarroco referido por Omar Calabrese, refiere al cruzamiento y mixtura de los límites disciplinares, no pudiendo circunscribir la obra dentro de una categoría o género específico.

A partir de esto, es posible pensar el arte de la *performance* bajo las lógicas neobarrocas (tanto aquellas referidas por Sarduy como por Calabrese) en tanto ésta, fuerza los límites de la representación por medio del cuerpo, haciendo que éste abandone el devenir narrativo para acontecer en una espacio-temporalidad efímera. El cuerpo performático es, entonces, sometido a un procedimiento (funcionando a modo de soporte operacional) desvinculándose de los referentes, imposibilitando al espectador identificar en él un *signo* determinado, desarticulando la recepción y develación del *sentido*, produciendo una *proliferación significativa*, donde el signo no se cierra sobre sí mismo. Paralelamente, podemos observar que el acto performático instala una reflexión a través de la utilización de diferentes soportes y materialidades, que vienen a articularse de manera alegórica, creando un cruzamiento de los campos disciplinares. Basándose en esto, Anna Maria Guasch afirma con respecto al carácter neobarroco de las obras contemporáneas:

“...calificar un periodo dominado por el discurso de la contradicción, el choque, el entrecruzamiento, la paradoja (...) pero el neobarroco no sólo es saturación y sobredosis, sino alegoría; alegoría como representación simbólica de ideas abstractas por medio de metáforas que aparentas una cosa y expresan otra distinta.”⁸

Con respecto a lo expresado, podríamos pensar los *Teatros de Orgías y Misterios*, del artista austriaco Hermann Nitsch, desde las lógicas neobarrocas, en tanto su

⁸ GUASCH, A.M. 2005; 430-31.

performance se articula a partir de la puesta en obra de un acto de extrema violencia, como lo es el sacrificio de un animal que posteriormente es crucificado y los asistentes bañados con su sangre, que busca instalar al animal como alegoría del hombre y de la necesidad de que las áreas primitivas de éste permanezcan. Además del carácter alegórico, nos encontramos con una producción que desborda lingüísticamente la representación por medio de la desmesura y el exceso, generando la *desarticulación del signo*.



Hermann Nitsch. *Teatros de Orgía y Misterio*. Austria. 1998.

Sin embargo, es importante establecer que no toda *performance* puede ser inscrita bajo las lógicas neobarrocas, donde las especificaciones de ésta no radican en la desmesura y el desborde material de la obra, sino que en carácter alegórico y en la desarticulación del signo, viniendo a ser el exceso una de las maneras para producir dicha desarticulación. El *sentido* neobarroco corresponde entonces a la puesta en límite del lenguaje, por medio del exceso y el cruzamiento (no inscripción disciplinar), para crear una proliferación significativa que permita al signo no cerrarse sobre sí mismo. El desplazamiento que ocurre a través del artificio visual (lenguaje desbordante) nos habla de un sistema que busca instalar todo elemento visual como recurso significativo. El cuerpo, por lo tanto, funciona como soporte operacional para generar dicha expansión significativa, aconteciendo como lenguaje y como alegoría.

Capítulo II

2. CUERPO Y LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

a. Lo corporal en el cine

La manera en que se desenvuelve el cuerpo en el cine se dio y se ha dado de la misma forma como sucedió en las otras prácticas visuales. La instrumentalidad del cuerpo como objeto representativo, generó que éste estuviera subordinado a las estructuras y sistemas de las artes en un sentido no operativo. La narratividad que constituyó al cine desde sus inicios, evidencia la configuración de éste como un nuevo formato de registro escópico. Desde el descubrimiento de los hermanos Lumière del cinematográfico y la primera proyección de este nuevo invento: *La llegada del tren a la estación*, filmación que literalmente proyectaba la llegada de un tren a un andén, suscitó el pánico en los espectadores, da cuenta de las posibilidades miméticas que el cine planteaba, además de la posibilidad de, efectivamente, crear un registro de mundo. A partir de este punto, el cinematógrafo comenzó a ser utilizado para grabar y proyectar todo tipo de acontecimientos cotidianos, sin embargo, en *El regador regado*, una especie de gag humorístico donde se pueden observar los inicios de lo que será la articulación narrativa dentro de las filmaciones. Este pequeño registro de un hombre regando, mientras otro le juega una broma, da cuenta de algo importante a nivel fílmico que marcará un sistema y configuración que se mantiene hasta hoy en la producción cinematográfica.

De manera paralela, se desarrollaba otra línea de producción que establecía rasgos más constructivos que la propuesta por los hermanos Lumière. George Méliès, mago francés, comenzó a utilizar el cinematógrafo para crear ilusiones: editando el celuloide, descubrió que el dispositivo podía tener fines más allá del registro de la realidad, narraciones e historias podían ser articuladas a partir de la edición de planos y el montaje de imágenes.

El cine clásico (aún vigente) seguía un modelo que ordenaba premeditadamente la narración, normalizando las estructuras cinematográficas. El traspaso de los sistemas narrativos literarios y teatrales (modelo aristotélico) da cuenta de cómo el cine se configuró a partir de modelos que no le eran propios, sino de otros campos disciplinares, evidenciando que, finalmente, el cine se estructuró a partir de sistemas ajenos a sí mismo, tomando lenguajes “prestados”. No es hasta muchos años más tarde que el cine logra alejarse de las formas literarias y teatrales para construir sus propias estructuras y lenguaje cinematográfico.

No obstante lo anterior, el carácter narrativo de los films ha sido y seguirá siendo una de las problemáticas que circunscriben a las producciones cinematográficas actuales, en tanto las estructuras temporales y visuales tienden a generar narratividad, aun cuando ésta no provenga necesariamente de la diégesis. La capacidad de la imagen de articularse de manera autónoma ante el *tiempo* tensiona sus posibilidades, dando cuenta de que la imagen cinematográfica (o toda imagen susceptible a la carga temporal) puede evidenciar rasgos narrativos. La pregunta por la existencia de un cine que no posea dentro de sí una carga narrativa nos hace orientar la búsqueda hacia ciertas manifestaciones cinematográficas que surgieron fuera de las instituciones (al margen de ellas), y se articularon bajo categorías de corte experimental, siempre manteniendo una estrecha relación con las realizaciones que provenían de las artes plásticas, lo que será abordado más adelante.

El breve recuento de los surgimientos del cine, y la manera en que éste se articuló en sus inicios, tiene como fin dar cuenta de las intenciones y motivaciones que se encontraban circulando en los primeros registros. La capacidad y búsqueda por parte del hombre de registrar la realidad y, por otro lado, de construirla a partir del montaje, y, extrapolando dicho acontecimiento, podríamos decir que, finalmente, la discusión que se dio en estas dos líneas vendría a ser aquella que se dio también en las artes visuales: la corriente mimética y la corriente de carácter formalista que explotaba de mayor manera los recursos materiales. Siendo esta última aquella que explotaría los recursos materiales, y aquello que nos interesa a nosotros: la utilización del cuerpo más allá de la subordinación narrativa.

i. Cuerpo narrativo

Más allá del carácter de los registros que se establecieron en dicha época, es necesario establecer que la manera en que se desarrolló el cuerpo dentro del registro cinematográfico no evidenció diferencias con respecto a otros campos y referentes disciplinares. La subordinación del cuerpo a los aspectos narrativos de la obra daban cuenta del estrecho vínculo del cine con su referente más próximo: el teatro, como también la literatura. La factibilidad del cuerpo de acontecer como modelo de representación manifestaba abiertamente su carácter operativo-narrativo, estando siempre supeditado a las lógicas y líneas diegéticas que se establecían en los films. Y si bien es factible pensar que este carácter puramente representacional se dio en el cine en sus inicios, es posible evidenciar que dichas concepciones siguen operando fuertemente en las producciones cinematográficas de hoy.

