



Tempo suspenso: a
vertente performativa
do ritmo nas artes
vivas e visuais

Tempo suspenso: a vertente performativa do ritmo nas artes vivas e visuais

María Rodríguez Piñeiro (a.k.a. María Roja)

UNIVERSIDADE DE VIGO

PALABRAS CLAVE:

corpo; tempo; espera; experiencia; interseccionalidade; resistencia; performance

RESUMEN:

Ao abeiro das particularidades procedementais da arte de acción, e dentro dun determinado segmento da creación contemporánea occidental, a concepción do tempo mudou ata deixar de ser este un mero obxecto de representación ou condición contextual *sine qua non* para converterse en material artístico por si mesmo, capaz de manter a obra nunha constante fase de realización á par que define o seu contido significativo. Dito acontecer vincúlase a uns modos de facer determinados, nados en disciplinas artísticas tradicionalmente consideradas distintas mais coincidentes na radicalidade, propia dunha estética do performativo, coa que afirman o aquí e agora, nunha procura de realidade que resulta eficiente nun plano formal e, sobre todo, na dimensión relacional que se produce co público espectador.

INTRODUCCIÓN

As particularidades dun tratamento temporal baseado en pautas rítmicas pausadas e na narración suspensa, propio da arte de acción, agochan posibilidades aproveitables desde o punto de vista do labor artístico. Así pois, podemos observar, nun segmento concreto da creación da nosa contemporaneidade, abrangendo aproximadamente desde os anos 70 ata os nosos días, en Occidente, que a ollada se volve cara o asunto apuntado con resultados específicos palpables. Así, a concepción do tempo parece mudar ata deixar de ser este un mero obxecto de representación ou unha condición contextual *sine qua non* para converterse en material artístico *per se*.

Paralelamente, esta suposición implica unha necesaria reflexión sobre dito feito, tratando de pescudar se estamos antes meros exercicios formais, quizais con certa tinguidura de moda, ou se polo contrario a súa validez estética se apoia nunha aposta fonda a nivel comunicativo. Así pois, o *modus operandi* destes modos de traballo en relación ao encontro que se produce co público presente constitúe unha dimensión relacional que cómpre ser examinada. O punto de concordancia entre tódolos traballos que, a modo de exemplo do descrito, serán obxecto de atención neste artigo, se ben non coinciden na súa estrita adscrición disciplinar á *performance*,

estando algúns deles ligados en orixe ás artes escénicas ou visuais (teatro posdramático, danza, cine, videoarte, ...), concordan porén na preocupación por unha espazo- temporalidade tradicionalmente ligada ao mundo da arte de acción, coincidindo na radicalidade coa que afirman o “agora”, nunha procura de realidade.

A CONCEPCIÓN TEMPORAL DESDE O PRISMA ACTUAL

Con motivo da exposición das súas *Secret Strikes*¹, Alicia Framis (citada en Solans, 2008) dicía: “Me siento mejor haciendo algo que no haciendo nada: ese gran vacío se produce cuando no tengo nada que hacer, o cuando es domingo” (p. 64). Esta sorte de mal dominical do que fala a artista pasa por recoñecerse como unha doenza común na sociedade contemporánea occidental. Enfrontarse co baleiro, desprovisto de funcionalidade, semella comportar unha elevada dose de angustia nos corpos. Caiamos na conta de que, non por acaso, do latín *ab horrere*, sentir horror ante a vida, vén o termo aburrimento, tabú nos nosos días. Deste feito dá conta rendible toda a industria do ocio que nos arrodea. Os contidos que se despregan diante dos ollos da clientela son de índole extremadamente fugaz e fragmentaria, destinados a meirande parte das veces a engrosar a tendencia á acumulación, síntoma dun impaciente desexo de memoria

e atenuante do carácter inaprensible de toda experiencia, no que acaba por ser un proceso ilusorio de “vivir máis”. O pasatempo ofrecido, así pois, porfía na neutralización dun excedente de tempo considerado superfluo ou molesto. O modo de consumo do chamado tempo libre que se oferta, garda un paralelismo evidente e pouco inocente co modo de consumo obrigado do que chamamos tempo de traballo; ámbolos dous ciméntanse no mesmo concepto: o da velocidade. A física define esta como a distancia percorrida nun tempo determinado. A súa propia descrición dá conta dunha rivalidade moi particular entre os conceptos de espazo e de tempo, así pois. Nesta inimidade, o tempo cobra o protagonismo, revalorizándose a medida que é capaz de dominar distancias maiores. Este sucinto coqueteo co mundo da ciencia sérvenos para presentar a problemática existente arredor da aceleración da propia realidade á que Buci-Gluksmann (2006) se refire así:

