

La imagen del cuerpo en tanto el cuerpo de la imagen. La acción en Foto Fotoperformance y Videoperformance

Gabriel Sasiambarrena(UNA/EMBA)

En el presente artículo expondré el proceso por el cual en la fotoperformance y en la videoperformance la operación va desde el cuerpo a la imagen atravesada por el dispositivo, exponiendo el modo en el que permanece el sentido en la construcción de una *narrativa performática*[1] proyectada por el acontecimiento que se origina entre el cuerpo y el dispositivo (cámara de registro) en la imagen proyectada.

Las realizaciones personales en estas formas performáticas, la observación de obras de diferentes referentes en este formato en la historia del arte, algunos autores (textos) vinculables y las actividades (consignas-producción) originadas en los talleres [2] de producción vinculados con el arte de acción, han sido la cantera de información para *articular* el presente texto.

Hay varios objetivos en el contenido del presente artículo, en esta oportunidad, uno de ellos es señalar la diferenciación que existe entre el cuerpo registrado en una fotoperformance como en el cuerpo que estaría registrándose en una videoperformance. En efecto ambos procesos parecen similares, pero la categoría que los une (registro), es la misma que los separa, diferenciándolos también de otros tipos de registros del cuerpo en acción. Presentar la categoría del registro de un cuerpo en la unidad que origina la performance, ya sea con, en, y/o para la cámara, nos brindará la posibilidad de entender las diferenciaciones fenomenológicas en cuanto a la presentación espacio temporal, también transitar la dialéctica del registro en tiempo presente/ausente, cercano/lejano, temporal/atemporal, directo/indirecto, como también asimilar la fragmentación del sentido, y la secuencia continua de una acción frente a la lente de la cámara.

Para ello y como metodología de análisis me sostendré de algunas imágenes realizadas especialmente para el presente artículo, ediciones de fotografías que tomaré de ejemplos como también, fotoperformance y videoperformance directas con la intención de mantener el sentido en la unidad de los recursos visuales.

Cuando nos acerquemos a una fotoperformance o videoperformance, estaremos viendo, observando o presenciando *una imagen*, ya sea en la fragmentación del tiempo (espacialidad estática del cuerpo) o instalado en la continuidad de las mismas; en lo que Gilles Deleuze denomino para los estudios sobre cine 1, la *imagen movimiento*[3] (transitoriedad del cuerpo). A medida que me sumerja en la escritura aparecerán perspectivas más profundas en torno al tema en cuestión, los cuales me propongo cernir con el fin de abordar reflexivamente una forma otra de hacer y pensar en el arte de la performance. Para ello deberé ordenar la información, los contenidos principales, los secundarios y las actividades realizadas en el terreno de la acción del cuerpo vinculada con el dispositivo tecnológico [4], conocimiento que estará vinculado tanto con la actividad artística como con la docente, da igual el orden.

Categorizar el registro

Si bien el presente texto está focalizado en la operatividad de fotoperformance y videoperformance, es necesario que también presente otros modos de registro en esta práctica, ya que el registro de un cuerpo en acción termina siendo una obra en sí, como también lo es un recurso de proyección en una acción en vivo. Existe unidad/separación entre los cinco tipos de registros que alistaré a continuación para el arte de acción, cada uno de ellos establece una magnitud diferente del tiempo a través de la vinculación procesual que existe entre la cámara y la acción realizada:

- a- Performance documental
- b- Performance con público
- c- Performance con soporte de video en vivo
- d- Fotoperformance
- e- Videoperformance

Los cinco puntos señalados traen consigo una fenomenología independiente, en primer lugar cada uno de ellos existe por sus forma particular de producción de acuerdo con la articulación en tanto cuerpo-tiempo, en segundo lugar; con la diferenciación de contacto entre cuerpo-aparato y por último por el contexto en el que se hacen visibles. Si bien existen propiedades comunes entre los cinco puntos señalados, aparecen contrariedades al momento de especificar cada pertenencia, es por ello que a continuación estableceré la descripción de cada uno de ellos:

Para a) es sustancial clasificar que la acción performática en este caso estará segmentada por la temporalidad en las distintas etapas del registro, o de los periodos en los cuales se registre, diferentes locaciones, la continuidad y/o discontinuidad en cuanto a día 1, día 2, día, 3, diurno/nocturno y así hasta culminar con la performance documental total. Puede existir acuerdo entre performer y operador a no ser que la performance la origine y desarrolle quien manipule la cámara. Temporalidad continua-discontinua. Cuerpo-cámara como unidad

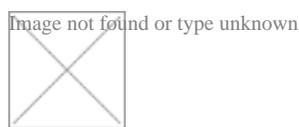


Imagen 1. Registro de acción documental. Espacio urbano. Excentra Uruguay. Convocó Clemente Padin, Gabriela Alonso 2004.
<https://youtu.be/vkR1Im3f5-s>

Para b) el registro no es para la cámara, la misma está situada en el espacio, con el público, ocupando un lugar semejante al del espectador, o sea que la visualidad del registro nos ubica allí (donde ocurrió la acción pero sin olores, sabores, etc.).

La cámara registra la acción del cuerpo instalado en la performance que transcurre, es en el aquí y ahora “es en relación con el otro en un tiempo real, medido y controlado por un contrato: ahora se produce una acción, ahora se produce otra, ahora se usan objetos, ahora se usa un determinado vestuario” (Caballero, 2010). Aquí el registro es dinámico, continuo y durará el tiempo en que el cuerpo esté accionando tomando diferentes planos, paneos, movimientos, etc. Más tarde vendrá la edición (cortes-texto) si es que el performer quiera utilizar este recurso. Puede existir acuerdo entre performer y operador. Cuerpo/cámara separados por distancia de registro.