El carácter de los movimientos corporales, y la manera en que el cuerpo se desarrollaba dentro del plano cinematográfico, correspondían a la puesta en obra de un modelo representativo, referencial y narrativo que reducía las posibilidades del cuerpo de crear una apertura significativa o ir más allá de sus “labores” diegéticas. Las capacidades de lo corporal dentro del registro filmico evidencia una concepción sobre lo corporal que sobrepasa las categorías epocales. Acerca de esto, el director, productor y teórico del cine, Carlos Flores del Pino, afirmaba en *Excéntricos y Astutos* la forma en que el actor, al ser filmado, abandona su estatuto móvil para transformarse puramente en imagen, abandonando su cuerpo para pasar a ser “material reproducido”. A partir de dicha afirmación es posible instalar la pregunta por el *lugar operacional del cuerpo*, aquel espacio fáctico dentro del cine donde éste podría acontecer y emerger de manera autónoma, más allá del devenir puramente en imagen o representación.

El plantearse la autonomía del cuerpo en relación con las estructuras narrativas es equivalente a establecer una problemática sobre la manera en que el cuerpo acontece en las artes visuales. La desvinculación de éste de las estructuras miméticas y referenciales responde a ciertos procesos [auto] reflexivos que buscan instalar ciertas

problemáticas a partir de tensionar los estatutos formales de lo visual. La posibilidad de plantear lo corporal como un elemento formal dentro de la obra de arte corresponde a derribar la configuración moderna del cuerpo como lugar de acción- representación. Como lo especifica el teórico del cine Jacques Aumont: *“Lo representado en el cine lo es en devenir. Todo objeto, todo paisaje, por muy estático que sea, se encuentra por el simple hecho de ser filmado, inscrito en la duración, y es susceptible de ser transformado.”*⁹ Al respecto de lo establecido por Aumont, es interesante revisar la manera en que afirma que todo aquello que es registrado se encuentra inscrito dentro de una espacio-temporalidad, y, por ende, es susceptible de sufrir las transformaciones que el paso del tiempo posibilita. Esta capacidad que estipula lo temporal por sobre el cuerpo hace preguntarse por la posibilidad de la imagen, que además de ser susceptible al tiempo (y a las transformaciones que éste supone), se podría pensar que ésta también pueda ser susceptible a un *procedimiento*, vale decir, el sometimiento del objeto filmado a un proceso determinado que contenga cargas significantes más allá de la imagen filmica. Si la imagen cinematográfica presenta en sí una capacidad distinta de la subordinación narrativa (tiempo), podríamos pensar en la existencia de una nueva posibilidad de lo representado de acontecer fuera de los marcos diegéticos. Ahora bien, si pensamos que la imagen puede ser, efectivamente y en términos tangibles, un cuerpo, es decir, un sujeto que evidencie en sí mismo las configuraciones de lo corporal, podríamos encontrar un punto de inflexión donde la corporalidad performática y el cine se cruzan.

b. nuevas tendencias

⁹ AUMONT, J. 1989.

La utilización del cinematógrafo con fines distintos al del registro de la realidad se vino a dar recién, como mencionamos anteriormente, con la introducción de un factor narrativo (como fue en *El Regador Regado*) y más tarde, con la utilización del montaje para crear una ilusión. No obstante, las posibilidades “reales” del dispositivo cinematográfico no se vinieron a dar, sino hasta la aparición de las vanguardias artísticas del siglo XX, que si bien experimentaron con las capacidades del registro y el celuloide, lo hicieron desde una reflexividad plástica que no buscaba cuestionar los estatutos filmicos. La aparición de imágenes abstractas que mutaban en el transcurso del tiempo, por ejemplo, el *Ballet Mecánico* del artista cubista Fernand Léger del año 1923, proyectaba una serie de imágenes construidas plásticamente que iban cambiando y transformándose. Además de este ejemplo en particular, hubo varios más que provinieron desde los movimientos vanguardistas, entre ellos Richter, Duchamp, Eggeling, donde todos mantenían aspectos similares en cuanto a la duración y el formato: pequeños cortos de carácter abstracto, en su mayoría intervinieron el celuloide o pintaron directamente sobre él.

“...perseguían una obra de arte sintética en la que el color, movimiento y sonido se fusionarían en el espíritu del espectador para formar un fenómeno expresivo singular, del que surgiría un nuevo orden de la experiencia estética. En ningún caso el cine era concebido como algo independiente, sino como un conjunto de potencialidades que, unidas a las artes tradicionales, generarían nuevas formas expresivas.”¹⁰

Aunque como dijimos anteriormente, sus intenciones eran reflexionar sobre las posibilidades del arte¹¹, siendo el cinematógrafo un *medio* formal para hacerlo. *El Perro Andaluz* de Luis Buñuel (1929), presentaba ya un carácter experimental en una mayor duración de tiempo, evidenciando la aparición de la narratividad dentro de un margen específico de tiempo, y si bien ésta no tiene una estructura aristotélica determinada, se

¹⁰ BIOSCA-SÁNCHEZ, V. 2004; 31.

¹¹ Me parece importante mencionar que el cine no fue considerado dentro de las “artes” hasta los años 60. Anterior a eso, éste poseía una autonomía del campo de la crítica y la industria cultural, no siendo considerado dentro de las manifestaciones artísticas, sino que como un simple objeto de entretenimiento.

desarrolla bajo una serie de montajes que dan cuenta de una diégesis fragmentada y de un alejamiento de “lo verosímil”.

Los experimentos que se dieron en el cine a partir de las vanguardias fueron aumentando, eso sí siempre al margen de las grandes producciones cinematográficas o estudios, que ya para ese entonces comenzaban a surgir en las grandes ciudades. Los filmes realizados por los Dadaístas ya daban cuenta de un deseo por incorporar al público dentro de sus proyecciones, planteando la posibilidad de un acto más que un visionado (como lo habían hecho en sus sesiones de *Teatro de Variedades* algunos años atrás). Vicente Sánchez-Biosca afirma, a partir de lo anterior, el carácter performático que presentaban las proyecciones de los dadaístas, en tanto éstas buscaban incorporar nuevos factores dentro de la sala de cine: la destrucción del celuloide, los ruidos que provenían de la sala, entre otros factores, generaban el desconcierto de los asistentes, instándolos a participar de manera directa en la función cinematográfica, afirmando una nueva capacidad del cine de interiorizar al público dentro del film y derribar la “pared” que lo separa de la obra.

Lo que Sánchez- Biosca determina como “actos o *performances*” en con respecto a las proyecciones llevadas a cabo por los dadaístas nos hace plantearnos un cuestionamiento sobre lo que entenderían ellos por “lo performático”, que en éste caso vendría a ser la incorporación del público al visionado de manera que éste sea un factor importante dentro del acto de ir al cine, rearticulando las concepciones de realización del film, donde éste no estaría completo hasta la intervención del público en él.

Lo anterior da cuenta de un desarrollo paralelo por parte del cine dentro de su propio campo. El alejamiento de las estructuras clásicas que estaban siendo utilizadas para llevar a cabo los largometrajes evidencia una búsqueda de una autonomía disciplinar, un lenguaje propio, además de la inclusión de nuevos factores a las proyecciones fílmicas. Los experimentos llevados a cabo por los grupos vanguardistas no se agotaron ahí sino que presentaron un carácter progresivo que se encargó de tensionar las capacidades formales del celuloide (como soporte material) y su relación con la vida (estableciendo la necesidad de crear un vínculo entre ambos). Sin

embargo, las operaciones que se dieron en estos grupos estuvieron siempre mayormente relacionadas con las artes plásticas y los sectores relacionados más a ellas que al cine, que aún no era considerado como un medio artístico.

La respuesta de la industria cinematográfica al modelo clásico, una, que a diferencia de la que provino de las vanguardias (históricas, artísticas) surgió del cine mismo, corresponde a la aparición del modelo moderno, que se estableció como la respuesta autocrítica respecto de las potencialidades fílmicas y la explotación de su lenguaje como un modelo de realización. El cine moderno se articula, entonces, como una corriente paralela al clásico, que busca desvincularse de la idea de que este no es más que un objeto de entretenimiento, planteando la posibilidad de generar una reflexión a partir de la puesta en obra de ciertos procesos dentro del film. La preocupación que mostraron los directores “modernos” provenía de la intención por mostrar una mayor preocupación por el artífice y los principios de construcción del film manteniendo, no obstante, un carácter narrativo. A diferencia de las obras producidas por los vanguardistas, los cineastas que aquí surgieron (Rosellini, Antonioni, Truffaut, entre otros) buscaban la posibilidad de plantear una reflexión desde el film mismo y no a través de operaciones plásticas o la incorporación de nuevas materialidades. La aparición de las que fueron llamadas las *Nuevas Olas Cinematográficas* se dieron simultáneamente en las grandes capitales del cine y aunque no compartían entre ellas una estética común, todas mostraban una preocupación por las estructuras narrativas y las capacidades que el lenguaje cinematográfico presentaba para generar una apertura reflexiva en el espectador. La filmación de grandes planos y el deambular de los personajes demuestran un carácter de época propio de la posguerra, el del cuestionamiento del sujeto por el *ser*, y de la manera en que éste habita el mundo. Y si bien hay un abandono por las grandes historias heroicas (propias del cine clásico), que ahora se centran en aspectos más íntimos, en los estados de ánimo y en lo azaroso del sujeto; las reflexiones se siguen dando en un plano global, donde cada individuo corresponde a una lectura de un estado de época.