La compresión del tiempo es el correlato de un tiempo ultrarrápido y flexible y de una conciencia efímera y frágil de la relación con el mundo, en una sociedad aparentemente sin duelo y sin protección, en la que se celebra por doquier el presente y las apariencias para hacer desaparecer las realidades. Ya que, a partir de ahora, el tiempo es una variable esencial de la producción capitalista –siempre más y

más rápido- y la sociedad está dominada por lo que Nicole Aubert llama el “culto de la urgencia”, en una “sociedad enferma de tiempo”. (p. 48)

O fenómeno ao que aluden estas palabras constitúe a premisa sobre a que se basea un tempo globalizado rendido ao capital no que a instantaneidade borra a realidade das distancias. De tal xeito, información e imaxes desprázanse a velocidades antes descoñecidas por canles de navegación polas que semella que o sólido non pode achar o seu camiño. Así mesmo, a *web* permite unha sorte de visión a distancia dende a intimidade dunha habitación que posibilita a asistencia en directo ao que se produce noutro extremo do globo terráqueo nese mesmo instante. Ese tempo universal denominado real tradúcese no acceso de xeito inmediato a calquera hora do planeta con teclear uns números, manipular un mando a distancia ou pulsar un rato de ordenador; pero o mesmo adxectivo tamén se aplica ao tempo que un corpo inviste en descalzarse ou levantar a cabeza ao escoitar algo que chama a súa atención. En definitiva, este aumento da velocidade por enriba do que o espazo pode soportar, deixa á intemperie unha inoportuna realidade: os corpos tardan. En relación directa con isto, Paul Virilio apunta na súa teoría cara un problema central, o da proscrición do corpo nunha cultura ofuscada coa aceleración, ou o

¹ Nas pezas que conforman esta serie (realizada entre os anos 2003 e 2006), protagonizados por centros de arte, empresas, corporacións bancarias ou rúas, a *steadycam* percorre nun travelling continuo o espazo, poboado de persoas inmobilizadas nun momento concreto da súa

que é o mesmo, a perda da relación coa nosa realidade física en favor dun universo retínico mediatizado. A cuestión a abordar sería a de reatopar o contacto (Virilio, 1999). No seu ensaio *Estética da desaparición*, este autor compara o fenómeno da picnolepsia² co efecto da tecnoloxía sobre as nosas consciencias. Xa que a velocidade obriga a unha redefinición constante das coordenadas espazo- temporais, esta acaba por xerar un efecto de extravío que sume constantemente en estados perceptivos alterados, en ausencias momentáneas, tralas que o reencontro co mundo permite aprehender o ordinario como algo extraordinario. Virilio considera que estes trastornos cognitivos poden ser liberadores, ao brindarnos a oportunidade de rachar coa inercia tecnolóxica e vencer a anestesia sensorial orixinada pola mesma.

Resulta doado vincular tal preocupación co interese de certas prácticas artísticas en tentar liberar unha sorte de “tempo público” a través da creación de relacións humanas significativas na estreita franxa comprendida entre o tempo de produción e o do consumo. Neste senso, a atención de certo sector do eido creativo volve a súa ollada cara o intervalo, cara aquilo que, seguindo a definición dada por Byung-Chul Han en *El aroma del tiempo*, se estende entre dúas situacións ou acontecementos, un tempo de transición no que os corpos non se atopan nunha situación definida. O reporte que trae

consigo dita práctica é o de devolver ao público espectador a incerteza e a indeterminación propias da apertura ao extraordinario presente no cotián, capacitándoo de novo para enfrontar eses tempos mortos. Faise necesario entón reinstaurar a demora, con tódalas súas virtudes contemplativas, capaz de promover unha atención, e por tanto, un efecto, duradeiros aos acontecementos e as informacións, ás súas singularidades e detalles. Así, a demora, rexeitando un presente reducido a picos de actualidade é quen de restaurar a duración (Han, 2015). Debemos aquí recuperar a Henri Bergson, o primeiro que, co seu concepto de *durée*, se distanciou das consideracións da ciencia que entendían o tempo como algo homoxéneo e reversible segundo o que o presente se interpretaba como conservación do pasado e anticipación do futuro, ao relacionar o factor temporal coa vivencia real e a experiencia tanxible do mesmo. Así, ofrecía o seguinte exemplo (citado en Chacón Fuertes, 1988):