Imagen 2. Registro de performance, en espacio exterior e interior. “10° encuentro de arte acción S.O.S Tierra. Parque de la Memoria. Organiza Daniel Acosta. 2015”

Para c) el registro es similar que b), con la diferencia que se puede tomar como recurso en la escena performática exponiendo la proyección en vivo de videos, sobre el cuerpo, sobre el muro, sobre participantes, etc. También aquí se utilizan cámaras inalámbricas sujetas en el cuerpo propio o de otro, que se muestran en vivo y forman parte de la presentación en tiempo real. Por último, la utilización de circuitos cerrados conectados a internet donde la señal o el registro de la escena se transfieren por este medio al resto del espacio y las lecturas en tanto tiempo real-virtual.

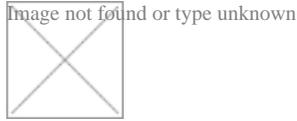


Imagen 3. Utilización del video como recurso en una performance con público. Dos proyecciones, unidad de criterio conceptual entre imagen real e imagen virtual. “Ahora estoy, ahora no” [5]. Performance en Galería Arcimboldo de Pelusa Borthwick. 2009 <https://youtu.be/CbeBEgHWAa4>

Para d) la forma es fotográfica y la selección de la o las fotografías, originan una visualidad estática de la unidad en la secuencia. Puede existir acuerdo entre performer y operador, pero el tiempo de registro es reducido en comparación con el proceso en la producción. Lo que esta contraría a las demás es el tiempo de registro, aquí la imagen movimiento queda a un lado. Se presenta otra fenomenología del tiempo en tanto cuerpo, acción, objetos y registro. Cuerpo presente, tiempo ausente.

Ver imagen 7

Para e) aquí la acción es realizada exclusivamente con, en y/o par la cámara, el cuerpo se vincula de otro modo con el aparato, ya deja de perseguir a un cuerpo, deja de visualizarlo, o renuncia a detenerlo en imágenes, ahora cuerpo y cámara se anudan, tanto en la forma como en el contenido de la acción, el tiempo de la acción es real, en el próximo ejemplo la acción es realizada para la cámara, la distancia está situada en la preposición. Cuerpo/aparato, en vinculación temporal real, del registro.

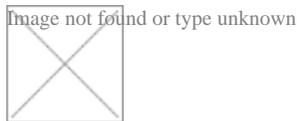


Imagen 4. Video. Acción al agua.

Tras las sierras, tres piletas. Córdoba Argentina 2008 <https://youtu.be/Z7W4YizxI8>

Cada uno de estos modos de utilización del dispositivo para el cuerpo “...está dotado de una organización interna que le es propia”. (Romero, Giménez 2005a), tal organización se presenta como estructura sobre el tipo de registro que se origine para la finalidad del mismo. Las metodologías de producción para a-b-c-d y e; son completamente diferentes, estas están sujetas a las distintas operatividades técnicas del dispositivo, al tiempo performático en el cual se constituyen como también al contexto en el cual se podrían presentar.

“Para Jacques Fontanille, el análisis de las diferencias mínimas conduce a descubrir oposiciones binarias” (Romero, Giménez 2005b), entonces en el presente texto la categoría está definida según los modos del registros, estos son exclusivamente para un cuerpo frente a la lente de la cámara donde se identificarían señalamientos de una contrariedad fenomenológica temporal entre lo; estático/dinámico, continuo/discontinuo, directo/indirecto, duracional/momentáneo, real/virtual-real. Los rasgos comunes presentes entre el cuerpo-cámara familiarizan a la performance en tanto el registro de la misma. La naturaleza temporal en cada uno de estos registros constituye una diferencia fenomenal en las producciones finales.

Las relaciones binarias podrían constituir a una obra de acuerdo con los diferentes esquemas posibles entre el cuerpo registrado y el tipo de tiempo utilizado en el registro, con el fin de clasificar las diferentes producciones en estas formas performáticas de la acción registrada.

La imagen del cuerpo

Separar la representación estática, de la presencia dinámica, es por donde voy a comenzar en el presente punto y así señalar dos situaciones sobre la lectura de la realidad, que hasta el momento las comprendo cómo completamente diferentes, por un lado la lectura de cualquier imagen que representa a modo de objeto, signo, ícono o símbolo un origen y un proceso en la línea de tiempo histórica, en esta línea de tiempo encontramos el acervo de la mirada que en “... cada época tiene su lengua materna. El ídolo se ha explicado en griego; el arte en italiano; lo visual en americano. Teología, Estética, Economía”. (Debray 1994: 13). Aquí el estado de la mirada trasciende a través de la imagen y esta última trae consigo la forma de la representación, para acercar el estado de la imagen de este proceso en las artes visuales revisemos a Alberto Caballero cuando define que:

Toda la teoría de la representación se trata de una proyección, proyectar una imagen propia del artista sobre la materia del papel, de la tela, de la madera, de la piedra, etc. Como el objeto/cosa mira al artista, como la mirada/objeto se construye bajo la mirada del sujeto/artista, que la proyecta sobre la materia y la hace imagen, la imagen es una construcción entre el objeto/cosa y la mirada/objeto. De esto se trata desde hace 500 años con la invención de este aparato de la proyección que es la geometría descriptiva, o también denominado aparato de la perspectiva, la primera teoría/aparato de la pantalla, donde la pantalla es su herramienta fundamental. No es que la pantalla no existiera en la antigüedad, solo que se trataba de una pantalla material –real- en la antigua Persia, o el antiguo Egipto... los muros de Tebas son testimonio de ello, no había representación de la pantalla, se escribía directamente sobre la pantalla, real.(Caballero, 2013 p.12)

Siguiendo estas líneas, (a estos autores) y en términos de pantalla señalo que tanto la fotoperformance como la videoperformance dependen de la imagen (re-presentada) para hacerse visual. En los períodos históricos de la imagen (occidental) que describen Debray y Alberto Caballero, encontramos una gran cantera de descripciones que sirven para clasificar las distintas zonas afectadas en el plano de la imagen y la mirada, por mi parte encuentro esas diferenciaciones en el cuerpo de la imagen, como resultante de ellas la transmisión de sentido a través de la interpretación de las mismas. Debray nos señala de manera detallada que en “Logosfera (después de la escritura) Régimen ídolo presencia (transcendente) La imagen es vidente. En Grafosfera (después de la imprenta) Régimen arte representación (ilusoria). La imagen es vista. En videosfera (después de lo audiovisual) Régimen visual simulación (numérica). La imagen es visionada”(Debray,1994:13).

