

IMAGO

La Imagen Crítica

“Una crítica de las imágenes no puede prescindir ni del uso, ni de la práctica, ni de la producción de imágenes críticas”¹

Hablar de la imagen implica comenzar de modo necesario por abrir una confrontación con el presente, con la simultaneidad de sus síntomas, convertidos en rasgos de la contemporaneidad. Entraña repensar la multiplicidad de posturas: La denuncia del espectáculo presente en la vida cotidiana (Debord), la preeminencia de la reproducción técnica sobre los trabajos del arte (Benjamin, Bazin), la magnificación del simulacro en la valoración de la visualidad contemporánea (Baudrillard), la estética de lo sublime como el límite de lo impensable (Lyotard), la lectura nostálgica de las vanguardias (Foster). Conlleva plantear las líneas de fuerza desde las que modificar el presente neocapitalismo que bajo la forma del liberalismo parece haber aniquilado las posibilidades del pensamiento crítico.

En la tradición heredada de Guy Debord y los situacionistas, de acuerdo con la sociedad del espectáculo, se asume una teoría general de la imagen que la concibe como un dispositivo de captura, dominación y despolitización. El neocapitalismo es un fascismo televisivo y teledicto que digiere visualmente lo real a través de la hiperubicuidad totalizante de la imagen y que dota al poder de la capacidad de uniformización. Desde aquí, radicalizando los planteamientos, se deriva una condena absoluta de lo audiovisual que deriva, en los casos más extremos, en posturas de corte iconoclasta, en una renuncia a la imagen por su ineludible condición manipuladora. Pero el problema no es la imagen como tal, ni su carácter de representación. La iconoclastia es un reflejo de la idolatría, de la creencia en el valor de la imagen más allá de lo que esta representa. Para ello es necesario concebir que la imagen posee las condiciones de un ídolo: una presencia ontológicamente acabada y totalizante. Por tanto, y aunque se presente como una tendencia opuesta a la iconofilia derivada de planteamientos como los de Baudrillard, en el fondo se muestra como una tendencia que es cómplice de la complaciente precesión de los simulacros.

Barthes denominó “el efecto realidad”² a la capacidad de las imágenes, no para crear una afinidad con lo real que podría calificarse de sorprendente, sino para utilizar determinados modos de representación que nos llevan a valorar que no son bastante verosímiles para acabar con nuestra desconfianza hacia los mecanismos representacionales. Este efecto realidad se traduce en recursos representacionales que se han desplegado de modos diversos de manera epocal. Si en el renacimiento el régimen escópico introdujo la perspectiva, y con ella el panoptismo, hoy la tendencia es la supuesta omnipotencia y realidad de la visión por satélite y la mirada proyectada desde el espacio hacia la tierra, proyectando una especie de hipervisualidad que parece capaz de absorber bajo su óptica todo lo visible. Las nuestras son las sociedades del control. El mundo se transforma en una imagen absoluta y accesible para el ojo, y la realidad queda monitorizada produciendo la sensación de la accesibilidad hiperespacial. El neocapitalismo induce sobrerrepresentaciones, como si el mundo pudiera ponerse ante los ojos, demostrarse, exhibirse de manera espectacular y totalizante. No obstante, esto no significa que

¹ Farocki, H. *Desconfiar de las imágenes*. Ed. Caja Negra. Buenos Aires/Argentina, 2013. Pág. 20. La cita es del prólogo, escrito por Didi Huberman

² En Barthes, R. *El susurro del lenguaje*. Ed. Paidós. Barcelona, 1987

la realidad no exista, sino más bien que necesitamos las imágenes porque desde ellas tendemos a dar sentido a la variedad infinita que preexiste en la realidad exterior a través de su selección, presentación e interpretación. La re-presentación no significa en este sentido una repetición, sino una intensificación del sentido en la encrucijada entre el valor semántico y la discriminación que realiza la imagen del ámbito de lo sensible.