Si quiero prepararme un vaso de agua azucarada, me veo obligado a esperar que el azúcar se disuelva. Este pequeño hecho está lleno de enseñanzas. El tiempo que tengo que esperar no es el matemático que se aplicaría del mismo modo a lo largo de la historia entera del mundo material, incluso en el caso de que ésta se hubiera desplegado de un solo golpe en el espacio. Coincide con mi

impaciencia, es decir, con una cierta porción de mi propia duración, que no es prolongable ni reducible a voluntad. No es algo pensado, sino vivido. (p. 66)

O que estaría acontecendo neste caso sería a coincidencia entre dous ritmos distintos de duración: o do azucre disolvéndose e o da conciencia agardando. Neste encontro imaxinado, no que cobra sentido referirse á suspensión do tempo, non se pode variar a velocidade do decurso dos acontecementos sen alterar con iso o real. De tal xeito, a ás veces incómoda duración da conciencia é a que nos permite entrar en relación coa duración do mundo e co seu ritmo propio, lento. O certo é, e con isto retomamos as reflexións de Virilio vertidas anteriormente mentres aludimos ás conclusións bergsonianas, que a demora nun tempo suspenso liberado de tensión narrativa, como acto libre de resistencia fronte á velocidade imposta e asumida polos corpos actuais, alberga un amplo potencial expresivo.

A VERTENTE PERFORMATIVA DO RITMO NAS ARTES VIVAS E VISUAIS

Incitadas pola problemática que acabamos de referir, tentaremos de seguido albiscar a contestación formal dada á mesma por parte de certos traballos artísticos que se concertan

arredor da suspensión temporal. Dentro das numerosas posibilidades, a que aquí imos apuntar é aquela que emprega a capacidade transformadora do tempo de tal maneira que mantén a obra nunha constante fase de realización, acabando esta última, á vez, por definir o contido significativo do traballo en cuestión. Para tal acometida, debemos primeiro fixarnos no modo de uso dun material tan esvaradío como é este que nos ocupa, o tempo. En relación ao amentado antes, falamos dese empeño en, no canto de inxerir pasiva e ininterrompidamente estímulo que maten o tempo, exercer o esforzo da mirada que faga este palpable. Estamos a falar dunha esixencia á mirada próxima á da observación pictórica, cunha maneira de mirar que toma tempo para ver. As preocupacións articúlase arredor dunha afirmación radical, propiamente constitutiva da arte de acción, do tempo real como situación vivida conxuntamente. Apóstase por apartarse do engaiolamento narrativo fiado de continuo a través de sucesos imprevisibles, coas súas posibles dislocacións temporais e rupturas internas, ao servizo estas do decorrer áxil da acción ficticia, evitando as esperas do público en zonas aparentemente ordinarias. Dese rexeitamento da ilusión, acaba derivando un concepto de “tempo compartido”, no que o tempo de realización do artefacto artístico ofertado non pode xa dissociarse do tempo do público. Devén, en última instancia, o protagonismo do

² O síntoma da picnolepsia é a perda temporal da conexión coa realidade.

auto-cuestionamento e da auto-experiencia dos e das participantes. Devén de novo, o asunto do contacto. O teatro bautizado como posdramático, debedor de tódalas disquisicións que estamos a dispoñer, non escapa destes modos de facer:

[...] una percepción del tiempo desviada de lo habitual provoca precisamente su percepción explícita: el tiempo asciende desde la condición inexpresiva de acompañante de la actuación al rango de tema. [...] Al volverse central la intención de utilizar la especificidad del teatro como modo de presentación para hacer del tiempo como tal [...], objeto de una experiencia estético- teatral, se transforma por primera vez el tiempo efectivamente mensurable del acontecimiento teatral en objeto de elaboración y reflexión artística; esto es, se hace consciente, se intensifica su percepción y se organiza estéticamente. Presencia y actuación de los actores, presencia y rol del público, duración y disposición del tiempo de la realización escénica, el puro hecho de la congregación como un espacio-tiempo común. (Lehmann, 2013, p. 319)

A recorrida liña de tempo na que se desenvolve unha trama narrativa vese así, nestes presupostos formais, substituída por unha experiencia ao ritmo propio dos corpos. “¿Cuánto tiempo tardan en prepararse unos

