

Cuerpo - Dispositivo - Forma



Silvana Zicolillo

silvinazicolillo@yahoo.com.ar

Maestría en Teatro y Artes Performáticas
Universidad Nacional de las Artes
(UNA)

Resumen

El escrito consiste en el análisis y el desarrollo de las experiencias artísticas, que he realizado en el marco del seminario "Performance y Corporalidad" dentro de la Maestría en Teatro y Artes Performáticas de la Universidad Nacional de las Artes -UNA-.

La intención de llevar a cabo un desarrollo sobre dichas experiencias, obedece a la necesidad de objetivar y ahondar lo más posible en el contenido teórico-conceptual-artístico de los ejercicios realizados. El trabajo busca generar algún tipo de hipótesis tomando como eje de análisis, la tríada conceptual "Dispositivo - Cuerpo - Forma".

Abstract

The text consists in the analysis and development of the artistic experiences I have made in the framework of the seminar "Performance and Corporality" within the Master in Theater and Performing Arts Arts National University - UNA, Buenos Aires

The intention of carrying out a development of these experiences, obeys to the need of objectifying and delving as much as possible into the theoretical-conceptual-artistic content of the exercises made during the course. The work attempts to generate an hypothesis based on the conceptual triad "Device - Body - Form" .

Resumo

O escrito consiste na análise e o desenvolvimento das experiências artísticas, que realizei no âmbito do seminário Performance e Corporalidade dentro da Maestría em Teatro e Artes Performáticas da Universidade Nacional das Artes, UNA.

A intenção de levar a cabo um desenvolvimento sobre estas experiências, obedece à necessidade de objetivar e afundar o mais possível no conteúdo teórico-conceitual-artístico dos exercícios realizados. O trabalho procura gerar algum tipo de hipótese tomando como eixo de análise, a tríade conceitual Dispositivo - Corpo - Forma.

Introducción

A partir de las experiencias y ejercicios realizados en el marco del presente seminario¹, me interesa llevar a cabo un análisis de los procesos propios y emergentes en este contexto, así como también arribar a la formulación de algunas preguntas que permitan trazar una posible línea de investigación o un eje, a partir del cual poder repensar algunas cuestiones fundamentales en torno a la creación.

Para esto, y en el afán de poder generar un encuadre para dichas reflexiones, me propongo realizar un análisis que esté contenido y articulado por la tríada conceptual *cuerpo / dispositivo / forma*.

Pero antes de adentrarme en el desarrollo de estos conceptos, me resulta importante mencionar algo más al respecto del contexto en el que estas experiencias fueron realizadas.

El seminario "Performance y corporalidad" como su nombre lo indica, está centrado *-tomando a la performance como lenguaje estético-* en la relación, acción, posibilidades y limitaciones, simbologías, representaciones, etc., del cuerpo en interacción con otros medios.

Los tres módulos en los que se dividió el seminario, propusieron al final de cada uno de ellos, la realización de un ejercicio práctico anclado en la idea de performance y en torno a distintos ejes temáticos.

Si bien los plazos de tiempo pautados para pensar y concretar el ejercicio no eran extensos, el motor o vehículo conceptual que era en sí mismo la consigna dada para producir, resultaba, al menos en mi caso, un esquema contenedor y propi-

cio para pensar no tanto el *qué*, sino el *cómo*.

Por supuesto que pensar, por ejemplo en el eje temático "Cuerpo analógico / cuerpo digital" como lo fue en uno de los casos, no resuelve en sí mismo el hecho de *qué* es lo que voy a "decir" utilizando estas herramientas o disparadores propuestos; sin embargo, algo quizás en la retórica, o en lo relativo a la palabra *cuerpo* -a pesar de que esto estuviera asociado a lo inherente a un dispositivo analógico o digital-, algo en la propia formulación de la consigna, provocó invariablemente en mí, la aparición inmediata de cierto imaginario que funcionaba en sí mismo como el *qué* a partir del cual sólo restaba idear un *cómo*.