Años más tarde, durante la década de los 60' en los Estados Unidos, aparece un nuevo grupo que se estructura bajo lógicas formales similares, aunque no bajo una estética común. El *New American Cinema* se articula como una corriente experimental

de cine que busca reflexionar sobre el aspecto más subjetivo del cine, es decir, la visión personal del autor, alejándose de las grandes historias y narraciones que Hollywood estaba proyectando y de las operaciones que el cine moderno había llevado a cabo. Las posibilidades de la cámara de registrar un *mundo interior* viene a establecerse como la premisa de estos directores provenientes del underground norteamericano. Figuras como las de Stan Brakhage, Andy Warhol, Maya Deren, entre otros, comienzan a trabajar a partir de nuevos sistemas cinematográficos, generando vínculos con otros campos disciplinares y maneras de filmar, además de plantear una nueva posibilidad del sujeto de aparecer ante la cámara, de manera autónoma a la diégesis o como el centro de ésta. En contraposición a lo planteado por los cineastas modernos que buscaban una autonomía del lenguaje, instalando una reflexión en el espectador a partir del tensionar de las operaciones, el *New American Cinema* buscaba producir una apertura del lenguaje, retornando a la experimentación plástica (como lo habían hecho los vanguardistas durante los años 20') y estableciendo un alejamiento de la autonomía que el cine había alcanzado.

i. cuerpo instrumental

Dentro de las producciones que se realizaron durante la década del 60' se puede establecer cierto patrón que articula el nuevo carácter de las obras. Una de las figuras importantes dentro del *New American Cinema* (y también dentro de las artes plásticas, lo que no será una casualidad) fue Andy Warhol, quien en su estudio conocido como *La Factoría* comenzó a filmar y a producir películas de carácter altamente experimental. El alejamiento del imaginario "real" que se había producido durante las vanguardias¹², y el posterior "realismo narrativo" que se había dado en el cine moderno, da un vuelco con la obra de estos directores que buscan un *retorno a lo real* mediante la incorporación del sujeto como lo principal del registro, además de la puesta en tensión de cierto lenguaje cinematográfico, a partir de la exageración de

¹² En relación con su carácter abstracto, recordemos, por ejemplo, el cine expresionista alemán con su obra célebre *El Gabinete del Doctor Caligari* del director alemán Robert Wiene.

ciertas estructuras. La homologación del tiempo cinematográfico con el tiempo real establece una relación directa entre mundo “real” y mundo diegético, se le suma además el hecho de que ninguno de ellos posee una maestría directiva, dejando una factura que otorga un efecto de realidad a lo filmado. En sus primeros films del año 1963: *Sleep*, *Blow Job*, *Kiss*, *Eat*, observamos filmaciones en blanco y negro, sin sonido, donde diferentes sujetos son registrados por largas duraciones de tiempo mientras llevan a cabo una acción específica. Como sus nombres lo adelantan, en *Sleep* un hombre duerme, *Blow Job* muestra el rostro de un joven mientras este recibe sexo oral, en *Kiss* vemos diferentes parejas besándose, y, por último en *Eat*, a un hombre comiendo junto a un gato. En todas ellas podemos evidenciar un nuevo estatuto tanto para el sujeto como para el cuerpo filmado, la no identificación de los actores o personajes

establece a primeras un carácter de distanciamiento con respecto a la contextualización que engloba a los sujetos no tenemos datos referenciales de ningún tipo por lo que es imposible determinar una estructura narrativa por otro lado, la larga duración de los planos fijos genera la emergencia del cuerpo en un nuevo campo fáctico.



Fotograma Blow Job de Andy Warhol. 1963.

Paralelamente, aunque bajo lógicas distintas, Stan Brakhage, cineasta norteamericano, comienza a trabajar a partir de la relación entre registro y percepción, experimentando directamente sobre el celuloide, interviniéndolo con elementos de la naturaleza, rayados, colores, etc. En uno de sus más conocidos cortometrajes *Window Water Baby Moving* (1959), vemos el registro del nacimiento de su primogénito quien está siendo recibido por el mismo Brakhage en la bañera de su casa, mientras filma el

proceso. El hecho de que Brakhage decida registrar el parto de su hijo evidencia una necesidad de interiorizar los procesos fílmicos, alejarse de las grandes historias y personajes narrativos para ir en busca de una subjetividad que no estaba siendo explotada por el cine. La idea de llevar la cámara a los espacios íntimos era aún impensada, por lo que Brakhage se presenta como un nuevo parámetro en las capacidades del cine. El traslado del espacio abierto fílmico al espacio íntimamente doméstico demuestra una nueva manera de pensar el dispositivo. Más allá de lo propuesto por Brakhage, sobre el traslado de los espacios cinematográficos, concretamente su cortometraje *Window Water Baby Moving* se articula a partir de la entrega de un nuevo lugar para el sujeto dentro del cine. El cuerpo de su mujer se transforma en algo más que en el protagonista de un video casero; al ver el film podemos evidenciar la posibilidad del cuerpo de articularse más allá de una narratividad o registro, donde éste logra emerger y acontecer como cuerpo en sí, como el todo que cohesiona la obra. A través del registro observamos un proceso determinado al que el cuerpo está sometido: el dar a luz acontece como un hecho estético y significativo que sólo la filmación del cuerpo en un determinado tiempo y espacio puede hacer emerger.



Fotograma de *Window Water Baby Moving* de Stan Brackage. 1959.

A propósito de los dos ejemplos dados, podemos afirmar que el *retorno a lo real* que se plantean los directores de las nuevas corrientes fílmicas norteamericanas, corresponde a la problematización del tiempo narrativo en base a la interrupción del relato cinematográfico, a partir de la emergencia del sujeto más allá del personaje, vale decir, a la aparición del sujeto como corporalidad que se desarrolla en un tiempo determinado. El registro del cuerpo que lleva una acción durante una larga duración

(como lo es en los filmes de Warhol) y la articulación de un filme sobre la base de un determinado proceso corporal (el dar a luz en la obra de Brakhage) genera la pregunta por el sentido de ese cuerpo que ahí acontece. El *qué* significa ese cuerpo (registrado durante largos minutos) instala la pregunta por lo visual y sus límites. La instalación por la pregunta se presenta en sí misma como un cuestionamiento por las posibilidades de lo visual y de su relación con el cuerpo, viniendo a ser éste aquel que permite a la pregunta aparecer. La fractura de la narratividad, o mejor dicho, de los tiempos narrativos clásicos, que se basa en la aparición de un cuerpo realizando un determinado procedimiento (o siendo sometido a él), instala, como lo habíamos establecido anteriormente, a partir de lo afirmado por Aumont en relación a que todo aquello susceptible de ser filmado está correlativamente dispuesto a sufrir transformaciones en el espacio/tiempo, la posibilidad de incluir un nuevo estatuto dentro de la imagen fílmica que vendría a ser el del procedimiento y de la capacidad de apertura significativa que éste generaría, planteando así una nueva forma de reflexividad cinematográfica. La detención sobre el cuerpo suspende la narratividad, creando un momento de autonomía dentro de la diégesis, donde el espectador centra su atención en el cuerpo que acontece (espacio), desvinculándose brevemente del tiempo fílmico. Estableciéndose, justamente, una nueva relación entre autonomía y narratividad, donde los momentos de “suspensión”, vale decir, cuando el cuerpo emerger como tal dentro del relato cinematográfico, nos encontramos ante la posibilidad de que ésta acontezca.

c. en los límites

Basándose en a los filmes llevados a cabo por el *New American Cinema* durante la década del 60', es interesante reflexionar sobre la manera en que el cine fue apropiándose de ciertas estructuras y lógicas plástica (y viceversa), abandonando cada vez más los principios de autonomía bajo los cuales el cine moderno había militado.