Vidente, Vista, Visionada. Estas tres temporalidades de la imagen nos marcan las diferentes cosmovisiones del mundo en cuanto a la relación social con la imagen y está en este breve texto cernir a través de la escritura, como en la era visionada nos “topamos” con la acción articulada (cuerpo-sentido) para definirla en imágenes, ya sean estas; fotográficas o en video.

En el caso de la fotoperformance y su contexto de origen, es claro que la ubicaré en la última etapa de la que nos presenta Debray. Este tipo de realización se encuentra literalmente mediada por el registro y aquí hay una cuestión superadora en términos de temporalidades con las etapas anteriores a la visionada, ya que esta se ubica en la articulación entre la presencia del cuerpo y el registro del mismo, cuerpo-dispositivo, se anudan en una imagen captada que a fin de cuentas termina siendo virtual, ni vidente ni vista, simplemente enmarcada en una secuencia estática de imágenes (fotoperformance), o proyectada en una pantalla dividida (videoperformance). En este último caso se podrían presentar las diferentes perspectivas del registro en una pantalla programa técnicamente (Adobe Premiere o similar). La pantalla ahora se programa, está en el proyecto del/la performer el estado de la verdad con el fin/comienzo de señalar las intencionalidades visuales del proceso transitado entre el cuerpo-dispositivo.

El cuerpo registrado en la propuesta de una fotoperformance establece el recorrido secuencial de un sentido de acción, una idea por transmitir a través de un solo registro o bien la secuencia de imágenes.

Dejando a un lado la representación estática y con el fin de empezar a unir la primer separación expuesta en el comienzo del artículo, voy a continuar con el cuerpo (viviente). Este presenta a modo de estímulos, respuestas y acciones un sentido del mundo políticamente dinámico, o sea que en términos de la imagen, este último se instala en el más acá de lo real, o sea que en la dialéctica de la distancias, el sentido del propio cuerpo está más próximos a nosotros que la imagen representativa del mismo. Recordemos aquí los distintos modos de la imagen en las representaciones grecorromanas, las pre modernas y/o modernas hasta la mitad del SXX.

En ambos casos el Otro juega el papel en presente/ausente y aquí me parece oportuno afirmar que un cuerpo en acción está mucho más cercano a otro cuerpo, que a través de la imagen en un retablo, una cajita o un cuadro. Aquí la idea de representación está ligada con los diferentes modos en que se utilizaron los indicadores espaciales para la creación de una imagen en tanto géneros pictóricos.

En definitiva lo que trasciende en una fotoperformance es la operación del cuerpo en relación con el espacio real, virtualizado. Los ajustes visuales en tanto plano, encuadre, etc., no requieren un proceso fotográfico profesional, sino conocer las cuestiones básicas para resolver la limpieza en la imagen, locación, objetos, transitoriedad, registro, situación. El cuerpo en imagen aquí también puede ser tomado como una representación pero con la diferencia de que ésta es técnica y del aparato, reconociendo que en términos de imagen ya se deja a un lado el saber para representar un cuerpo, un paisaje, un objeto a través de la pincelada.

Cuando me refiero a las intencionalidades que se tengan a priori de hacer el registro de la acción, por ejemplo: seleccionar el lugar en que se realizará el registro, la indumentaria, la selección de objetos que se utilizarán en la escena performática, me estoy refiriendo a la planificación de la propuesta para limpiar la imagen y acercar un eje de acción temático en la propuesta que acompañará al cuerpo propio en situación. Recordemos aquí que en fotoperformance hay dos perspectivas espaciales bien diferenciadas, una es la acción presentada por un cuerpo-figura, otra es lo que aparece como fondo, por ejemplo una puerta blanca de madera. Esta traerá consigo cierto sentido visual, en tanto cuarto, habitación, lugar ordinario. Y por otro lado cierto sentido dialéctico, apertura/cierre, dentro/fuera, etc. Entonces, el lugar que se seleccione como fondo de la acción tendrá literalmente sentido con lo que se haga en el cuerpo total (figura-fondo) de la fotoperformance.

En cuanto a la forma, existen distintos modos de presentación del resultado final, por un lado la impresión de una sola fotografía en las dimensiones que una pretenda, siempre y cuando el laboratorio fotográfico y/o impresora lo permitan y por otro, una secuencia lineal de fotografías en x cantidad de imágenes que “narren” en lectoescritura el proceso de la acción. En ambos casos la acción se localiza entre cuerpo, espacio, objetos, pose, gestualidad, etc. Esta articulación en la imagen es el modo de escribirla, dibujarla, accionarla.

Fragmentación espacio temporal

Por un lado la fotoperformance secuencial nos dispone hacia una lectura temporalmente discontinua, esto la hace intemporal al registro, pero por otro nos acerca hacia una lectura secuencial de la propuesta temática, en la temporalidad del conocimiento, de registro en registro se arma el sentido. O sea que, en el caso de una fotoperformance secuencial, entre la imagen 1 y la imagen 2 existe un espacio vacío, lo que llamaría en este momento a una pausa o separación espacio temporal para la lectura de la secuencia. En este aspecto la presente estructura estática, se diferencia de la videoperformance ya que entre fotograma 1 y fotograma 2, existe otra relación de tiempo, ya no de espacios vacíos al menos para nuestra percepción visual en tiempo real (24 planos por segundo), pero este tema lo desarrollaré a lo largo del artículo.