Desde aquí, no se trata aquí de establecer una teoría del arte, sino de imbricar las obras en una teoría de los acontecimientos sensibles concediendo a la imagen un valor operativo, teniendo en cuenta por tanto que poco importa que esos acontecimientos sean considerados artísticos o no. En realidad nos remitimos al marco general de imbricación del ámbito de la imagen en lo visual. Hay que tener en cuenta que el dominio de la imagen no es coincidente con el campo de lo visual. Por visualidad entendemos la verificación óptica de un funcionamiento activo que está mediado técnicamente. Lo visual no tiene contra-plano, no le falta nada, es algo cerrado y circular. Las imágenes son dispositivos culturales que permiten estrategias de sutura del tiempo, son sus cicatrices. Esto conlleva asumir una postura que se encuentra más allá de la iconoclastia, pero también de la iconofilia. La imagen en la contemporaneidad parece encontrarse en un punto ciego que la convierte, por su exceso, en una superficie plana unívoca y total que aspira a reemplazar lo real. Más allá de esta consideración debemos destacar que la imagen no es un elemento susceptible de una captura masiva de lo real. Simplificando, entre la iconofilia postmoderna y la iconoclastia moderna hemos perdido la imagen. Entendemos que hay que desagregar ambas totalizaciones para abrir un concepto de imagen desplegado desde la singularidad. Desde lo singular y contingente podemos pensar y revolver aún más el debate entre la representación y lo irrepresentable, comenzando a vislumbrar la posibilidad de nuevos sentidos. Esa condición de suplencia de la imagen, su singularidad, implica la lábil presentación de una realidad que se hace comprensible por la mediación de lo sensible, que muestra su propia impotencia de presentar un contenido de modo total y cerrado, lo que hace que se manifieste la posibilidad de enlazar lo universal y lo particular desde una lógica de la experiencia que conciba la excepción irreductible de la singularidad. De esta manera es factible generar las condiciones para pensar formas de comunicación que no se encuentren subsumidas en la circulación jerárquica de la información.

La imagen no sólo es la imagen producida, es también la superficie de contacto y relación con el mundo real. Hoy este parece haberse convertido en un mundo hiperubicuo que se despliega en tiempo real de manera simultánea en cualquier lugar del planeta. Concebir una imagen como un campo de actuación nos permite mostrar ese espacio de las posibilidades y los imaginarios, que es intersticial, nómada y cuya situación siempre es improbable. Que la imagen actúe significa asumir que se enmarca en una ontología del aparecer, y que en ella no se juega una determinación esencial de los fenómenos que la atraviesan, sino sus formas sensibles de inscripción. Las imágenes son operaciones, actividad, relación singular entre el todo y las partes, entre la potencia de significación, los afectos y la sensibilidad, entre las expectativas y lo que las cumple. Se trata de abrir una política de la imagen que posibilite la conciencia de que ella es un resultado de un proceso de discriminación de la diversidad sensible marcado por la toma de decisiones específicas y estratégicas, y por la selección de una singularidad. Lo que en ella se pone en juego, lo que manifiesta su condición frágil y vulnerable, es la disputa que acontece en su gestión en relación a la permanente configuración y reconfiguración de lo sensible. “Como afirma Serge Daney, la imagen siempre está en la frontera entre dos campos de fuerza,

condenada a ser testigo de una cierta alteridad y, aunque posea un núcleo duro, siempre le falta algo. La imagen siempre es más, y, al mismo tiempo, menos que sí misma”³

Lo singular puede producir una leve interrupción en el mundo y en el transcurso de los acontecimientos para manifestar un desacuerdo. Desde el dispositivo específico que es la imagen se puede propiciar un nuevo reparto de lo sensible que consiga producir interferencias en el orden policial⁴ de las cosas. La imagen restaura de este modo una nueva lógica de la apariencia no como una ilusión que se opone a lo real, sino como “la introducción en el campo de la experiencia de un visible que modifica el régimen de lo visible”⁵. Para ello la imagen requiere ser considerada un elemento activo con capacidad para dividir la realidad y representarla configurándola de otro modo. El pancapitalismo reparte en un sistema de propiedad privada los modos de ser, de decir y de hacer, (también del hacer visible). Para ello está asentado sobre un mecanismo de exclusiones que debe hacerse estallar recurriendo a evidencias. Es en este punto en el que la imagen puede presentar, desde su potencia, sus operaciones y su contenido singular una capacidad de acción que rompe con el orden establecido de las cosas, que permite jugar con las causas y los efectos, que oscurece y complica la tensa relación entre las ideas y la realidad