Los cruces disciplinares que comenzaron con las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX, aunque los cuestionamientos se orientaban hacia el sector de las artes y sus posibilidades más que al artífice cinematográfico, se vieron aumentados durante la década del 60' y lo que a ésta le siguió, surgiendo híbridos cinematográficos que exploraban los límites del dispositivo en a partir de otras disciplinas, entre ellas el video arte, la *performance*, las cuales tuvieron en un inicio una finalidad de registro que más tarde se vio incorporada dentro de las operaciones performáticas.

i. **Video arte y los límites con la performance**

El surgimiento del video como un nuevo dispositivo de registro se dio en los Estados Unidos en la década de los años 50', viniendo a ampliar las posibilidades de registro, en tanto éste tenía un carácter portátil (que fue evolucionando con los años hasta evolucionar en las pequeñas cámaras de mano o *handy cams* de hoy), lo que permitía acceder a nuevos espacios de filmación, como también a un público más amplio: los procesos de producción, edición y distribución son más sencillos y por ende, su valor menor. El comienzo de la utilización del registro de video en las acciones de arte surge a partir de la necesidad de los artistas de registrar sus obras. A modo de ejemplo y relacionado con el contexto nacional, es posible identificar que durante la década del 60' en Chile, surge el video "...como *testimonio audiovisual*"¹³ de las primeras acciones de arte llevadas a cabo por el CADA¹⁴, pero que más tarde amplía su campo, pasando a ser un factor imprescindible *dentro de la obra* y no como testigo de ésta. Lotty Rosenfeld, artista chilena perteneciente al CADA, es la primera de las artistas en



¹³ LIÑERO, G. 2010; 22.

¹⁴ La sigla corresponde al Colectivo Acción de Arte, grupo que se formó luego del golpe de Estado del año 1973.

incorporar el registro filmico como parte de su obra *Una Milla de Cruces Sobre el Pavimento* (1980) que consistía en:

“... (Intervención con telas blancas de las líneas del pavimento en una calle de Santiago, formando una hilera de cruces de 1.700 metros de longitud, realizada en diciembre de 1979) sería proyectado en la misma calle (avenida Manquehue entre Los Militares y Avenida Kennedy) seis meses después, provocando una nueva intervención que hacía las veces de eco de la primera.”¹⁵

La descripción anterior da cuenta del nuevo estatuto que adquiere el registro filmico dentro del campo operacional artístico; se observa que la obra de Rosenfeld busca ampliar el gesto artístico único, a partir de la posibilidad de repetición que éste adquiere al ser filmado y proyectado durante los 6 meses posteriores a la obra. La capacidad de *revivir*, por medio de su posterior proyección, permite que la obra acontezca nuevamente, instalándose de manera configuradora en el imaginario colectivo, además de ampliar el espacio artístico más allá de la galería de arte, directamente (literalmente) en la calle.

En cuanto a lo planteado, me parece importante destacar el carácter de los registros y posterior incorporación del video dentro de las acciones de arte, en relación a los cortometrajes y los filmes que habían llevado a cabo los artistas norteamericanos en los años 60'. El video arte siguió su desarrollo llegando a articularse como un aspecto directamente material en la obra de arte, la capacidad de éste de *“resignificar cada uno de los objetos presentes en el dispositivo, pero además despoja a la imagen video de su inevitable e insoportable linealidad...”*¹⁶ evidencia un nuevo espectro de posibilidades para el video, así como también para las acciones de arte, por lo que más tarde el video se transformó en un *medio* formal para los artistas *performáticos* y sus acciones. El video arte pasó entonces a ser incorporado dentro del procedimiento determinado al que el artista estaba siendo sometido, entregando una nueva dimensión estética, y también significativa de la obra. Y si bien, por un lado los directores norteamericanos habían experimentado con el video, los filmes habían mantenido ciertas estructuras propias del lenguaje cinematográfico como lo era no incorporar el

¹⁵ LIÑERO, G. 2010; 22.

¹⁶ *Ibíd.* 105.

registro como parte de la obra, sino mantenerlo al margen de ésta, además del carácter narrativo que éstos obligatoriamente evidenciaban debido a sus formatos de duración.

Dentro de los artistas que experimentaron los límites y cruces entre cine, video y *performance* podemos destacar dentro de ellos a la norteamericana Carolee Schneeman, quien desde la década del 60' comienza a experimentar y tensionar las posibilidades del registro cinematográfico en relación con las acciones performáticas. Entre sus obras, ella cuenta con filmes, instalaciones, videos y *performances* (las cuales se encuentran categorizadas de esta forma en su sitio web). Este dato, que podría parecer casi anecdótico, nos da cuenta de la manera en que ella reflexiona sobre su obra y las estructuras que la contienen. Al revisarla podemos evidenciar el constante cuestionamiento por parte de la artista sobre la corporalidad y de qué manera ésta emerge al ser filmada. Si bien, en un inicio, Schneemann comenzó registrando sus *performances*, estas mantuvieron un carácter puramente preservativo; más tarde comenzará a experimentar con las posibilidades que el filmar le otorga. En sus inicios, y en la que es su *performance* más conocida: *Meat Joy (1964)*, la cual fue llevada a cabo en el *Primer Festival de Libertad de Expresión* en el Centro Americano de París, asistimos a un ritual, literalmente de carne, donde los cuerpos de varias mujeres se contorsionan en el suelo entremedio de carnes animales (pescado crudo, pollo, res, etc.), papel, pintura y cuerda. La obra nos instala ante un ritual, donde las energías sexuales y de la carne son liberadas por medio de un frenesí catártico de movimientos primitivos. De manera distinta, en el uso del registro, podemos ver en su filme *Fuses (1965)*, a Schneemann tener relaciones sexuales con su pareja en ese momento, con un montaje collage y filtros, mientras son observados por el gato. Aquí ella afirma:

"...I wanted to see if the experience of what I saw would have any correspondence to what I felt-- the intimacy of the lovemaking... And I wanted to put into that materiality of film the energies of the body, so that the film itself dissolves and recombines and is transparent and dense..."¹⁷

¹⁷ Citado del sitio web: <http://www.caroleeschneemann.com/works.html>, 13/12/10.

Podemos, entonces, suponer que las problemáticas que la artista instala en su obra corresponden a las posibilidades del cuerpo de emerger ante la cámara y la filmación, y de qué manera el registro podría revelar ciertas áreas que de otra manera se encuentran ocultas. La búsqueda por hacer emerger un cuerpo, más allá del acto sexual, nos hace pensar en que el dispositivo fílmico ofrece una nueva capacidad de apertura para lo corporal, que se evidencia en la filmación durante un tiempo y espacio determinado.

Habiendo afirmado lo anterior, podríamos pensar que la acción de filmar y el registro de filmación que se obtiene de la *performance* no representan en sí una reflexión por el dispositivo; no obstante, a partir de ciertas obra de Schneemann podemos evidenciar que cuando éste es incorporado como elemento reflexivo de lo puesto en obra (en el caso de *Fuses* buscando la posibilidad del registro del acto sexual) hace emerger *algo*



Carolee Schneeman. *Fuses*. Self-hot. 1965.

que en la “realidad” no aparece. Siendo ese *algo* la pregunta por *lo performático* que podría acontecer a través del medio cinematográfico, en relación con la apertura corporal que éste podría permitir, no en tanto registro, sino como medio reflexivo que forma parte de la obra.