En esta actividad o formato de obra performática, el concepto de unidad temporal desaparece, la división no está dada en la forma de la imagen, en las particularidades que forman ese registro único, sino en la selección de aquellas imágenes que arman una “secuencia para la fotoperformance” [6], entonces la utilización de 2, 3 o 5 imágenes armarían una sucesión de individualidades que pueden ser manipuladas desde la selección con ciertas intencionalidades de lectura. Este orden estaría dentro de la narrativa secuencial en imágenes, esa línea algo relata, algo señala, algo transmite, está en ese algo la planificación para articular una fotoperformance ya sea para un decir en cuanto a la forma y/o el contenido. Para profundizar un poco sobre las intencionalidades que mencioné unas líneas atrás, me parece oportuno utilizar como ejemplo la imagen N° 6 del presente artículo y así aclarar algunas cuestiones en torno a este tema. En esa secuencia cronofotográfica [7] observo un mismo cuerpo (figura), en un mismo espacio (fondo), pero con diferentes movimientos originados y entrelazados para moverse (saltar) de un punto de apoyo a otro. La imagen del cuerpo va cambiando en relación al movimiento en el espacio del mismo, la forma del cuerpo se acopla con el espacio de registro (fondo negro y cuerpo blanco se anudan) y de esa manera el registro tecnológico nos acerca a la visión una transitoriedad donde en realidad no la hay, eso ya pasó, queda en el orden del archivo o del registro, acontecimiento que se hace visible en una imagen. Continúo tomando como ejemplo la misma imagen, pero ahora empiezo a editar de manera imaginaria la misma, con el fin de acercarnos al más acá de la fragmentación espacio temporal en una fotoperformance, para ello comienzo a seccionar en partes la imagen N° 6 y observo que por superposición y transparencia logro divisar nueve cuerpos en una misma imagen, cada uno de ellos se encuentra con un esquema corporal diferente que se revela al espacio de la forma, este es el espacio de una motricidad secuencial que “dice” en la acción. El cuerpo aquí no responde a “una espacialidad de posición, sino una *espacialidad de posición*” (Konrad, 1932, pp. 365, 367. Citado en Ponty, 2002).

Selecciono las imágenes N° 3, 6 y 9 de la transitoriedad que visualizo en la lámina 1, borro el resto en cuanto a figura y fondo de cada una de las tres imágenes y realizo un montaje de tres fondos diferentes. Se observa que en esta descripción ya no expongo una imagen que trae consigo un sentido de movimiento sino, de tres registros que en la lectura visual de su separación señalan otra cosa. Sigue estando el cuerpo, sigue presentándose el movimiento, pero ahora con la expansión del sentido, ya que cada fondo, lugar o escena diferente que articula el espacio seleccionado (no olvido que esto también es imagen) trae consigo diferentes significaciones semánticas, por tal motivo esto sería tomado también como un objeto para la realización de una fotoperformance. Me parece oportuno recalcar en este momento que la imagen 5 que figura debajo de estas líneas, es un simple supuesto de cómo se podría articular una acción para la cámara, teniendo en cuenta el registro fotográfico. Ahora bien, ¿en qué momento acontece la fragmentación del cuerpo en el plano espacio temporal?

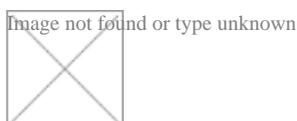


Imagen 5. Edición de la imagen 2. Transitoriedad del cuerpo en el espacio. El fondo es un montaje, el cual origina un recorrido semántico entre el cuerpo y el lugar. A través del programa adobe photoshop, seleccione y recorté las poses: 3, 6 y 9.

Suele considerarse al cuerpo como un constructor de movimientos donde cada uno de ellos responde al anterior, y al anterior del anterior y así lanzarse hacia delante, hacia el vacío en la omnipresencia del tiempo, con la fuerza característica del impulso, para originar y generar una trayectoria. Esta reflexión trae consigo una cuestión, que mucho no tiene que ver con el artículo, pero sí con el arte de acción, tomando como punto de partida el salto de un cuerpo hacia delante, el pasado, o sea, lo que queda luego de ese impulso voluntario registrado en imagen; ¿grafica visualmente, actúa o se presenta ante la lectura del otro?

En el ejemplo citado divido el espacio de fondo con tres sentidos autónomos, anudado cada uno de ellos con los diferentes esquemas corporales o posiciones del cuerpo. También defino la idea de secuencia en cuanto a movimiento real (figura), espacio virtual (fondo). Ahora el salto no es en un espacio escenográfico fijo, en un lugar determinado por el registro del aquí y ahora como podría ser en un registro de video, sino que la operatividad del registro fotográfico nos otorga para esta práctica, un plan táctico y técnico que antecede al resultado final de la fotoperformance, ya que la idea de tiempo y espacio puede ser elaborada creativamente antes de la acción en sí del cuerpo. Virtualmente hablando, el cuerpo que figura en la lámina 5 [8] también “se mueve”, pero ahora en un tiempo virtualizado por la secuencia de imágenes que está compuesta por tres situaciones espaciales diferentes, o fondos agregados para este caso, tanto los cambios de fondo como la transitoriedad espacial del cuerpo, forman parte del movimiento racional.

Pienso que en un trabajo sin edición fotográfica, lo que se muestra en cada una de las fotos es real, para ello anticipo que en el presente artículo, harán contacto visual con ejemplos directos.

Un cuerpo en diferentes espacios originando el mismo recorrido del salto original, y desde allí, la selección de la imagen para ordenar la secuencia. La operatividad performática del registro en cuanto a esta selección, muestra los esquemas corporales del movimiento total en los tres espacios diferentes de acción. Estos forman parte del recorrido visual en una fotoperformance secuencial, originando un tipo de lectura sobre la unidad anudada entre el cuerpo y el espacio, en este caso virtualizado por los diferentes tiempos del registro.