tallarines chinos?” inquire a berros Angélica Lidell na súa peza escénica *Ping Pang Qiu* (2012). De seguido, comeza a danzar xunto aos seus tres compañeiros de escena (catro, se contamos ao can) nun contaxio conxunto de alegría festiva. Aí, onde parece non acontecer nada, está a resposta: a antedita cea avíase no que dura unha peza de baile. Esta tradución en palabras do anaco de obra referido, exemplifica unha experiencia temporal que se desvía do habitual para provocar a súa percepción expresa, de modo que o tempo supera a súa inexpresiva condición substancial a fin de acadar o status de temática. E faino reafirmando o seu dobre potencial como axente e material; como tal, non resulta técnica nin ideoloxicamente inocuo: é quen de posibilitar que unha obra artística, independentemente da súa natureza, poida ser acción ou realizarse activamente, xerando o seu significado en virtude dun proceso que lle é esencial. Ao cabo, a experiencia deste tipo de pezas convérteas nun acontecemento que depende do exercicio receptivo do individuo espectador e do tempo que este pase con elas. Esta consciencia da índole performativa do elemento temporal imbúe o traballo dunha camada de artistas de procedencia disciplinar diversa; a modo de exemplo, nas liñas seguintes deterémonos nos traballos de catro creadoras que, amosando estratexias dispaes, apuntan todas, porén, cara o noso obxecto de estudo.

O tempo do esforzo: Angélica Lidell

Tornemos ao traballo da autora, directora teatral e actriz Angélica Lidell. Na súa peza do ano 2009 titulada *La casa de la fuerza*³, unha acelerada incontinencia verbal a modo de vómito vocal ininterrompido, alterna coa presentación de accións sen sostén narrativo que actúan de freo. Ámbalas dúas estratexias equilibran ritmicamente unha peza concibida para sete actrices, un forzado, un violonchelista, unha ATS e unha orquestra de mariachis, cunha duración de cinco horas e media, incluíndo os intermedios. Seguindo esa pauta temporal, os distintos aconteceres escénicos sucédense sen transicións impostadas, sen apoiarse noutra cousa que non sexa o interese polo aquí e o agora. Así, no segundo acto, as tres actrices presentes sofren un desgaste físico palpable, en relación ao estado emocional que representan, atarefadas en colocar a pulso os dez sofás que configurarán a escenografía da escena seguinte e que, rematada esta, volverán retirar do mesmo xeito; o esforzo volve protagonizar a escena na que, logo de baleirar vinte sacos e depositar os 1.500 quilos de carbón contidos neles, volven trasladar este a padas. O tempo investido nestes movementos físicos, o tempo real necesario, inútil a nivel significativo dende a perspectiva crítica dun teatro de corte clásico, é conscientemente empregado por Lidell co fin

³ Liddell resume así a peza no programa de man da mesma: “La casa de la fuerza es la casa de la soledad. Ese lugar donde se compensa el agotamiento espiritual con el agotamiento físico. Es un sitio jodido, muy jodido. Es el sitio donde no somos amados, y hacemos ejercicios de no-sentimientos para compensar el exceso de sentimientos. Es el sitio de la humillación y de la frustración”.

⁴ Consideracións compartidas por Angélica Lidell coa que escribe ao preguntarlle ao respecto nunha charla aberta celebrada na cidade de Bos Aires no ano 2011.

de lograr unha comuñón entre a arte e a vida na que as actrices máis as espectadoras e os espectadores se atopen. Sobre este persoal modo de traballo escénico coa dimensión temporal, Lidell destaca a viveza deses instantes aquí citados, nos que se confesa deixar levar pola sensación do momento, insistindo na falta de identidade dos mesmos nas distintas funcións, descartando calquera concesión á técnica ou ás restricións dunha medida imposta, en favor da afinidade á escoita que en cada ocasión fai do público⁴.

O tempo da parada: La Ribot

A imaxe dunha sardiña morta tirada na rúa inspiraría á coreógrafa e bailarina La Ribot para compoñer, no ano 1993, *Muriéndose la sirena*. Deitada no chan cubrindo a parte inferior do seu corpo espido cunha saba e o cabelo cunha perruca loura, permanecía inmóbil. A súa quietude, interrompida ocasionalmente por lenes convulsións e estertores, estaba acompañada pola gravación da estridente sonoridade dun camión do lixo. Esta sería a primeira das súas *Pezas distinguidas*, un proxecto de creación desenvolvido ao longo de dez anos que comprende trinta e catro composicións escénicas, organizadas en tres series diferentes, coas mesmas premisas dramaturxicas: unha duración entre trinta

segundos e sete minutos, a nudez corporal e a partida do silencio. Ribot (2002) afronta a creación das *Pezas distinguidas* dende unha desvinculación da idea de fluxo asociada á danza para adoptar unha nova concepción do movemento que culminará no significado que lle outorga ao termo still, reflectido da seguinte maneira nunha nota tomada dos seus cadernos:

Me interesa hablar de presentación, más que de representación. La quietud puede ser en "Still distinguished" un medio para hablar de presentación, en el sentido de estar, de ser presencia corporal y de contemplar en un tiempo no teatral, entendiendo "teatral" como algo que empieza y termina. Con "estático" intento dar un tiempo aproximado que se puede romper, cambiar, variar, según la necesidad de cada uno. No impongo una duración exacta sino que doy una aproximación, un tiempo posible en el que se debe decidir mientras se vive, se hace, se observa, se cambia...