Capítulo III

3. CUERPO, CINE Y *PERFORMANCE*

a. Lo performático en el cine

La pregunta por lo performático en el cine corresponde a una búsqueda por ingresar lo corporal dentro del ámbito cinematográfico, ya no ligado a las operaciones del video arte o registros de *performance*, como lo revisamos anteriormente, sino a plantearse la capacidad del cuerpo de acontecer como apertura significativa dentro de un espacio/tiempo determinado, donde la narratividad no tiene otra posibilidad más que aparecer; sin embargo, no se establece como la instancia primera. El dotar de un nuevo carácter y potencialidad al cine se da en un momento donde la autonomía lingüística (formal) ya no evidencia el estado de la disciplina fílmica, sino que en un periodo donde las búsquedas reflexivas en torno al sujeto y sus posibilidades de *aparecer* se estaban articulando a partir de la experimentación y el cuestionamiento de las categorías cinematográficas. Como vimos en los ejemplos dados anteriormente, el ingreso del yo a lo fílmico se dio en paralelo con la incorporación de lógicas plásticas al cine (Warhol y su proveniencia de las artes visuales), donde la intención era abandonar las grandes narrativas y los personajes magnánimos y arquetípicos, por sujetos individuales que dieran cuenta del contexto de la década y de las posibilidades que la cámara traía en la emergencia de esa subjetividad.

La pregunta por la factibilidad de la existencia de un cine que evidencie una corporalidad performática dentro de su estructura (partiendo de la afirmación de que, finalmente, es imposible plantearse un largometraje cinematográfico que no evidencie en su organización tempo/espacial una narratividad) instala el cuestionamiento por los estatutos fílmicos que deben ser tensionados para el ingreso de lo corporal y la apertura significativa que esto supone. Aunque, si bien establecimos que es imposible pensar que un filme, que transcurre en un espacio y tiempo determinados no evidencie una narratividad, el cine que explotaría el cuerpo de manera performática lo

desvincularía de la subordinación narrativa para que éste se presente como soporte operacional más que como el eje de la diégesis. El traspaso de las “prioridades cinematográficas” (las llamaremos así a falta de un término que especifique su condición), vale decir, de las instancias determinantes que se establecen a partir del filme, por un lado y en primera instancia: narratividad (diégesis, personajes, etc.) y por otro, y de manera secundaria: visualidad (imagen u objeto fílmico), se ven desarticuladas por medio del ingreso de lo corporal al cine, pasando a ser el cuerpo (visualidad) un carácter de primer orden, subordinando lo narrativo, postulando una nueva manera de pensar el cine.

Ahora bien, el pensar el ingreso de lo corporal al orden fílmico es en sí una misión que supone reflexionar lo corporal desde el *body art* y el carácter *performático* que el cuerpo adquiere al llevar a cabo una *acción de arte*, y la factibilidad de trasladar la carga visual y operacional al ámbito cinematográfico, donde el cuerpo no se pierda bajo el lenguaje narrativo. Para lograr esto, es necesario comprender que la borradura de los límites y estructuras cinematográficas, en vías a generar vínculos con otros campos disciplinares (como lo son las artes plásticas), corresponde a un cuestionamiento por los procesos formales de elaboración fílmica, pero, al mismo tiempo, por las interrogantes que surgen en torno al estatuto del sujeto sensible y al cuerpo al cual éste se subordina. Y basándonos en estas operaciones que la visualidad puede ser desvinculada de la diégesis, presentándose a sí misma como imagen u objeto visual que desestructura las categorías de recepción, en tanto que el *signo* no está dado a priori sino que, más bien, se encuentra sin referente a la espera de ser significado. Con respecto a lo anterior, Carlos Flores afirma en en cuanto a el poner en tensión los aspectos formales del film que: “...*desaparece la cosa. Aparece la imagen, se rompe el lugar prefijado para el ojo y la imagen y en su reemplazo se instala la tentación por el descubrimiento.*”¹⁸ Lo que nos permite pensar que para que el objeto visual ingrese en la imagen, son las estructuras cinematográficas las que deben ser llevadas al límite, alterando la dimensión representacional, es decir, la relación que se establece entre *signo* y *referente* (orden sustitutivo).

¹⁸ FLORES DEL PINO, C. 2006.

Por lo tanto, pensaremos lo performático en el cine como aquel cuerpo que ingresa a la narración y la desvincula del primer orden significativo para devenir en pura visualidad, generando una apertura significativa. De esta manera, la capacidad del cuerpo de ingresar al filme se daría a través de las mismas lógicas de emergencia bajo las cuales se articula el arte de la *performance*. Es decir, por medio de una desestructuración del *signo*, en tanto el cuerpo no está siendo soporte de representación en cuanto sustitución (imposibilitando al espectador de dar cuenta del *esto es aquello*), sino que se encuentra tensionando los límites por medio del cuerpo “...*la performance detiene al espectador ante el cuerpo.*”¹⁹

Las acciones emancipadores que se llevan a cabo en la *performance*, es decir, el ejercicio de poner en obra un procedimiento determinado sobre el cuerpo del artista viene a articularse como una operación que busca señalar los límites de lo corporal al mismo tiempo que tensiona los límites del arte. De la misma manera, pensar el cuerpo performático en el cine también viene a presentarse como una experimentación formal de los márgenes lingüísticos cinematográficos, donde estas operaciones permiten al cuerpo emerger y articularse como el objeto principal del filme. Ahora bien, es necesario comprender que el carácter de los procedimientos que permiten la apertura significativa no se estructura a partir de una estética común o bajo operaciones específicas, sino que, en la medida en que ciertas opciones y decisiones que se van dando dentro del film, potencien la aparición de lo corporal. Por lo tanto, los objetos cinematográficos que pueden presentarse como performáticos poseen un carácter disímil que no permite establecer características a fines, aunque sí momentos en que lo performático emerge en relación con lo corpóreo. No obstante, hay ciertas formas cinematográficas que nos hacen pensar en una posibilidad del cuerpo de acontecer de manera “autónoma” a las estructuras fílmicas, como proliferación significativa.

i. El cuerpo neobarroco como recurso cinematográfico

¹⁹ ROJAS, S. 2009; 4.

La existencia de un cine que se articule bajo las consignas del *neobarroco* nos refiere a cierta manera de éste de estructurarse por medio de las lógicas que desbordan lo narrativo en concordancia con lo visual. A partir de esto, el cine neobarroco se establece como un soporte de operaciones donde se viene a generar un cine altamente heterogéneo (en cuanto a obras o métodos operacionales) donde se establecen vínculos entre el dispositivo cinematográfico y las demás artes. El carácter del cine neobarroco está dado, además, por la sobreabundancia visual que trata de establecerse en un primer *orden* por sobre lo narrativo (*segundo orden*), traducido en polisemia visual, dispersión y multiplicidad. El traspaso de lo narrativo a un segundo orden nos habla de una reestructuración de las categorías cinematográficas, en donde prima lo visual. Ésta nueva primacía viene a estar dada por la transgresión de los códigos representacionales, donde el lenguaje cinematográfico se emancipa y emerge, cambiando las lógicas del cine. El carácter visual desbordante corresponde a una búsqueda, no sólo por tensionar las estructuras cinematográficas, sino también las representacionales, en cuanto ahora lo visual emerge al límite de la representación.

A partir de lo anterior, es importante destacar que las lógicas neobarrocas que circunscriben a ciertos objetos cinematográficos bajo ellas no poseen temáticas o estéticas a fines, sino más bien un modo de estructurar el filme donde lo narrativo es subordinado a lo visual, encontrándose el lenguaje en un constante desbordamiento. Dentro de estos sistemas nos encontramos ante dos tipos de cine neobarroco, uno que opera bajo la desarticulación del signo, en cuanto a que el exceso visual hace perder el referente, y por otro, un cine que, si bien también presenta un exceso visual, no desarticula nada, sino que viene a dar cuenta del estado de los avances de las tecnológicas cinematográficas y de los usos de éstas para llevar a cabo la diégesis. En el primer “tipo” de cine neobarroco, al que llamaremos “neobarroco significativo”, podemos dar cuenta de que, al igual que las lógicas que circunscriben a la *performance*, la desarticulación del signo permite una apertura significativa, en tanto



Fotograma de *The Pillow Book* de Peter Greenaway. 1996.

que el espectador no identifica el *signo*, rompiendo la estructura donde la representación corresponde a *lo real*. Como un ejemplo de film neobarroco podemos citar algunas de las obras del cineasta Peter Greenaway, quien las articula a partir del *cuerpo alegórico*, donde éste refiere a un nuevo significado, abandonando sus referentes clásicos. En su filme *The Pillow Book*, vemos cómo el cuerpo del protagonista pierde su referente sensible (como lo constitutivo del sujeto) para transformarse en base de operaciones: su cuerpo pasa a ser soporte de escritura, el que finalmente será transformado (literalmente) en el libro de cabecera. En el filme el cuerpo pierde su referente corporal para presentarse de manera alegórica, vale decir, pasar a ser el libro del amante.