Para culminar con este eje y siguiendo la línea de pensamiento de Merleau Ponty, sólo queda por afirmar que el concepto de acción del cuerpo y/o en el cuerpo en este tipo de prácticas, no la ubicamos preferentemente en torno al cambio de posición, de postura, de gestualidad, de transitoriedad, de ubicación en el espacio, sino en el estado general y particular del cuerpo propio en *situación* [9] con el cuerpo Otro-dispositivo, campo, ciudad, edificio, sala, mesa, utensilios, moléculas [10]...

O sea, se virtualiza el estado real de la acción a través del dispositivo, el plano tecnológico (cuerpo de imagen) aparece como medio entre un estado y el otro, lugar en que el cuerpo propio se hace otro, en torno a la imagen del mismo, en la unidad que origina el registro y el cuerpo observado-r.

Continuidad en la secuencia

Existe una diferenciación particular en la acción para la cámara en videoperformance, ya que en este recurso (video) y a diferencia de la fotoperformance (foto), la posibilidad de seleccionar las imágenes de todo el registro queda fuera, aquí la línea de tiempo en el registro es continua, un plano va yuxtapuesto al contiguo sin espacios vacíos o pausas entre imagen e imagen, al menos para nuestra percepción de 24 planos por segundo. En este sentido y siguiendo los estudios de cine de Deleuze pero ahora vinculados hacia la videoperformance me parece oportuno agregar que en términos de registro-reproductibilidad, este proceso “...no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento” [11]. Entonces frente a la forma o técnica de este registro, la acción cuerpo-cámara es continua, el cuerpo es unidad de registro y se establece una corporalidad en tanto real-virtual. En este proceso de acción podremos trabajar en un inicio, un proceso y un final, aclaro aquí que este sentido narrativo no es doctrina en la videoperformance, ya que de acuerdo con las intencionalidades del performer, la acción podría estar presentando siempre un principio, siempre un desarrollo o siempre final. Lo importante es que en este formato de realización performática la narrativa del video siempre puede estar abordada tanto por el cuerpo propio como el cuerpo otro cuerpo-cámara-narrativa armando una triada fundante en cuanto al “*cuerpo de la performance*” [12].

Transitando esta misma dirección comienzo a señalar a la acción *con* la cámara, *en* la cámara y *para* la cámara, en esta dialéctica entre la acción real del cuerpo y la acción virtualizada por el registro acontece la narrativa, el relato, el decir, la acción en la videoperformance. Quiero señalar que las preposiciones descriptas en líneas anteriores son pertinentes para clasificar los distintos modos de vinculación con el dispositivo (cámara), ya que cada una de ellas dará como resultado una *narrativa del video* (Rincón, 2006: 2003-210) diferente para el sentido o proceso que se quiera transitar en una videoacción.

La imagen del cuerpo en este tipo de realizaciones ancla un presente con cada movimiento, con cada acción, la secuencia está atada al cuerpo y a la transitoriedad de la acción en tiempo presente con, en y para la cámara, sin cortes ni edición digital, en el momento que el dispositivo comienza a grabar es el principio temporal de la videoperformance, las relaciones espaciales, las vinculaciones significativas con los *objetos semánticos* [13], la conciencia temporal y la articulación del propio cuerpo con cada uno de los términos anteriores. Entonces existe en cada uno de estos elementos la facultad para articularlos de manera individual, para originar una táctica de sentido en el decir y transmitir a través de una pantalla (singular/plural), en ese lugar donde el tiempo (real) que pasa y se hace tiempo (virtual), en un presente continuo de la reproducción de aquella acción ya realizada.

La imagen del cuerpo articulada en tanto objetos, tiempo y espacio estará dada cuando se origine un tipo de acontecimiento, apuntalando la incertidumbre personal del que haga y del que vea, en esa transmisión temática localizo el efecto de lo verdadero en el sentido de la videoperformance, lugar en el que lo individual pone en juego aspectos sociales y políticos, apuntalando en este punto a la “*decisión fulgurante de interpretar*” (Rainer Rochlitz en “Walter Benjamín: una dialéctica de la imagen” (citado en Georges Didi-Huberman 1997:118). Este momento interpretativo lo veremos en profundidad cuando señale algunos ejemplos con la técnica de pantalla dividida en una videoacción.

Al presenciar la proyección de una videoperformance puede acontecer (o no) la vacilación personal, esta no es una duda exterior, es una llamada del exterior, es lo que Geroge, Didi Huberman ha denominado la *doble distancia* (2010:93) en tiempo presente (pantalla-proyección) surge ofrecida en la estructura objetiva del acontecimiento mismo, dirigiéndose siempre en dos sentidos a la vez y que descuartiza al sujeto según esta doble dirección, tal podría ser la presentación en simultáneo de un dentro/fuera, público/privado, próximo/lejano y así podría continuar describiendo a los acontecimientos de “choque” entre el cuerpo propio/otro en el sistema actual.

La continuidad en la secuencia del cuerpo en una videoacción vibra en la espacialidad del cuerpo dinámico, ya que aquí el registro continuo del aparato construye de alguna manera a la articulación temporal de lo que se haga con, en y para la cámara, esta guardará la información hasta transferirla a un ordenador. En ese momento se virtualizará el estado real de la acción temporal a través de la cámara, aquella acción pasa a ser información y el programa de edición tendrá las herramientas para articular las imágenes secuenciales y así originar visualmente la unidad espacio temporal de las diferentes narraciones en video. Aquí el dispositivo tecnológico (cuerpo de imagen) también se materializa como medio entre un estado y el otro, entre el cuerpo en acción (tiempo viviente) lugar en que el cuerpo propio se hace otro (tiempo virtual), en torno a la imagen del mismo en la unidad performática que origina el registro en la era visualizada.