En otras palabras, pareciera como si la palabra-idea *cuerpo* pudiera funcionar en sí misma como una especie de síntesis que condensa y activa mecanismos de resolución para algunas problemáticas en torno al campo de la síntesis de una idea que busca salir a la luz de la manera más unívoca posible.

Es decir, como si el *cuerpo* en tanto instrumento en interacción, pudiera resultar el instrumento por excelencia para llegar al espectador sin mediación alguna.

Es de alguna manera, a causa de esta especie de intuición, que intentaré rastrear algunas zonas y elementos que hacen y rodean a la idea de *dispositivo / cuerpo / forma*.

Lo primero es dejar en claro cuál es la definición que estoy otorgando a cada uno de estos conceptos.

Por *dispositivo* me refiero por supuesto a las herra-

mientas técnicas y materiales que se utilizan: imagen, sonido, softwares que permitan procesamiento en tiempo real, elementos o aparatos analógicos o digitales, partituras u hojas de ruta que guían las estructuras y/o acciones tanto del performer como del público. Pero siempre entendiendo a este dispositivo, como un elemento que debe ser orgánico a la idea. Es decir, además de una herramienta que vehiculiza la concreción matérica, el dispositivo es en sí mismo la "bajada material" de la idea. Por lo cual dispositivo e idea no pueden ser concebidos como dos elementos escindidos. Uno *es*, en función del otro y viceversa.

La *forma*, me limitaré a pensarla en este caso, o al menos en esta primera instancia del escrito, únicamente como la estructura. La administración y organización del material en una línea de tiempo.

Y el *cuerpo*, como instrumento y objeto sobre el cual concentramos toda nuestra atención, pudiendo ser éste, material o virtual, incluso funcionando, a veces, sólo como el disparador de un imaginario.

Cuerpo

Habiendo dado ya una identidad a estas palabras, ¿por dónde comenzar a pensar un posible modo de articularlas en el marco de lo que me propongo en este escrito?

Existe una idea de Le Breton (2002) que me resulta interesante para establecer un punto de partida: "El *"cuerpo"* no es una frontera, un átomo, sino el elemento indiscernible de un conjunto simbólico." (p. 18)

En dos de las propuestas que realicé en el seminario, "¿Qué es al arte para usted?"² y "Familia"³, trabajé sobre una cuestión que investigo desde hace un tiempo y que tiene que ver con generar una escena en la cual el performer pueda sostener una completa neutralidad. Tanto desde el punto de vista físico-postural como desde el discursivo -si es que existiera un texto-. Esto significa concretamente, la no acción, la no ficción, la no actuación ni afectación de ninguno de los aspectos de la persona presente en la escena.

Para intentar ahondar en cuáles son los intereses que me llevan a trabajar en esta línea, vuelvo a Le Breton y a su idea del *cuerpo como el elemento indiscernible de un conjunto simbólico*.

Si pensáramos, entonces, en ese *conjunto simbólico* que se pone en marcha con la sola contemplación del sujeto, del cuerpo: ¿cuánto y de qué modo es lo que podemos construir desde nuestras propias ideas teniendo sólo una información más o menos relevante que nos fue dada? ¿En qué medida el espectador construye únicamente a partir de la observación de un sujeto en estado de quietud y neutralidad que sólo es recontextualizado o intervenido por una determinada información?

Ésta fue la primera pregunta que guió mi línea de investigación. Y ¿de qué manera, entonces, ese *conjunto simbólico indiscernible del cuerpo* del que nos habla Le Breton, se acciona para poder generar esta construcción propia en cada uno de los que asisten a esa "puesta en escena"?

Pareciera evidente, que es justamente esa neutralidad, esa decisión de no interferir o condicio-

nar la recepción del mensaje, lo que permite al espectador mantenerse en una zona en la que, si bien por un lado se siente contenido por estar recibiendo una información definida, es quien, por otro lado, tiene la tarea de completar y encontrar un sentido a aquello que está ocurriendo.