La imagen es un campo de batalla siempre indecible incluso en la mera inmanencia visual: su manera de ser tiempo, siempre de vuelta, siempre re-presentación, la ubica en un complejo quiasmo de temporalidades que están en tensión y que son imposibles de totalizar. Como afirmó Benjamin remitiéndose a la dialéctica inscrita en la misma, “una imagen es aquello en lo que el entonces y el ahora se reúnen en una constelación, como en un relámpago”⁶. Incluir la danza en su dialéctica, que también es la de la singularidad, implica contaminarla desde la acción y la práctica, desde el cuerpo, estableciendo para ella un ritmo y marcando una nueva plataforma de operaciones para el ámbito intelectual que ya no se restringe a las reflexiones marcadas por la historia del arte, sino que invita a dislocar las disciplinas avanzando en sus aspectos experimentales y a atravesarlas transversalmente.

La danza como producción de cuerpos críticos

“El cuerpo es de la cultura y tiene una historia en la que hay que indagar, no para saber qué o cómo ha sido, sino para elaborar un concepto de cuerpo nuevo, más que un nuevo concepto de cuerpo”⁷

S. Foster en *Corporealities*⁸ propone comenzar a entender el cuerpo como una categoría de la experiencia cultural. Para ello rechaza un acercamiento de carácter esencialista y nos remite partir de su reconocimiento como una entidad construida e inacabada que reenvía siempre a un orden de significados que no están inscritos en él. Esto nos lleva a comenzar por

³ Farocki, H. *Op Cit.* Pág. 163

⁴ Ranciere, J. *El destino de las imágenes.* Ed. Prometeo Libros. Buenos Aires. 2011. Ranciere denomina orden policial al funcionamiento de la polis con sus partes reconocidas. Ese orden se instaura sobre una serie de posibilidades alternativas que restan como invisibles.

⁵ Ranciere, J. *El desacuerdo. Política y filosofía.* Ed. Nueva visión. Buenos Aires, 1996. Pág. 126

⁶ Benjamin, W. *Libro de los Pasajes* Ed. Akal. Madrid, 2005, Pág. 464

⁷ Crisorio, R. “De una semiótica a una hermenéutica en la investigación de las prácticas corporales” Ponencia presentada en el I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, LaPlata, 10 de Diciembre de 2009, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata: UNLP.

⁸ Foster, S. *Corporealities. Dance, Power and Knowledge,* Routledge. Londres, 1996

entender la danza como una práctica corporal que es posible en el registro enmarcado de una experiencia cultural. La danza se reflexiona desde el cuerpo, pero al mismo tiempo vamos a sostener que el cuerpo es un resultado de la danza. De este modo la danza como práctica cultiva cuerpos que son potencialmente creadores. Esta condición creativa implica una negación a conformar cuerpos como simples medios expresivos, y desde ella podemos empezar por problematizar el cuerpo en la danza como un constructo que es un resultado de la práctica.

En 2006 Lepecki⁹ propone una desidentificación de la danza respecto al movimiento, sosteniendo que los bailarines y performers que introducen como parte de sus prácticas la quietud o el movimiento agotado, ponen en cuestión la ontología de la danza y la certeza de su identidad, abriendo un campo de debate respecto a su propia actividad. Establecida la línea que articula danza-modernidad-movimiento y subjetividad, esclarece que también se opone a la idea de sujeto idéntico, interior y soberano de sí mismo, pensando la subjetividad en términos de agenciamiento, intensidad, tecnología y operaciones de subjetivación. Repensar desde aquí dicha ontología de la danza implica una tarea que es crítica y política en un sentido doble. Por una parte conlleva realizar una crítica política a las formas de experiencia que son hegemónicas en las sociedades modernas poniendo en el centro del análisis la relación de poder enmarcada por el movimiento, transmutado en movilización. Por otra parte desarticular la relación de la danza y la movilidad implica recuperar un nuevo sentido para esta práctica.