En la unidad dialéctica del registro

Quiero acercar un elemento fenomenal en la construcción de una videoperformance alternativa (no clásica), la misma está correspondida con la técnica de la pantalla dividida, o lo que en cine se denomina el plano múltiple. Convengamos que la videoperformance clásica está particularmente orientada hacia un cuerpo frente a la cámara y desde allí la acción para el dispositivo. La forma alternativa de realización de una videoperformance que nombro no es novedad, ya que, aparte de utilizarse en cine, también es explotada en publicidad con la finalidad que ya conocemos. Pero aquí está articulado con el fin de presentar a la dialéctica continua-discontinua entre la imagen de acción que acontece en lo que voy a denominar como pantalla 1 y pantalla 2. También

podría suceder que tal proyección este dividida entre 3 o más pantallas, eso depende de la cantidad de cámaras que instale para visualizar las diferentes perspectivas de la acción en sí, para sí.

Me parece oportuno aclarar que en este tipo de ejercicio o forma de acción performática, no existe el proceso ficcionario de la edición digital de la imagen (efectos visuales, cambios de color, etc.) aquí todo lo que se ve es directo en relación al cuerpo y la cámara, o sea mantiene la misma forma de la videoperformance clásica, pero con el agregado de, por ejemplo, varios puntos de vistas posibles, múltiples formas de vincularse con el dispositivo. Entonces, de esta manera, nos acercáramos o alejaríamos al/del cuerpo desde las distintas operaciones espaciales de la cámara en relación con, en y para nuestro cuerpo. En este tipo de trabajos tenemos la posibilidad de desarticular la lectura de una imagen de acción sobre varias vistas de la misma. Para acercarse a este proceso sugiero observar la imagen N° 9 y así tener más acercamiento con el ejercicio.

Como podrán observar en la proyección de pantalla 3 (marco-mundo) existen otras dos proyecciones dentro de ella, cada una de estas, como mencioné antes, las denominé pantalla 1 y pantalla 2, ambas se reproducen en simultáneo y presentan dos perspectivas completamente diferentes desde los dispositivos, pero anudadas por el sentido que trae consigo pantalla 3.

En estas perspectivas cada performer puede abordar un esquema corporal-conceptual diferente, ya que el punto de encuentro estará obsecuentemente asistido entre ambas pantallas, no hay exclusividades entre ellas, ya que cada una puede articular su sentido único desde una operación continua y simultánea que da como resultante la reproducción de pantalla 3, esta es la que unifica el estado de ambas y la que abre/cierra, aleja/acerca la propuesta temática del/la performer, o sea que técnicamente existen tres reproducciones en simultáneo, una de ellas corresponden con la acción del cuerpo para la cámara (pantalla 1) y otra con la cámara (pantalla 2), estas contenidas por una más, en este ejemplo es la tercera y última pantalla que pertenece al plano tecnológico que contiene el efecto verdadero entre el hacer (transitoriedad) y el leer, en tanto acción e imagen.

Comentaba en líneas anteriores que, por lo general, en estos ejercicios no hay edición digital, la misma se excluye para exponer la dinámica directa entre cuerpo, dispositivo y registro. Existen excepciones con este tema, ya que se puede tomar como recurso la transformación en la reproducción de cualquiera de las dos pantallas internas y así alterar la linealidad del tiempo en cuanto al cambio de velocidad o el sentido de reproducción. Aquí se conceptualizaría, como recurso, la idea de tiempo para algún fin especial en la narrativa.

A modo de acercamiento para comprender desde más cerca este proceso describiré algunos ejemplos: teniendo en cuenta la imagen N°9 pero cambiando las imágenes, imaginemos que en pantalla 1 se reproduce una acción lineal pero en pantalla 2 el tiempo está invertido, entonces al ajustar ambas pistas (yuxtapuestas) de video en el programa de edición, logramos unificar en simultáneo los dos registros, pero con un sentido diferente de reproducción que se observaría en la unidad que nos lanza la pantalla 3 (proyección). A continuación citaré otros ejemplos más claros para este punto:

1. Un cuerpo se va acostando (pasado) en el suelo al mismo tiempo que se pone de pie (presente), si bien el esquema corporal es el mismo, la reproducción esta diferenciada gracias a la opción que nos brinda el programa para invertir una de ellas. Pasado y presente se complementan en la experiencia del conocimiento.
2. Un cuerpo desnudo se comienza a pintar de negro (pantalla 1=presente) al mismo tiempo que se va vistiendo (pantalla 2=pasado). Si bien cambia el orden de los tiempos con el ejemplo anterior, la asimilación crítica es la misma.
3. Se ve un cuerpo que gira en su eje vertical (cámara fija con trípode a media altura, plano general) al mismo tiempo que se ve (desde los ojos) el movimiento al caminar por el espacio urbano (cámara sujeta con cinta en la cabeza del performer). Aquí la apertura es mayor ya que el fondo cambia y de un cuerpo situado pasa a ser un cuerpo situándose en un recorrido, o sea del giro puntual al trayecto lineal.

En estos ejercicios la vinculación entre pantalla 1 y pantalla 2 está orientada por la presentación espacio-temporal en el orden que voy viendo-originando una plataforma corpórea-dialéctica-política.

Al observar una de las pantallas se vivencia el presente, mientras que la otra se reproduce entra en el pasado, la mirada se complementa en esta imposibilidad de ver ambas en simultáneo, es el sentido que trae consigo el olvido, a través del recuerdo que las une.