Ahora el espacio es del público y mío, sin jerarquías. Mis objetos, sus bolsos o abrigos; sus comentarios y mi sonido; a veces mi quietud y su movimiento, otras mi movimiento y su quietud. Todo y todos esparcidos por el suelo, en una superficie infinita, que vamos moviendo tranquilamente, sin dirección concreta,

sin orden definido.

El público ahora trabaja su espacio y tiene un tiempo relativo para usarlo. Un tiempo que se va entendiendo y haciendo por cada uno de nosotros individualmente. (p. 126)

Ao fío destas palabras, a inmovilidade revélase como unha estratexia coreográfica susceptible de permitir á danza afastarse do imperativo representacional para adoptar unha economía de presenza diferente. No seu modo de traballo, a quietude afíliase a un desmantelamento da temporalidade lineal habitual na representación, a favor dun "sendo" protagonizado pola artista e o público. Readaptándose ante tales consideracións, se nun primeiro momento as *Pezas distinguidas* se recreaban na idea de brevidade, estas acabarían por alongarse ata ocupar practicamente todas os sete minutos dispoñibles. Segundo afirma Castro Flórez (2002), o paradoxo de La Ribot reside en que, xerando imaxes corporais en movemento, é quen de sedimentar xestos e poses que son auténtica quietude. Na súa penúltima *peza distinguida*, creada no 2000 baixo o título *S Liquide*, La Ribot recuperaba a imaxe da serea coa que comezara o seu proxecto. Cuberta desta vez polo papel metálico empregado para cubrir os cadáveres, ao longo dos sete minutos utilizables, esforzábbase na contención da súa respiración a fin de evitar calquera son que

puidese rexistrar o micrófono situado debaixo do seu estómago desvelando a súa condición de "parada", no canto de inanimada, pois:

[...] aunque su cuerpo desnudo funciona a veces como una imagen, esa imagen tiembla siempre sutilmente, revela siempre su naturaleza fisiológica a través de sus pequeñas tensiones, sus latidos, dudas, desequilibrios, estremecimientos, contracciones, dilataciones... los inagotables elementos cinéticos de las pequeñas danzas y actos inmóviles de La Ribot. (Lepecki, 2009, pp. 148-149)

Esta micropercepción, nutrida do silencio, dos sons que habitan e conforman dito silencio, presentes nunha acción na que a súa quietude nos leva enganosamente a pensar que nada acontece, estaba estimulada pola renovada aposta da artista polo silencio e a inmovilidade como estratexias coas que subliñar o espesor de tempo nuns eventos dancísticos de corte non representacional.

O tempo da espera: Amaia Urria

Me interesaba saber cuál era el movimiento de la espera, qué es lo que haces o sobre todo en qué piensas, la espera es algo inactivo, es decir, en el que no haces, pero al mismo

tiempo es muy activo, tu mente se va a otros sitios, es un momento de tránsito, como cuando vas en el ascensor o en el metro, de un sitio a otro (Urria, citada en Sánchez, 2006, p. 396).

Estas declaracións da artista plástica e performer Amaia Urria refírense aos intereses que animan a súa peza *El eclipse de A* (2002). O título alude ao filme de Michelangelo Antonioni *L'eclisse*, continente dunha escena que motiva a núcleo da obra de Urria. Nela, Monica Vitti camiña sen rumbo ata a chegada de Alain Delon, a quen lle di que o leva agardando dez minutos. En realidade, o tempo fílmico desa espera non chega a superar o minuto de duración. Na primeira parte da súa peza, Urria procura construír o tempo absorbido pola elipse temporal da película. Para iso, preséntase a si mesma sentada diante dun televisor, ocupándose nunha serie de accións anódinas ata que se completa o tempo real indicado no diálogo. O tempo é medido en escena, onde unha e outra vez fai uso das funcións básicas dun vídeo magnetoscopio doméstico, repetindo a escena do camiñar ata que realmente transcorren os dez minutos. Este feito produce unha sensación de tempo dilatado en exceso que, á vez que converte as palabras da actriz italiana nun acontecemento fidedigno, consegue tamén que o público se manteña á espera de que algo aconteza. Á fin, en *El eclipse de A*, Amaia Urria interrógase sobre a percepción

e a representación do tempo, centrando o seu interese na maneira en que o tempo se articula e se transforma habitualmente dentro dun relato fílmico e en como este pode relacionarse co cotián e cun suceso inscrito nun ritmo propio dunha estética performativa.