Paralelamente, pero bajo lógicas diferentes, existe otro tipo de cine que llamaremos “neobarroco narrativo”; en él nos encontramos ante una “hipertrofia visual”²⁰ que correspondería a los paisajes creados digitalmente, los cuales presentarían un carácter desbordante de elementos digitales para llevar a cabo impactantes escenarios virtuales quedando siempre lo narrativo subordinado a lo digital²¹. No obstante, éste no poseería la facultad de apertura significativa (a diferencia del otro neobarroco) ya que no hay pérdida referencial dentro del filme. Ejemplos de este tipo de cine hay muchos y dentro de los más importantes se encontrarían los paisajes virtuales de *El Señor de los Anillos* de Peter Jackson y la *Guerra de las Galaxias* de George Lucas.

Habiendo establecido lo anterior, está demás decir que el cine neobarroco que podría permitir al cuerpo emerger bajo lógicas performáticas sería el primero de ellos, ya que a través de la transgresión de los límites representacionales (en tanto el cuerpo ahí presente pierde referencialidad con *lo real*) el cuerpo tendría la factibilidad de generar una apertura significativa. Dentro de estas lógicas, el carácter alegórico que adquiere el cuerpo es fundamental para generar lo anterior. Las posibilidades de lo corporal de acontecer de manera *diferente* (en relación con el rol que cumplía en el cine clásico) es decir, abandonando el estatuto representacional (mimético) para dar en

²⁰ LOPÉZ SILVESTRE, F. 2005.

²¹ Podríamos llegar a pensar que el “neobarroco narrativo”, articula en primera instancia los elementos digitales y visuales, para luego llevar a cabo la diégesis, invirtiendo la relación entre narración y recursos.

un nuevo orden visual, dado por el exceso. La degeneración del sistema cinematográfico desde la transgresión del plano de la imagen revela una demasía de las *formas* por sobre el *contenido*. Donde dichas formas corresponden a cuerpos fragmentados que han perdido su carácter cerrado (*el todo*) para devenir parcialmente en imágenes.

A partir de las lógicas que circunscriben al objeto de cine neobarroco, me parece importante establecer el vínculo que puede existir entre éste y la posibilidad de articular un cuerpo performático dentro de sus obras. Al igual que en la *performance*, el cuerpo del cine neobarroco logra emerger a partir del sometimiento del cuerpo a ciertos procedimientos y situaciones que se escapan de lo cotidiano, señalando los límites y dimensiones de lo corporal, articulando una dimensión violenta y transgresora dentro de estas operaciones.

ii. Cuerpo pornográfico

El habitar de un cine que se encuentra al margen de la institución cinematográfica y social, y que, no obstante, representa en números una de las cifras más importantes en ganancias productivas y obras estrenadas por año, nos habla de una estructura social que, por un lado, busca satisfacer sus deseos escópicos y por otro, mantenerlos ocultos bajo el resguardo de la representación. La industria pornográfica responde a estas búsquedas de manera directa y variada, [re] presentando a cuerpos que llevan a cabo los actos sexuales más explícitos, donde la mayoría de las veces los sujetos no existen, al igual que las líneas narrativas o diégesis. La autonomía del cine porno de funcionar sin personajes o narraciones, vale decir, abandonando las estructuras fílmicas por excelencia, nos hace pensar en la posibilidad del cuerpo de funcionar, como tal, dentro de un margen de espacio/tiempo determinado (como lo sería el transcurso de un filme pornográfico). Ahora bien, si hay ciertas películas pornográficas que presentan tramas e historias, muchas otras se remiten directamente a los actos sexuales, instalándose casi desde un aspecto

documental. La necesidad de un registro de los cuerpos teniendo sexo y la posterior aparición de la teoría pornográfica, nos habla lo que ya Foucault había anticipado en su libro *La Historia de la Sexualidad* sobre la articulación de discursos en torno al sexo con la intención de normalizar los actos sexuales, más que liberarlos.

La teoría pornográfica surge desde una intención por reflexionar sobre la pornografía y sus implicancias a nivel social (siendo el movimiento feminista el primero en problematizar con respecto al rol de la mujer dentro de los filmes y las consecuencias que esto podía traer), además de la necesidad de reflexionar sobre el tipo de imágenes y del valor estético de éstas, quitando la subordinación de los *géneros* y ampliando el campo de la teoría a otros aspectos de los films. Desde ese lugar se comienza a elaborar una teoría que no busca dar con las bases de la existencia de la industria pornográfica, sino que trata de abordarla desde el objeto mismo: el filme pornográfico y las imágenes que ahí se despliegan, es decir, los cuerpos en acción y el sexo. Además del carácter “representativo” de la pornografía puesto que, se establece como aquello que se encuentra fuera de la escena social, pero que es traído por medio de la industria cinematográfica pornográfica.

Instalar la pornografía como el lugar donde podría acontecer cierta corporalidad hace necesario establecer, en una primera instancia, la pregunta por el carácter de lo pornográfico, vale decir, qué sería aquello que convertiría una imagen sexual explícita en pornografía. La *Real Academia Española* define pornografía como “*el carácter obsceno de obras literarias o artísticas*”, a partir de esto, es interesante detenerse en el concepto de *obscenidad* y aquello que implica. Linda Williams, teórica del cine, establece en su libro *El Acto Sexual en el Cine*, que la *obscenidad* se traduce como lo “fuera de escena”, vale decir, el *fuera de campo* del relato cinematográfico que en el cine clásico acontece siempre en los márgenes de la diégesis. Por el contrario, el cine porno sería el de la *onscenity*²², aquel que traería a escena las imágenes sexuales “marginadas” del cine. Además de este carácter permeable de la sexualidad (la posibilidad de aparecer y desaparecer de acuerdo al género cinematográfico), es necesario referirse al carácter propiamente pornográfico de la sexualidad. Lo que

²² Linda Williams crea un juego de palabras en inglés, entre el *obscenity* (fuera de escena) con el *onscenity* (estar en escena).

diferenciaría una escena sexual de un filme pornográfico correspondería a que la primera de ellas ocultaría la sexualidad por medio del lenguaje cinematográfico, subordinando el “acto” a la diégesis, aspectos formales (enfoques de cámara, filtros, etc.), mientras que el cine porno mostraría de manera explícita, instalando el acto sexual como *imagen*, en cuanto ésta desbordaría la representación debido a su carácter artificial, estableciéndose un vínculo entre la *imagen pornográfica* y el *lenguaje neobarroco*.

Por lo tanto, podríamos pensar que el cine porno es el *lugar* para reflexionar sobre el despliegue del cuerpo, donde la diégesis se encuentra totalmente subordinada a la representación de estos, viniendo a operar únicamente en un segundo orden.