En los ejemplos presentados en líneas anteriores hay sólo dos pantallas dentro de pantalla 3, puede existir la posibilidad de que se inserten más de dos y así ampliar la perspectiva del registro (tiempo-espacio) y por ende la de las lecturas en la interpretación de las imágenes. El plano conceptual es literal cuando vamos sumando cámaras (registros) en la acción, ya que cada una de ellas trae consigo una narrativa del video diferente, aportando así varias visiones (forma) y/o miradas (contenido) a la definición de la acción temática. Aquí el cuerpo político estará en la selección de la propuesta entre cuerpo-dispositivo, objetos, espacio (lugar). En todos los casos la acción del cuerpo será el vehículo para intervenirlo con la cámara de registro, como también la función del cuerpo (dispositivo) para inmiscuirse con, en y/o para el cuerpo (viviente) y así abrir/cerrar, acercar/alejar el sentido del proyecto propuesto en la pantalla 3, 4, 5... La última pantalla siempre será el marco de cierre-apertura en cuanto a la forma del ejercicio, siempre presentará el último-primer estado de lectura, la que contendrá a todas las demás en cuanto a la forma, pero las liberará en torno al sentido. En síntesis es la proyección sobre todo lo que ideé, articulé y pensé antes de hacerlo, es el espacio que contiene a los demás registros (cuerpos) manteniendo la misma identidad que se presenta como bisagra, apertura para el acontecimiento interpretativo de todas las pantallas presentes, incluyéndose ésta, a sí misma. Desde esta articulación es que se origina la imagen dialéctica, ya que como presenta Rochlitz en Benjamín:

"... es la imagen del pasado que entra en una conjunción fulgurante e instantánea con el presente, de tal modo que ese pasado sólo puede ser comprendido en este presente preciso, ni antes ni después; se trata entonces de una posibilidad histórica del conocimiento." (Huberman, 2010 p.118)

La misma imagen dialéctica que se origina entre la pantalla 1 y la pantalla 2 producen una lectura crítica de su propio presente en la reproductibilidad de los registros y también de sus propios olvidos, complementándose en los recuerdos sobre lo que se origina en el acontecimiento performático de los cuerpos proyectados en una pantalla.

Fotoperformance / Videoperformance Ejemplos directos, descripciones

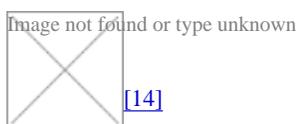


Imagen 6. La cronofotografía es la técnica de análisis del movimiento mediante fotografías sucesivas, consiste en capturar una secuencia de imágenes fijas que representan una escena en movimiento.



Imagen 7. Reinterpretación directa de la imagen 5. Selección de fotogramas para la síntesis de la misma.



Imagen 8. Diferentes perspectivas, éstas transmiten la dialéctica de las distancias entre las imágenes del cuerpo propio en relación directa/indirecta con las cámaras de registro.

Descripciones de perspectivas:

Pantalla 1: cámara (sony hd) fija en trípode a ½ altura. Plano general desde frente.

Pantalla 2: web cam (Notebook) fija en el suelo. Plano contrapicado desde el fondo.

Pantalla 3: cámara (Nikon) fija en el suelo. Plano contrapicado lateral izquierdo.

Pantalla 4: cámara móvil (celular). Movimiento del cuerpo-aparato.

Pantalla 5: proyección, plano múltiple, es la unidad de los registros. Imagen programada en adobe premiere.

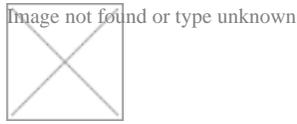
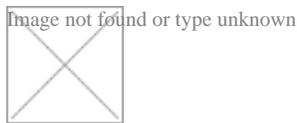


Imagen 9. La siguiente imagen detalla específicamente el registro del movimiento del cuerpo para el dispositivo y el registro en tanto tal, con el dispositivo.



https://youtu.be/mswt97gV_Is

Imagen 10. Video. Es la pantalla total anudando el sentido de todas y cada una de las pantallas anteriores, la imagen puede exponerse a través de un proyector digital, de un tv led, de un monitor, tv color. Aquí es donde se observa en imágenes secuenciales la unidad de criterio en tanto, cuerpo-s, espacio, objetos, tiempo, movimiento y registros.

El cuerpo de la imagen

Me encuentro en el momento apropiado para decir que ambos extremos se encuentran unidos por el proceso. O sea que en este enunciado reaparece la imagen en los dos modos performáticos presentados, pero ahora mi intención es dejarlos a un lado, porque la misma ya está adentro, las encontramos definidas, descritas en los distintos ejemplos anteriores. El proceso de la imagen (período-cultura) se manifiesta en una exteriorización visual (lo que se hace para verse en) que codifica, transcribe y trasciende gracias a un proceso mucho más complejo, que esta fuera de la visión. Por ello, llegar al acontecimiento de creación (hacer-deshacer), al vivenciar una video performance con pantalla dividida, al igual que una fotoperformance secuencial, es instalarse en un estado de producción entre el cuerpo, el dispositivo, la selección y yuxtaposición de imágenes, aquí lo que se “ve” al realizar una de estas formas visuales, está previamente en el orden de la acción, ya que no hay ensayo previo al momento de disparar el obturador o iniciar la grabación, porque el dispositivo forma parte de la acción y no solo es el aparato que registra. Sin olvidarnos que está en el orden y selección de las fotografías, como en el de las proyecciones, el método por el cual se manifiesta el cuerpo de la imagen.

En estas proyecciones en definitiva lo que termina presentándose es un cuerpo objeto (objetualizado en el registro) o sea, la acción en tiempo presente ha pasado a materializarse en la imagen del estado que la visión emana. Si bien objetualizar al cuerpo tiene que ver con el pensamiento del mismo, materializarse en otro estado, ya individual, ya social o político es comprender que “el cuerpo se revela a sí mismo al mundo y a sí mismo” (Ponty 2002). Tal materialidad es evidente en el momento que el cuerpo es confrontado por el espacio y los objetos utilizados en la acción, la situación unificadora en lo que podría ser un salto originado desde el espacio en donde está el cuerpo apoyado, en la inercia del mismo. Es allí, donde se hace un ser en el mundo; conformación que se señala entre “la figura, el fondo”^[15] entre el tiempo real/virtual registrando la transitoriedad en el mismo.