Dispositivo

Pero comienza a producirse una reiteración en líneas inmediatamente anteriores a éstas, que lejos de ser involuntaria, se presenta inexorablemente por ser complementaria a la idea del cuerpo, del sujeto, del performer: La información, el mensaje, el dato, el contenido representado en un texto. Esto es lo que permite guiar y conducir o, en palabras más rotundas, persuadir al espectador en su búsqueda por encontrar el sentido⁴.

Y es en este punto, en el que además de ensayar una hipótesis acerca de cuáles debieran ser las características de esta "información" que planteo como clave para activar la experiencia del espectador, aparece también la necesidad de llevar a cabo una rigurosa elección del *dispositivo* que, por ser el adecuado, se constituya dentro de la obra como elemento indiscernible de ésta.

Para avanzar en este desarrollo, me resulta interesante una reflexión del artista Jérôme Bel (2003) -en la transcripción del coloquio "Desde el principio he estado obsesionado con el lenguaje"- , quien pone en palabras simples una problemática inherente probablemente a todos los seres humanos: "(...) el lenguaje es lo único

que tenemos para describir lo que nos pasa en la vida pero finalmente es incapaz de hacerlo, ya que nuestras emociones, nuestros pensamientos, nuestros sentimientos no pueden ser descritos adecuadamente." (p. 78)

Pero ¿qué sucedería si en lugar de intentar esforzarnos por representar de la manera más fiel posible a través del lenguaje *nuestras emociones, nuestros pensamientos, nuestros sentimientos*, lo lleváramos en cambio, a su estadio más primario? ¿Podría esta estrategia funcionar como un disparador de múltiples construcciones de sentido? ¿Podría ser una posible alternativa para promover una experiencia estética autónoma?

Éstas fueron las preguntas que han guiado mi segunda línea de investigación a la hora de comenzar a trabajar con textos, informaciones y datos que le son dados al espectador, pero que aislados del resto de la "composición", no serían más que meras afirmaciones o preguntas cargadas de literalidad y sin ningún valor ni relevancia.

Sin embargo, y es aquí donde todo pareciera comenzar a alinearse, si esta información, que se sirve del lenguaje y que se encuentra en el contexto de una experiencia sensible, además de ser meramente informativa, se ofrece mediatizada por un dispositivo (la proyección de ese texto en una pantalla o la voz neutra de un robot), por un lado, impacta y consigue una inmediata legitimación de lo que sea que se esté diciendo. Y por otro, -y una vez consumada la legitimación-, libera el campo de recepción. Contiene y emancipa al receptor a través de un acontecimiento polisémico.

Forma

Por último, pero de ninguna manera desvinculado de toda esta maquinaria, tenemos la *forma*.

La *forma*, es el soporte temporal en el que debe condensarse absolutamente todo lo que ocurre. Este soporte temporal, esta línea de tiempo, este espacio -en términos temporalmente cuantitativos-, es lo que el lienzo al artista plástico.

No hay ningún elemento de la obra que pueda escapar a la elección y a la decisión de cómo estará administrado y organizado en el tiempo.

Cualquier material o contenido, por virtuoso que sea, funcionará o no sólo en la medida en que pueda ser presentado en su preciso *tiempo formal*.

La conciencia y el control de la *forma* o la estructura de cualquier "arte en el tiempo" es la llave para conseguir lo que sea que se busque conseguir.

Y en este sentido, es importante una aclaración. Un arte escénico (al igual que ocurre en una composición musical⁵), es un arte que funciona, siempre, en tiempo real.

No ocurre lo mismo, por ejemplo en el caso de una performance duracional, donde si bien la presentación es escénica, justamente el hecho de que esté pensada sin un comienzo y un final bien determinado, persigue generar otro tipo de experiencias que no tienen necesariamente una intencionalidad en el campo del tiempo real.

En el caso de las manifestaciones artísticas que se desarrollan sirviéndose de un "relato" que em-

pieza y termina, el *cómo* se construya ese relato y, por ende, cuál sea el *sentido* que el espectador encuentre a ese relato, estará absolutamente condicionado por su *forma*.

(No) Conclusiones / Preguntas abiertas

Hasta aquí, he planteado algunas reflexiones acerca de posibles articulaciones para la construcción de obra en torno a la idea de *cuerpo / dispositivo / forma*.