Os “non tempos” do cotián: Chantal Akerman

Segundo mantén Óscar Cornago (2005), unha grande parte dos e das directoras máis renovadoras das últimas décadas desenvolveron unha poética cinematográfica que en certo modo podería ser cualificada de teatral, escénica ou performativa, nun “ejercicio crítico de autoconsciencia que define el fenómeno moderno del arte, el arte como gesto de resistencia material y *performativo* a los modos tradicionales de representación” (p. 228). No cine tradicional, a actividade do público espectador é moldeada sobre a presunción de que algo sucederá na pantalla: a irrupción periódica de sucesos significativos conduce a trama cara adiante, articulando os elementos dramáticos nun desenvolvemento que permanentemente renova o seu interese. Os filmes de Akerman revélanse en contra desta fórmula, fixando a súa atención nos intervalos, nesa sorte de tempos mortos que poderíamos bautizar como “non tempos”⁵, se nos axustamos á lóxica de Augé (2000).

Durante os 200 minutos da súa peza do ano 1975 titulada *Jeanne Dielman, 23, Quai de Commerce, 1080, Bruxelles*, asistimos ao paso das horas na casa de Jeanne, ama de casa viúva a cargo dun fillo, atarefada entre os labores domésticos e o exercicio da prostitución, cumprindo diariamente cunha pauta temporal inmutable. A cámara amósanos as accións completas a tempo real: vémosla axeitar o fogar, pelar as patacas, lavar os pratos, preparar a comida, recibir aos clientes... As situacións non evolucionan, simplemente relévanse, exhibindo unha textura aséptica que as homoxeneiza e as iguala, independentemente do seu contido. Os quefaceres da protagonista repítense día tras día sen condensar, sen ser suxeridos de maneira abstracta: tódalas accións volven ocorrer á vista da ou do espectador. No terceiro día de convivencia con Jeanne, a habitual orde imperante en cada unha das actividades cotiás que conforman a súa mecánica vital vaise silenciosamente desbaratando, ata que, logo de xacer cun dos seus clientes, mata a este e, quedando soa, séntase e permanece coa mirada perdida ata que o filme decide rematar, sete minutos despois. A inesperada irrupción deste desenlace non pode máis que revelar unha causalidade absurda na sucesión dos feitos triviais previos, froito da radical desdramatización aplicada por Akerman a unha estrutura, de por si, de perfecto cariz dramático. Estamos ante unha redefinición

da noción de relato clásico. Noutras ocasións, a cineasta opta por un abasto de situacións que rexeita o engarzamento das imaxes dentro dunha historia. É o caso de traballos como *Hotel Monterey* (1972), constituído pola descrición fragmentaria do espazo referido no título, co seu ir e vir de clientela, comezando de noite no vestíbulo ata chegar ao último andar ao amencer, subindo en ascensor. De igual maneira, en *La Chambre* (1972), unha lenta panorámica circular describe, reiteradamente e sen deterse, cambiando ás veces de sentido, o espazo dunha habitación; na cama xace a propia Chantal Akerman, primeiramente sentada inmóbil, comendo logo unha mazá, cando a cámara volve tropezar con ela. En calquera dos casos, atopámonos con filmes cunha progresión non dada xa pola expectativa ante un xiro dos acontecementos senón pola súa capacidade para predicir as repeticións. No canto da sorpresa, é a anticipación a que sostén a trama: intuír un xesto, saber que sucederá e comprobar que tivo lugar. Coincidimos con Oubiña (2005) ao afirmar que Akerman practica unha dramaturxia do previsible. Este autor afirma que a pregunta é se hai un obxecto narrable, cuestión á que el mesmo responde:

[...] la preocupación de Akerman radica en cómo interrogar a lo “infraordinario”, cómo describirlo, cómo hacerlo hablar. O, para decirlo con Duchamp: una obra que se instala

en un borde “Infrafino”, casi resistiéndose a la existencia, casi a punto de renunciar al arte. (p.19)

Isto non quere dicir que no cine de Akerman non ocorra nada nin haxa nada que ver, de feito, dáse moita información. En *Hotel Monterey*, por exemplo, a conversa duns homes reflíctese no espello, unha lámpada alumea as baldosas do chan e parte do teito, alguén mira á cámara de esguello, unha muller mastiga algo, as portas do ascensor ábrense e péchanse deixando pasar á xente, un botón luminoso indica os pisos, unhas pezas están pousadas de mala maneira sobre unha cadeira, a luz cólase polas persianas caendo sobre a bañeira, outra muller apóiase nun moble, un descascado descolora a parede, non sae ninguén do ascensor, un 302 metálico singulariza unha porta, a cámara avanza, retrocede... Este exceso de atención a todo detalle visible, carente de deriva dende o coñecido ao excepcional, imposibilita a dilucidación do substancial da imaxe. Di a directora (citada en Oubiña, 2005):