Partiendo de Lepecki, si queremos construir un pensamiento sobre el cuerpo a partir de la danza es necesario no esencializar el poder de significación del mismo y, al mismo tiempo, abandonar la perspectiva que inscribe a aquella en el registro de obra de arte espectacular para comenzar a pensarla como práctica corporal. La reducción del cuerpo a supuesto o instrumento muestra un tipo de relación con la cultura vinculada con la lógica del consumo, y con la idea de simulacro, en la fase extrema del capitalismo en la que estamos viviendo, en la que cada cosa es exhibida en ámbitos separados y especializados que propician la instrumentalización. Si queremos que el cuerpo sea atendido de modo singular necesitamos desplazar el campo semántico que abarca, respecto a las formas en las que convencionalmente ha sido pensado: el cuerpo no es algo dado, ni tampoco algo que se desprenda de nuestra voluntad, sino que es el resultado de un conjunto de prácticas que la danza supone como modo de vida. Normalmente el cuerpo se supone como algo dado de manera más o menos natural, o se lo considera como un elemento plagado de obstáculos a superar, aunque de manera general lo que se valora es que es algo dado de antemano que se ejercita y se moldea. Se concibe como una materia que es maleable, pero con ello el cuerpo es reducido a un medio en el seno de la razón tecnológica para la que no existen fines en sí mismos. No obstante, no hay una esencia del cuerpo que nos permita hablar de él como un universal. Tampoco hay una naturaleza del cuerpo que nos informe de un destino último de su desarrollo. El cuerpo se construye, lo hace singularmente, y esta construcción remite a un uso que, en el caso de la danza, es simultáneamente performático y discursivo.

Proponemos comprender la danza como una práctica corporal que hace emerger al cuerpo, que no lo trata como un supuesto o como una condición, sino como un resultado. El cuerpo es una construcción simbólica dada en el registro de las prácticas sociales y culturales. Su constitución evidencia los efectos de verdad que esas prácticas poseen y la efectividad con la

⁹ Lepecki, A. *Exhausting dance. Performance and the politics of movement*. Routledge. Londres. 2006

que el mismo opera en la realidad social y en la realidad de la danza. Desde aquí hay que considerar que no hay una definición única de cuerpo, sino que éste existe sólo de manera múltiple. No podemos concebir la danza como un dispositivo en el que opera una relación de fuerza que clausura la dinamicidad de aquello que se quiere establecer, a partir del supuesto de una unidad cuerpo que permanece inmutable. Tal vez por ello el cuerpo se resiste a ser nombrado, se resiste a conformarse como objeto de estudio, porque hay tantos cuerpos como sujetos danzantes, y cada sujeto danzante se topa con una multiplicidad de cuerpos.

Pero no operar a partir de una definición, ni a partir de un signo que funcione con un sentido completo y cerrado no significa no ser capaz de producir conocimiento, sino ser capaces de afrontar una complejidad desde un conocimiento situado a partir de lo singular y del propio conocimiento biográfico, a partir de la propia práctica dancística. Un saber sobre la danza deberá propiciar un campo epistemológico que tiene como base la diversidad, una diversidad, que como en el caso de la imagen, que recortaba y seleccionaba de la ubicuidad de lo sensible lo singular, se constituya desde las prácticas específicas que se desarrollen y desplieguen.

Pensar el cuerpo como resultado de la práctica posibilita considerar la danza como un dispositivo crítico desde el que reflexionar sobre la relación sujeto/cuerpo y su conexión con los esquemas de significación cultural que organizan la experiencia. Para conformar el cuerpo como un resultado de la práctica, y como un resultado de carácter crítico hemos de entender esa multitud a partir de la pregunta por la constitución del sí mismo¹⁰. Este es un elemento clave para hacer aparecer el cuerpo como un producto no residual y deshacer una lógica del pensamiento basada en el establecimiento de dualidades y determinaciones que han tendido a presuponer el ámbito de lo corporal como un supuesto establecido de antemano