Sin embargo, no he hecho ninguna mención en relación a las cualidades o saberes específico del intérprete, del portador de ese cuerpo que se expone, más que aludir al término "performer" cuando en realidad, pareciera resultar muy obvia, la importancia de poder definir las características que deberían ser inherentes a este "performer".

Y es en relación a este punto, en el que aparece nuevamente la idea de no-ficcionalidad, de no-acción, de neutralidad. Y más concretamente aún: ¿Cuáles deberían ser los atributos ideales de este performer para un tipo de situación escénica como la que propongo?

¿Sería válido deducir de todo lo dicho anteriormente, en relación al máximo despojamiento y no-interpretación de ningún tipo, que este performer debe ser idealmente alguien no específicamente formado, por ejemplo en las artes escénicas (un actor o actriz)?

¿Sería válido postular que es justamente esa fricción que naturalmente emerge de alguien no pro-

visto de herramientas para una exposición escénica, la que impacta en el espectador y lo fuerza a involucrarse en lo que está ocurriendo, por fuera del contrato implícito: intérprete vs. público?

¿Es posible pensar que la construcción de un acontecimiento real, de un tiempo sólo presente, no representacional, no mimético, requiere personas-performers que también están experimentando ese tiempo real al igual que la audiencia, y con la misma intensidad que otorga lo imprevisible, lo nuevo, lo que acontece, y que esto no terminará de constituirse como tal si no está presente el riesgo de alguien que interpreta sin las suficientes herramientas para hacerlo, sin posibles artilugios?

La intuición que guía estas preguntas tiene un correlato empírico por haber trabajado en los últimos años con músicos-performers. Y por mi propia experiencia exponiéndome tanto en el marco de este seminario, como en otros marcos y contextos, sin tener ningún tipo de entrenamiento como intérprete escénica.

No creo que las preguntas se correspondan con respuestas unívocas. Y mucho menos en un momento, en el que el teatro y las artes escénicas en general, utilizan cada vez menos al "actor que actúa" y cada vez más se aproximan, justamente, a la disolución de este modelo o prototipo de actor que encarna un personaje.

Sin embargo, sería esperable que estas inquietudes despierten reflexiones mucho más allá del aspecto más específico de las mismas, y permitan seguir repensando el *acontecimiento* en el arte.

BIBLIOGRAFÍA

Cuerpos sobre blanco (2003). Edición preparada por José A. Sánchez y Jaime Conde-Salazar. Madrid, España. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: Comunidad de Madrid.

Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión. Trad. Paula Mahler.

Nancy, J.-L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Buenos Aires, Argentina: La Cebra. Trad.: Daniel Alvaro.

Flusser, V. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona, España: Herder. Trad.: Claudio Gancho.

Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires, Argentina: Asunto Impreso.

Danto, A. C. (2009). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós. Trad. Elena Neerman.

Hegel, G.W.F. (1989). *Lecciones de estética Volumen I*. Traducción del alemán de Raúl Gabás. Barcelona, Madrid: Península. Historia/Ciencia/Sociedad 215.

Notas

1. El presente escrito, se ha realizado en el marco del seminario "Performance y Corporalidad" que he cursado en el contexto de la Maestría en Teatro y Artes Performáticas de

la UNA (Universidad Nacional de las Artes).

2. <https://youtu.be/xg0jszmNvWo>
3. <https://youtu.be/1H8gQvyi49M>
4. No utilizo la palabra "sentido" en términos existencialistas, sino simplemente en la acepción del término que refiere al entendimiento o a la interpretación de algo.
5. En el caso de la música, uno puede escucharla en un tiempo diferido, distinto al momento en el que fue ejecutada, a través de una grabación. Sin embargo, la experiencia de la escucha es en tiempo real. Cada oyente vivencia sensaciones, emociones, pensamientos, mientras escucha esa música y no en otro momento, aunque esté escuchando una grabación y no esté presenciando el momento en el que esa música fue ejecutada en vivo.