Cuando se observa una imagen, un segundo basta para obtener la información: “eso es un pasillo”. Pero luego de un rato, uno se olvida de que es un pasillo y sólo ve que es rojo, amarillo, líneas. Y entonces regresa como pasillo. (p. 20)

Nas súas películas, tanto as persoas como

⁵ “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 2000, p. 83).

as cousas manifestan unha imperturbable resistencia a abandonar a súa singularidade concreta e inscribirse nunha estrutura que as resignifique a nivel simbólico; e fano sendo os únicos protagonistas de planos que duran ata sentir que o tempo pasa por eles.

Y no porque hayamos visto algo, no tenemos que tomarnos tiempo para seguir viendo, al contrario, por supuesto. Todos hemos visto una mujer en una cocina y, de tanto verla, la olvidamos, olvidamos mirarla. Cuando se muestra algo que todos han visto ya, tal vez en ese momento se lo ve por primera vez. Una mujer de espaldas que pela papas. Delphine, mi madre, la vuestra, usted misma. Una mujer, sí. Pero un pasillo, durante unos minutos...

¿O un árbol? (Akerman, 2005, pp. 35-36)

Así pois, os filmes desta artista tentan facer visible na duración do plano aquilo que a rutina cotiá, suxeita ás présas, invisibiliza. No estatismo case pictórico das súas imaxes, o cambio lento, ao seu tempo, o devir, nunca deixa de ser perceptible.

CONCLUSIÓN

Ao abeiro dos desvelos que guían este artigo, os exemplos mencionados permítenos illar formal e conceptualmente un tratamento temporal cuxa importancia no eido artístico pretendemos salientar. Á vez, dan conta de que as estratexias creativas recorridas poden ser múltiples, heteroxéneas e ligadas a formatos non coincidentes. A distancia formal, porén, non constitúe un obstáculo para un logro común: o uso performativo do ritmo como material creativo susceptible de significar a nivel sensible e conceptual, asento da eficacia estética e comunicativa das obras que conforman. A cuestión da recepción tórnase primordial: nun momento no que as políticas culturais imperantes acostuman ao público espectador a identificar os tempos "lentos" faltos de estímulo constante co aburrimiento, os exercicios aquí aludidos renegan de exercicios de contemplación pasiva e de meras lecturas intelectuais nunha tentativa de comunicación, cun ofrecemento experiencial no que se dá un convite a compartir un tempo que é só o natural dos corpos. As dificultades deste proceso receptivo recordan sen miramentos que a arte é unha práctica, non só para as propias creadoras e creadores, senón para todos e todas.

BIBLIOGRAFÍA

Akerman, Ch. (2005). La heladera está vacía. Podemos llenarla. En AAVV. (2005). *Chantal Akerman: una autobiografía* (pp. 25-74). Buenos Aires, Argentina: MALBA.

Augé, M. (2000). *Los no lugares: Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa. Buci-Glucksmann, Ch. (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid, España: Arena Libros.

Castro Flórez, F. (2002). Still life. Una aproximación (excéntrica) a *La Ribot*. En *La Ribot* (pp. 6-13). Madrid, España: Galería Soledad Lorenzo.

Chacón Fuertes, P. (1988). *Bergson*. Madrid, España: Cíncel.

Cornago Bernal, Ó. (2005). *Resistir en la era de los medios: Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid, España: Iberoamericana.

Han, B.-C. (2015). *El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona, España: Herder.

Lehmann, H. T. (2013). *Teatro Posdramático*. Murcia, España: CENDEAC.

Lepecki, A. (2009). *Agotar La Danza: Performance y política del movimiento*. Madrid, España: Universidad de Alcalá de Henares.

Oubiña, D. (2005). Ínfima bitácora. El cine infrafino de Chantal Akerman. En AAVV. (2005). *Chantal Akerman: una autobiografía* (pp. 15-24). Buenos Aires, Argentina: MALBA.

Ribot, M. (2002). La Ribot: Still Distinguished. *Monografías. Revista de arte e arquitectura*, (1), 125-159.

Sánchez, J. A. (Dir.). (2006). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca, España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Solans, P. (2008). La acción como reacción. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, (244), 49-67.

Virilio, P. (1999). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid, España: Cátedra.