“...el cine pornográfico como discurso contemporáneo sobre el cuerpo humano, en tanto paradigma de cierta faceta de racionalidad occidental empeñada en la búsqueda de la máxima visibilidad respecto al cuerpo, como exponente de la “verdad” del mismo”.²³

Ahora bien, a partir de lo anterior podríamos preguntarnos por qué con las películas pornográficas serían capaces de suscitar un lugar donde lo corporal podría *aparecer*. La respuesta pareciera encontrarse en el carácter autónomo que éste recibe cuando la narratividad pasa a un segundo plano, permitiendo al cuerpo aparecer en un primer orden, como pura corporeidad física. Sin embargo, la puesta en representación de escenas sexuales explícitas no basta, ya que el cuerpo podría tender a *desaparecer* objetualizado bajo las lógicas del cine pornográfico que reduce el cuerpo (el sujeto ya ha desaparecido) a los encuadres sexuales. El cine que me interesa es el que pueda hacer aparecer lo corporal como expansión significativa, aquel que incorpore lo pornográfico como *momento* del film, es decir, que en el transcurso de la diégesis ésta pareciera interrumpirse por la emergencia de una corporalidad ajena a la estructura del film. Podríamos pensar en un *momento pornográfico* donde se genera un quiebre en la narración y el cuerpo emerge en un acto sexual que desborda el signo, aconteciendo imagen, como cuerpo visual. En el filme *Anticristo* del director danés Lars von Trier,

²³ VILLOTA, G. 2000; 50.

somos testigos de cómo la corporalidad emerge de manera impactante en escenas donde los genitales son mutilados en un acto que se desenvuelve entre la pasión desbordante de la protagonista y el dolor de su pareja. Si bien, estas escenas no corresponden a lo entendido comúnmente como pornográfico ya que éstas no están ahí para producir una excitación sexual placentera, sí generan una posibilidad del cuerpo de autonomizarse de las lógicas narrativas, *apareciendo* como un acto sexual que tensiona sobre los límites de lo corporal. Acerca de esto, Williams establece la posibilidad del cuerpo de articularse como *performance* a partir de las operaciones puestas ante la cámara:

“El lugar de la intimidad sexual en el acto sexual aparece si “realmente” uno siente deseo o si uno “realmente” se va, termina. Esta es una de las ocasiones en las que la palabra *performance* es la más apropiada. Si el arte de la *performance* es el arte de abrir el cuerpo del artista hacia un desafío físico y emocional entonces el film (...) nos lleva no hacia el artificio de actuar sino al compromiso corporal de la *performance*.”²⁴

Si tomamos la afirmación de Williams y reflexionamos sobre el film de von Trier a partir de ella, podemos pensar que hay escenas de éste donde lo corporal (lo sexual) emerge como *performance*, en tanto el cuerpo del personaje, en este caso Willem Dafoe, está siendo desafiado física y emocionalmente por el de su pareja, quien (en una escena explícita) lo masturba y golpea, teniendo como resultado que en vez de fluido seminal, surja del pene, sangre, poniendo en cuestión “el compromiso corporal” del que hablaba Williams.

b. Hacia una performance cinematográfica

El cruce que busco establecer, a partir de lo analizado anteriormente, corresponde finalmente, a un interés por explorar las nuevas potencialidades y rendimientos que ofrece el dispositivo cinematográfico, vale decir, pensarlo desde un campo disciplinar distinto, donde la autonomía de su área se vea interrumpida, no por

²⁴ WILLIAMS, L. 2001; 4.

la entrada del “arte” (haciendo la diferenciación entre artes visuales y cine) sino por la corporeidad en sí: el cuerpo del artista. La factibilidad del cuerpo de acontecer *como tal* dentro del campo cinematográfico viene a presentarse como el nuevo horizonte de las artes, donde cine y *performance* establecen un vínculo antes no explorado. Tal exploración da posibilidad de nuevas capacidades operacionales de las artes, de *lo corporal* y las reflexiones que surgen a partir de esto posibilitan al cine experimentar “momentos de autonomía”, donde el cuerpo ingresa a la narración y el relato se ve suspendido por este ingreso, para dar paso a una corporalidad que permite una proliferación significativa.

Si bien podría parecer que los vínculos establecidos anteriormente son de carácter arbitrario, es interesante detenerse en el hecho de que la palabra *performance* aparece en el imaginario de la teoría cinematográfica donde, por un lado, Sánchez-Biosca lo abordaba desde las primeras obras dadaístas y la incorporación del público bajo un rol activo, y por otro, lo hacía Linda Williams para denominar el acto sexual que excede los momentos actorales y diegéticos, y que logra establecer lo corporal por sobre lo anterior. En este aspecto, cabe destacar el sentido de la palabra *performance* como aquella que viene a denominar la “entrada” de “algo” a la obra de arte, siendo el ingreso una suspensión de las estructuras artísticas y cinematográficas que generan una expansión significativa.

A partir de esto se evidencia un vínculo, entre lo corporal y las lógicas performáticas que viene a establecerse como un proceso de apertura y mixtura de las prácticas artísticas. Desde la puesta en escena de un cuerpo desvinculado de los sistemas narrativos clásicos (recordemos los larguísimos primeros planos de los filmes de Warhol y de qué manera estos nos detenían ante *el cuerpo* ahí presente), hasta la incorporación del video, primero a modo de registro y luego como soporte reflexivo, en las primeras *performances*, podemos dar cuenta de qué manera los horizontes de las artes han sido derribados, siendo la heterogeneidad el *nuevo estado deseado*. Esta expansión hacia el horizonte performático viene a estar dado por la puesta en obra de un procedimiento específico que se establece *sobre* y *desde* el cuerpo del artista, articulándose como la lógica que contiene al arte de la *performance*, y el posterior traslado de ésta al campo cinematográfico. Ella opera a partir de éstas mismas no

obstante, tensionando el lenguaje cinematográfico. En el filme *Ensayo* de la directora Antonia Rossi, observamos un objeto que, directamente, en su estructura, se encuentra problematizando las posibilidades de generar un cruce entre ficción diegética y registro performático que no obstante, se encuentra incorporado en el relato mismo. Paralelamente a la historia de una pareja, nos encontramos en el terminal de buses de Valparaíso, lugar donde está aconteciendo una *performance* con niños ciegos, donde el límite entre ambas estructuras no se encuentra dado, sino que coexisten en el mismo relato cinematográfico. Sin embargo, si evidenciando un momento de apertura cuando la estructura espacio/temporal se ve detenida cuando lo performático ingresa en el filme.

La obra de Rossi evidencia que la *performance* puede, efectivamente, ingresar directamente en el campo cinematográfico, la corporalidad del acto no acontece de manera significativa (aunque sí la *performance* como acto artístico), en cuanto los límites de lo corporal no se encuentran problematizados por el tensionamiento de sus categorías). Las posibilidades de lo corporal, tanto en la *performance* y en sus vínculos con el cine, de generar una expansión significativa viene a estar dada por un procedimiento ejercido sobre un cuerpo que problematiza sobre los límites de la representación, en cuanto a cuerpo se encuentra sometido a acciones emancipadoras que resisten a ser ingresadas en los modelos representativos (sustituidos por una imagen referencial) y agotarse en dicho proceso. La factibilidad del cuerpo a no ser ingresado en los sistemas referenciales viene a estar dada por las acciones emancipadoras que se ejercen sobre él, siendo la perturbación de su orden cotidiano y la incorporación de *lo real* necesarios para su acontecer.

A partir de lo anterior, logramos establecer que si bien el cuerpo puede acontecer dentro del cine en lo que ya establecimos como “momentos autónomos”, su relación con el arte de la *performance* está más bien dada por su capacidad de permitir una proliferación significativa, donde su sentido no se agota en la referencialidad del signo, la que viene a estar dada por la puesta en tensión de sus límites representacionales, problematizada por medio de procedimientos emancipadores que se ejercen sobre él. Dentro de estas características, podríamos pensar que el filme antes analizado, *Anticristo*, puede ser pensado desde las lógicas performáticas en

cuanto el cuerpo está siendo emancipado por medio de la violencia que se ejerce sobre él, desbordando los límites de la representación, haciendo al espectador preguntarse por el *sentido* de lo que allí acontece. De igual manera, *Begotten*, del director alemán E. Elías Merhige, instala una reflexión por la corporalidad por medio de la violencia ejercida sobre los cuerpos que ahí acontecen. El film, altamente experimental (sin diálogos, en blanco y negro, a ratos sin escala de grises, con un sonido ambiente constante y perturbador), refiere estéticamente a la problemática de la representación, en tanto las imágenes desbordan los límites vivenciales debido a su extrema violencia, refiriendo a un proceso donde la autoconciencia corpórea está dada por la utilización de dolor como manera de arrancar al sujeto de la representación.



Fotogramas de Begotten de E. Elías. Merhige. 1991.