Por su parte las prácticas son formas más o menos organizadas de experiencia son ensayos de respuestas a cuestiones y problemas conceptuales que las animan. La práctica remite a un conjunto de elementos que organizan la conducta y la carne a través de toda una serie de técnicas de un modo particular. Las prácticas suponen una visión en la que los dominios de saber y poder son cuestionados. Hay que aclarar que las prácticas aquí no son equivalentes a la actividad física, sino que significan las “prácticas históricas y, por ende, políticas, que toman por objeto al cuerpo”¹¹. La danza es considerada aquí una práctica tanto en su aspecto performático como en su aspecto discursivo, en la medida en que su ejecución está orientada desde su campo epistemológico específico, pero en la medida también en que éste atraviesa conceptualmente de manera transversal aquellos campos a los que se refiere de manera conceptual para poder conformar cuerpos críticos.

La danza, como práctica corporal, se configura por un conjunto de acciones y de discursos que emergen como resultado de un conjunto de posibilidades históricas y políticas que, ubicadas en un ámbito transdisciplinar, se conforman como formas de circulación de la imagen y como modos de producción de cuerpo. La danza como práctica es una configuración de la experiencia que circula en los goznes y en los bordes de lo que epistemológicamente constituye su campo. Cuando alguien actúa desde la danza como dispositivo produce, por

¹⁰ Nos referimos al concepto de sí desarrollado por Foucault. Hay que destacar que para él el sí mismo no remite a una interioridad, sino que siempre se encuentra en el dominio de las prácticas.

¹¹ Crisorio, R. (2010) *Homero y Platón. Dos paradigmas de la Educación Corporal*, Tesis de Doctorado en Ciencias de la Educación. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata: UNLP.2010. Pág.33

efecto, un cuerpo crítico. Con todo, el cuerpo crítico, es el locus posible para la subjetivación, es una potencia significativa para la forma sujeto y es capaz en la práctica de la incorporación del otro.

Si la imagen adquiere la función de representar el mundo desde la singularidad, de introducir interrupciones en lo sensible, un cambio en la experiencia de la imagen supone también un cambio en la experiencia del cuerpo. Una genealogía cultural de la imagen crítica se puede conjugar con una genealogía de los cuerpos. A este respecto, el medio a través del que nuestros cuerpos se relacionan con la imagen adquiere un papel clave.

Cuerpos, danza e imágenes

Para desarrollar en una aproximación inicial la relación entre cuerpo resultado de la danza e imagen podemos apelar a la distinción realizada por Belting¹² entre las imágenes endógenas, o propias del cuerpo y las imágenes externas al mismo, que necesitan siempre primero de un medio técnico para alcanzar nuestra mirada. De este modo, el cuerpo participa en la génesis de las imágenes de manera múltiple, pues no sólo es portador de las imágenes, sino también productor de las mismas. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes, las producimos y desarrollamos también en el espacio social, pero en este contexto la producción de imágenes es un acto simbólico que requiere de una percepción también simbólica para ser comprendida, y utilizamos nuestro propio cuerpo como medio para generar imágenes interiores o para captar imágenes exteriores.

Entendemos que la imagen crítica, anclada en la singularidad, consciente de ser un recorte o intensificación en y de lo sensible y una negociación en el campo de lo percibido, y los cuerpos críticos, producidos por la práctica de la danza se relacionan de tres modos.

En primer lugar podemos hablar de la estrategia de negación de la imagen, que también podemos denominar la estrategia del vampiro. Este se encuentra tan encerrado en sí mismo y no emite ninguna imagen, ningún reflejo espejeante, bien porque sólo es cuerpo, un cuerpo encerrado en sí mismo, bien porque carece de él. Para nosotros esta estrategia se relaciona con las prácticas de la danza en el estudio, y su producción peculiar de cuerpo. Es el cuerpo que danza solo, con una conciencia propioceptiva, que produce imágenes endógenas que no se emiten y que si lo hacen, no son percibidas o vistas por nadie más allá del propio sujeto que realiza sus prácticas. Aquí se invalida la posibilidad de cualquier relación especular: la imagen no adquiere aquí una materia medial. En esta estrategia se niega la representación para asumir de manera radical que la presencia es acontecimiento. Para el vampiro cualquier representación es sospechosa de volverse cómplice del mundo mediático y complaciente con él.