Fugas e inter- feren- cias

III Internacional Performance
Art Conference

NOVIEMBRE 2018

Dirección:

Marta Pol Rigau, UNIVERSIDADE DE VIGO

Carlos Tejo, UNIVERSIDADE DE VIGO

Secretaría técnica:

Paloma Recio Morínigo

Diseño e Imagen corporativa:

Alba Blanco

Vanesa Soares

Maquetación:

Jaume Geli

Ayudante de edición:

Covadonga Barreiro Rodríguez-Moldes

Comité Científico:

Doña **Alba Blanco**. UNIVERSIDADE DE VIGO, ESPAÑA

Dra. Doña **Marta Pol Rigau**. UNIVERSIDADE DE VIGO, ESPAÑA

Dr. D. **Carlos Tejo**. UNIVERSIDADE DE VIGO, ESPAÑA

Dra. Doña **Rita Castro Neves**. UNIVERSIDADE DO PORTO, PORTUGAL

Dra. Doña **Cecilia Perea**. UNIVERSIDAD DE PATAGONIA, ARGENTINA

Dr. D: **David Pérez**. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, ESPAÑA

Dr. D. **Miguel Molina**. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, ESPAÑA

Dr. D. **Artur Tajber**. UNIVERSIDAD DE CRACOVIA, POLONIA

Dra. **Judit Vidiella**. UNIVERSITAT DE GIRONA, ESPAÑA

Ponentes plenarios:

Dra. Doña **Helena Cabello** / Dra. Doña **Ana Carceller**. UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA.

Dr. D. **Juan Albarran**. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Dra. Doña **Małgorzata Kaźmierczak**. UNIVERSIDAD DE CRACOVIA, POLONIA

Comunicaciones de:

Julio Fernández Peláez

Diego Zorita Arroyo

Nerea Ayerbe

Jaime Cuenca

Julio M. Álvarez-Bautista,

Miguel Molina-Alarcón, **Elia Torrecilla Patiño**

Miguel Angel Melgares

Oana Maria Nicuță Nae

Johanna Caplliure

María Rodríguez Piñeiro

David Vila Moscardó

David Trujillo Ruiz

Ana Pérez Valdés

Edita

Servicios de

Publicaciones de

la Universidad de Vigo

ISBN

978-84-8158-829-3



0 786481 588293



ÍNDICE >

17

Latitud 41°56'6.83"N /
Longitud 6°31'44.49"O

Julio Fernández Peláez

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

45

Una "lectura" atenta de *Conversaciones telefónicas* de Isidoro Valcárcel Medina

Diego Zorita Arroyo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

07

INTRODUCCIÓN ACTAS CONGRESO
FUGAS E INTERFERENCIAS 2018

Sonia Tourón Estévez

UNIVERSIDADE DE VIGO

33

Lo efímero en el museo:
repensando la performance
a partir de su materialización

Nerea Ayerbe Elola

UNIVERSIDAD DE DEUSTO

55

La performance del selfie:
del arte de la exhibición y sus públicos
en tiempos de la mirada-flujo 1

Jaime Cuenca

UNIVERSIDAD DE DEUSTO

69

Game performance: un nuevo paradigma para nuestra corporalidad performativa

Julio M. Álvarez-Bautista

UNIVERSIDADE DE VIGO

79

Obstacle - El poder de la inacción activa

Miguel Ángel Melgares

UNIVERSIDAD DE GRANADA

165

Dragging the History. La performance reparadora en la obra de Pauline Boudry & Renate Lorenz.

Johanna Caplliure

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA Y UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ

183

La identidad (digital) como performance

Ana Pérez Valdés

UNIVERSIDADE DE VIGO

97

Tempo suspenso: a vertente performativa do ritmo nas artes vivas e visuais

María Rodríguez Piñeiro (a.k.a. María Roja)

UNIVERSIDADE DE VIGO

111

De cuerpo presente. Estrategias de creación artística contemporánea a través de la utilización del cuerpo como soporte plástico

David Vila Moscardó

UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ

197

Contemporary Polish performance art – between Old Masters and Young Activists

Małgorzata Kaźmierczak

UNIVERSITY OF KRAKOW, POLONIA

207

La acción ante la historia: espacios y tiempos para la performance en el campo artístico español

Juan Albarrán Diego

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

127

Visualizar, sonificar y tangibilizar. Tres acciones para revelar el espacio hertziano de la ciudad informacional actual.

David Trujillo Ruiz

UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ

145

La "performance" como actitud. Relaciones e (inter)acciones entre mujer y espacio público en el periodo de la vanguardia histórica española a través del arte.

Elia Torrecilla

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

225

Verde eléctrico bajando la escalera. Notas sobre una performance queer

Helena Cabello, Ana Carceller

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

INTRODUCCIÓN
Y ACTAS >