Un cuerpo de imagen que se origina en la incertidumbre del propio cuerpo (dispositivo), en la operación para crear un mundo, integrando a una imagen como al cuerpo de la misma. En este tipo de prácticas artísticas lo que quiero demostrar es que la imagen toma cuerpo en la transitoriedad del tiempo, si bien esta se introduce en el concepto de la era visual, existe un proceso en que los cuerpos se anudan directamente, ya que la imagen se pone en marcha conjuntamente con la acción frente a la lente de la cámara. Imagen-cuerpo-acción dicen del ser y hacer en el arte.

Como se observó en los ejemplos anteriores allí la descripción me ha servido para exponer en las distancias (próxima/lejana) existentes entre el cuerpo propio-otro, la intervención del registro como operador de la dialéctica. Tal distancia de sentido siempre cambia, de igual modo en que cambia la perspectiva por la cual el cuerpo entra en acción con, en y para el dispositivo, estas perspectivas establecen visualmente el acercamiento entre cuerpos “ajenos”, que en unidad corpórea (real-virtual) el cuerpo propio (viviente-dispositivo) en su transitoriedad se reestablece con el contexto tecnológico, originando otro estado de unidad para el *cuerpo de una performance*^[16] ya sea en video, en foto, o en línea, a través de la difusión en flujo que nos brinda la internet.

Bibliografía:

Debray, Régis. 1994. *La Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona, Paidós.

Deleuze, Gilles. 1983. *La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós.

Didi-Huberman, Georges. 2010. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.

Merleau-Ponty, Maurice. 2002. *Fenomenología de la percepción*. Madrid, Nacional.

Rincon, Omar, 2006. *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona, Gedisa.

Documentos electrónicos: Alberto, C., (2013) “La realidad pantalla” en *Revista Escáner Cultural* [En línea]. Chile, disponible en: <http://revista.escaner.cl/taxonomy/term/345> [Visitado el 27 de Octubre de 2015]

Alicia Romero, Giménez, Marcelo (sel., trad., notas) (2005). “Categorizar”, en Romero, Alicia (dir). *De artes y pasiones*. [En línea]. Bs. As, disponible en: <http://deartespasiones.com.ar> [Visitado el 12 de Octubre de 2015]

[1] Esto tendrá que ver con las intencionalidades en la mirada referidos a los puntos de vista que señalen las diferentes perspectivas de las fotos seleccionadas o bien el lugar donde se instalen las cámaras de video.

[2] Soy profesor de la cátedra Artes Performáticas 1, en la Maestría en Teatro y Artes Performáticas, Departamento de Artes Dramáticas (UNA) y he dictado el Taller de videoperformance; “De la imagen del cuerpo al cuerpo de la imagen”, realizado en el marco: Batalla Cultural Ciclo de Talleres de Performance en la Universidad Nacional Arturo Jaureche (UNAJ) Quilmes, Fcio Varela. 2015.

[3] Deleuze presenta a los autores de cine como pensadores a través de la imagen movimiento, opino que el performer ocupa el mismo lugar al realizar una videoperformance.

[4] Aclaro que la práctica en fotoperformance como en videoperformance que estoy presentando no están en el plano más contemporáneo de la tecnología vinculada con el arte de acción, aquí la operatividad está situada entre la articulación del dispositivo con, en y/o para el cuerpo. La articulación en el programa de edición de video es el aspecto más tecnológico en el presente trabajo.

[5] Para ampliar el concepto de la presente obra visitar el vínculo; proyección 01 en: <http://www.gsasiambarrena.com.ar/cont/Escritura/Textos/marco.html>

[6] Veo la necesidad de mencionar que en el presente artículo señalo aspectos formales y genéricos en torno a la fotoperformance secuencial, y no desarrollo ningún análisis sobre una fotoperformance producida a través de una fotografía o imagen única.

[7] Aclaro que la cronofotografía es una técnica de análisis del movimiento mediante la sucesión de fotografías que representan una escena en movimiento.

[8] A diferencia de la lámina 3, aquí la idea que podría acercar el fondo origina un estado semántico discontinuo, ya que para posición 1 el cuerpo significa una cosa pero en posición 2, su sentido es otro y así sucesivamente sobre el cuerpo político que se quiera transmitir entre figura y fondo.

[9] La relación dialéctica entre cuerpo y mundo es lo que para Merleau-Ponty constituye la situación.

[10] Aclaro que estas son las partes más pequeña de la masa que conserva las propiedades del cuerpo original.

[11] Deleuze, Gilles. “La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1”. Ed. Paidós. Barcelona-Buenos Aires-México, 1983, p.15.

[12] Véase que en el final del artículo se aborda este concepto.

[13] Estos aportarán al registro general de la video performance atributos que describen a una identidad bien definida, no en estructuras lingüísticas, sino a través de objetos cargados de sentido en sí mismo. Tal contextualización o descontextualización forman parte del acervo performático.

[14] *The Exhausted Screen* (s.f) Cronofotografía. Marta Braun, Picturing Time. Disponible en: <http://exhaustedscreen.tumblr.com/post/75673859730/compared-with-muybridges-animal-locomotion> [Visitado el 3 de Octubre de 2015]

[15] Ver imagen N° 6. Como podemos observar en este ejemplo y a diferencia de la imagen N° 5, el fondo es el mismo (negro) originando una lectura semántica continua, este no cambia de sentido ni de perspectiva en cada una de las imágenes. Tal fondo otorga una entidad espacial regular al cuerpo en tanto las características de la imagen y en ese espacio, la transitoriedad del mismo en la acción de una imagen a otra.

[16] Véase que ahora se expande el sentido hacia una totalidad, ya no imagen del cuerpo o cuerpo de imagen exclusivamente, ya no la forma y el contenido separados por la interpretación oral. Ahora un cuerpo total anudado por el sentido del propio cuerpo en tanto objetos ordinarios, sociales y político, lo que M. Ponty llamaría una conciencia corporizada para un ser en el mundo. El cuerpo de la performance, comento que este es un texto que se encuentra en proceso.