En segundo lugar encontramos la estrategia de la duplicación de la imagen al infinito. Esta es la estrategia de la sobre exposición, de la duplicación a través de la materia mediática del trabajo práctico del cuerpo. Es la que llamamos la estrategia de Wang¹³. Wang era un campesino pobre que apenas disponía de recursos. Un día encontró una tinaja vacía mientras volvía a casa de trabajar en el campo y decidió llevársela. Mientras procedía a limpiarla, el cepillo con el que la estaba frotando se le cayó dentro, y la tinaja se llenó de cepillos. A medida que los

¹² Belting, H. *Antropología de la imagen*. Ed. Katz. Madrid, 2007.

¹³ Extraemos el relato de Wang de Alba, S. *Ser o no ser (un cuerpo)*. Ed. Seix Barral. Barcelona 2017. Pág. 110-111

sacaba, mágicamente la tinaja se volvía a llenar de ellos. Un día, mientras realizaba este trabajo, a Wang se le cayó una moneda dentro de la tinaja, y entonces éstas comenzaron a multiplicarse. A medida que Wang las sacaba, de nuevo la vasija se llenaba de ellas. La familia de Wang se convirtió en la más rica de la aldea, y eran tantas las monedas y tantas las ocupaciones de la familia, que los Wang encargaron al abuelo, ya incapaz de desarrollar un trabajo exterior, la tarea de sacarlas e ir acumulándolas en un rincón. Pero el abuelo era viejo y débil, y un día sufrió un mareo, cayó dentro de la tinaja y falleció. Esta entonces se llenó inmediatamente de abuelos muertos, cadáveres y cadáveres que tenían que sacar y enterrar y que seguían apareciendo en el interior de la tinaja. Por ello la familia Wang tuvo que emplear todo su dinero y el resto de su vida en enterrar al abuelo muerto.

Este relato nos sirve como metáfora de la duplicación o multiplicación de la imagen en las sociedades contemporáneas. Sin original y con la capacidad de percibir con más precisión que nuestros propios sentidos, con frecuencia asistimos hoy bien a la duplicación visual de la persona que danza por medios técnicos (en este punto siempre tendemos a mirar la imagen y no el cuerpo, por su grado de precisión visual y por sus recursos de ampliación de la imagen, aparente cercanía del cuerpo y exactitud), bien a la reproducción de sus prácticas filmadas. Estos espejos electrónicos con frecuencia nos muestran cuerpos artificiales, incapaces de morir (a no ser que la filmación se estropee o se pierda), nos muestra cuerpos planos, cuerpos que no son cuerpos y que o producen corporeidad. Se nos invita aquí a contemplar el mundo de la imagen desde un exterior, y de acuerdo con su carácter medial que convierte el cuerpo en una prótesis completa de sí mismo. Por nuestra parte y desde la recepción, adjudicamos más autoridad a la imagen que a la experiencia directa con el mundo, desplazamos con ello la experiencia del cuerpo a la experiencia mediada y mediática del espejo, ese reluciente opuesto del cuerpo que nos ofrece una imagen que, aunque es percibida como corporal, es incorpórea. En esta estrategia el cuerpo huye: la realidad, y con ella nuestro cuerpo, pasan a estar al otro lado del espejo.

Nos queda la tercera estrategia: con frecuencia las prácticas de la danza inducen a una reapropiación del cuerpo, utilizando la imagen técnica como imagen crítica, produciendo cuerpos críticos entre los receptores. El trabajo con el cuerpo suele incluir aquí una adaptación de la imagen al cuerpo, un uso de la misma a través de un cuerpo que, a su vez, se adapta a ella. Esta estrategia no sólo induce la producción de un cuerpo crítico de la danza, sino también la “in-corporación” del espectador, es decir, su capacidad de producción de cuerpo crítico. Encontramos aquí el trabajo de Ohiana Altube, Sofía Asencio y Olga Clavel y Tatiana Clavel, realizado en el IVAM el 27 de octubre de 2017, y organizado por el grupo Radicantes¹⁴, con la propuesta de trabajar sobre el concepto de “imago” que es objeto de este escrito.