Conclusiones

La proliferación significativa que las imágenes perturbadoras permiten acontecer dentro del marco cinematográfico; está dada por la reflexión que surge desde el arte conceptual y específicamente del *body art* para pensar en el ingreso del cuerpo a las artes, y a otros campos disciplinares. La factibilidad de lo corporal de promover este acontecer corresponde a la relación que éste establece entre los actos performáticos (procedimientos emancipadores ejercidos sobre el cuerpo) y las capacidades que el dispositivo cinematográfico le otorga. Las estructuras inherentes al cine, vale decir, el desarrollo narrativo en respecto al tiempo y el espacio, vienen a otorgarle al cuerpo performático un nuevo acontecer y devenir dentro de lo fílmico. Donde el cuerpo se desvanece en la *performance*. En cuanto su devenir está dado por el *aquí/ahora* del acto, el cuerpo emerge como tal dentro del filme, teniendo la posibilidad de acontecer de manera significativa, no sólo “perdurando” (debido al carácter de registro) sino también suspendiendo el relato.

Los films en donde el cuerpo irrumpe en la narratividad para emerger de manera autónoma, nos invitan a reflexionar sobre el estatuto del cuerpo, la manera en que éste se desenvuelve en el cine y de qué forma el cruzamiento disciplinar, y específicamente con lógicas que provienen desde otras áreas (no circunscripción a géneros determinados como proponía Calabrese en relación a las obras neobarrocas), puede posibilitar nuevas formas de arte. El desbordamiento de las categorías artísticas nos instala en un momento donde las artes ya no se circunscriben a un lenguaje determinado, sino que buscan generar una reflexión a partir de la desestructuración de los horizontes operacionales, por lo que el sometimiento del cuerpo a procedimientos estéticos y simbólicos debe abrir *mundo*, creando la próxima frontera cinematográfica. Por lo que, debemos pensar el dispositivo cinematográfico como aquel que puede potenciar la “perdurabilidad” de la emergencia corporal problematizando su propio lenguaje: el acontecer de lo corporal se posibilita gracias a la suspensión de las estructuras y lenguaje determinantes del cine, evidenciando la capacidad de ambos

campos de vincularse y cohesionarse, desarticulando la representación clásica (referencialidad del signo).

Podríamos pensar, entonces, que el establecer un vínculo entre cine y *performance* hace necesario comprender que la suspensión de la narratividad viene a estar dada por medio de la *aparición* de un cuerpo que permita desarticular la estructura del *signo*, iniciando el proceso significativo inagotable o como Sarduy lo había llamado: de proliferación. Por lo tanto, para que lo anterior pueda ocurrir, es necesario que el cuerpo que emerge y suspende la narración, presente *sobre* y en *sí mismo* un carácter performático que vendría a estar dado por el sometimiento del cuerpo a ciertas situaciones emancipadoras que lo alejan de la cotidianidad y señalan los límites de lo corporal, entendiendo que los límites no son tensionados por medio de la violencia física sobre el cuerpo, sino a través de la no inscripción de éste en la representación (no referencialidad).

Como hemos podido observar, a lo largo de la tesis, la relación que puede establecerse entre cine y *performance* se da por la mixtura de las lógicas que circunscriben a ambas “formas de arte”, donde la desestructuración de los lenguajes propios de cada disciplina y el cruzamiento de géneros evidencian, en sí, una búsqueda de nuevos horizontes significantes del arte. Me parece importante, también, enfatizar que los cruzamientos disciplinares son aquellos que potencian y generan el verdadero rendimiento de las artes referente a la reflexividad que éstas buscan instalar en el sujeto espectador, y que pensar ya en la autonomía de las disciplinas representa, en sí, circunscribir las capacidades del objeto a ser significado y agotado en este proceso. La importancia de crear un vínculo entre los diferentes lenguajes (artísticos, cinematográficos, etc.) evidencia, no sólo el agotamiento del proyecto moderno en cuanto la reflexividad de las artes estaría dada desde sí mismas y de manera autónoma, sino también en que, hoy, pensar las artes de manera individual es coartar su potencialidad de *sentido*.

Además de lo anterior, surge también un interés por reflexionar sobre las capacidades de la pornografía de operar más allá de la explotación visual que pretende generar una excitación sexual sin ningún sentido aparente (pornografía *mainstream*).

Pensando que pueda funcionar fuera de las lógicas de lo puramente visual, para instalarse como un recurso que, al ser conscientemente trabajado, pueda problematizar sobre el lenguaje visual.

Bibliografía

- AZNAR, SAGRARIO. *El Arte de Acción*. Nerea. San Sebastián. 2006.
- CALABRESE, OMAR. *La Era Neobarroca*. Signo e Imagen. Madrid. 1987.
- CRUZ SÁNCHEZ, PEDRO Y HERNANDÉZ-NAVARRO MIGUEL. *Cartografías del Cuerpo: La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cendeac. Murcia. 2004.
- ESTÉTICA del Cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje por Jacques Aumont "et al". Paidós. Barcelona. 1989.
- GOLDBERG, ROSELEE. *Performance Art: desde el futurismo hasta el presente*. Thames and Hudson. Barcelona. 2002.
- GUASCH, ANNA MARÍA. *El Arte Último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial. Madrid. 2005.
- FERGUSON, FRANCES. *Pornography in Theory*. En: *Pornography in Theory: What Utilitarianism did to Action*. University of Chicago Press. Chicago. 2004.
- FLORES DEL PINO, CARLOS. *Excéntricos y Astutos: Influencia de la conciencia y uso progresivo de operaciones materiales en la calidad de cuatro películas chilenas realizadas entre 2001 y 2006*. Tesis de Licenciatura en Artes c/m en Teoría e Historia del Arte. Facultad de Artes. Universidad de Chile. Santiago, Chile. 2007.
- FOSTER, HAL. *El Retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Akal. Madrid. 2001.
- HUYSEN, ANDREAS. *Después de la Gran División: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora. 2002.
- MALRAUX, André. *El Museo Imaginario. Las voces del silencio*. Emecé. Buenos Aires. 1956.

- LIÑERO, GERMÁN. *Apuntes para una Historia del Video en Chile*. Ocho Libros Editores. Santiago. 2010.
- LOPÉZ SILVESTRE, Federico. *El Paisaje Virtual. El cine de Hollywood y el Neobarroco Digital*. Madrid. Biblioteca Nueva. 2005.
- BANDA Aparte: Revista de Cine. *Reencuadres de La Imagen Pornográfica*. Valencia. España. (19). 2000.
- ROJAS, SERGIO. *El Desencuentro del Cuerpo en la Representación*. En: Coloquio Performance en Chile, 30 años. 25 de junio 2009. Santiago. Universidad de Chile.
- _____ . *Sobre el Concepto de "Neobarroco"*. En: Coloquio "Sentidos del Barroco". 27 y 29 de Mayo 2004. Santiago. Universidad de Chile.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE. *Cine y Vanguardias Artísticas: conflictos, encuentros y fronteras*. Paidós. Barcelona. 2004.
- SARDUY, SEVERO. *Ensayos Generales Sobre el Barroco*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 1987.
- VILLOTA, GABRIEL. *Vicios Públicos, Virtudes Privadas (Placeres domésticos de la esfera pública perversa)*. En: Revista Banda Aparte. N°19 Septiembre. España. 2000.
- WILLIAMS, LINDA. "Introducción". En: *El Acto Sexual en el Cine*. Cineaste 27. Berkeley. Estados Unidos. 2001.

Material Audiovisual

- BRACKAGE, STAN. *Window Water Baby Moving*. Estados Unidos. 16 mm. 1959. 13 min.
- GREENAWAY, PETER. *The Pillow Book*. Inglaterra. 35 mm. 1996. 126 min.
- MERHIGE, ELÍAS. *Begotten*. 16 mm. Estados Unidos. 1991. 78 min.
- ROSSI, ANTONIA. *Ensayo*. Chile. HDV. 2006. 105 min.
- TRIER VON, LARS. *Antichrist*. 35 mm. Dinamarca. 2009. 108 min.
- WARHOL, ANDY. *Sleep*. 16 mm. Estados Unidos. 1963. 321 min.

Referencias Audiovisuales

- BUÑUEL, LUIS. *El Perro Andaluz*. Francia. 1929.
- LÉGER, FERNAND. *Ballet Mècanique*. Francia. 1924.
- LUMIÈRE. *La Llegada del Tren a la Ciudad*. Francia. 1895.
- WARHOL, ANDY. *Eat, Blow Job*. Estados Unidos. 1963.

Referencias Virtuales

- <http://www.caroleeschneemann.com/>