Ohiana Altube desarrolló un ejercicio vinculado con las prácticas de autoconciencia desarrolladas en los años 70 del siglo XX, a partir de una reflexión sobre la posición del sujeto en el dispositivo escénico, en este caso museístico. Ohiana comenzó solicitando al público la conformación de un círculo de confianza con sus cuerpos que limitaran el espacio de la práctica, práctica que ella desarrolló con los ojos cerrados, y centrada en su propia corporeidad. La autoconciencia aquí ha supuesto una depuración visual y semántica minimalista de los dispositivos visuales: ni signos narrativos, ni personajes, ni ninguna clase de afectación. Su

¹⁴ Radicantes son un grupo de práctica e investigación sobre la danza, compuesto por Rocío Pérez, Tatiana Clavel, Cristina Núñez y Mireia Ferrer

práctica se desarrolló a partir de la demostración del desarrollo de un proceso de cambio que fijaba la atención en el proceso mismo y en el cómo de su accionar. Se estaban relacionando pensamiento, sentir y acción, así como la propia conciencia propioceptiva, con una clara modificación de los patrones limitantes existentes. Se trataba de organizar el cuerpo con la mente, como un estímulo del pensamiento, con conciencia del espacio en torno y de las relaciones que se establecen con él. El cuerpo producía imágenes de carácter endógeno, emancipándose de su condición histórica supeditada a la mirada. Producción del cuerpo crítico: un cuerpo que no busca señalar nada más que su propia presencia, un cuerpo pensante codificado desde un límite: la propia corporeidad del público “incorporado” desde ese círculo de confianza.

Sofía desarrolló su práctica a partir de la dialéctica entre los conceptos de lo aparente y lo oculto. Si en un primer momento nos ocultaba el dispositivo sonoro de acuerdo con el cual danzaba y se movía un cuerpo almohadado, su propio cuerpo, (debíamos desde el público imaginar la música, incorporarla desde nuestro imaginario para inventar una coincidencia posible entre lo sonoro y lo visual), en un segundo momento, y tras la instalación de elementos específicos encontrados en el espacio, con los que delimitaba un recorrido, hizo visible aquello que siempre permanece oculto por el propio dispositivo museístico: hizo a su cuerpo deambular, y requerir una atención propia de los dispositivos mediáticos, apoyado y empujando un carro de la limpieza gracias al cual adquirían protagonismo todos esos elementos que permanecen ocultos, pero de los que depende el propio espacio expositivo. A partir del planteamiento de una economía de los cuidados, con frecuencia oculta, desprestigiada y minusvalorada pero de la cual depende la propia corporeidad, invitaba a reflexionar acerca de cómo el mundo del arte prolonga las formas de subjetividad y poder que se dan en el espacio exterior al mismo, mostrando lo que no vemos de la propia higiene del espacio en el que nos encontrábamos insertos.

Olga Clavel y Tatiana Clavel plantearon una práctica dependiente del concepto de memoria corporal, una memoria implícita que es actualizada sin una decisión consciente y que nos implica en la reproducción de poses y actitudes con frecuencia derivadas del entorno familiar. Como un desarrollo específico de una muestra anterior, titulada *Atlas*, en la que el cuerpo y los movimientos de Olga permanecían ocultos tras una tarlatana en la que a modo de pantalla se proyectaban imágenes y momentos familiares, sólo visibles a partir de la proyección del cuerpo como sombra (una excelente metáfora de las reminiscencias corporales), aquí el cuerpo no sólo se liberaba del hecho de tener que desvelar de modo consciente esa imagen del pasado, sino que se hacía visible en la reproducción del movimiento, el desarrollo técnico de las poses de las fotos, que aquí, en una inversión completa de *Atlas* eran el elemento que debía ser imaginado. El movimiento aquí, más allá del recuerdo visual contenido en diferentes soportes técnicos, producía una serie de formas transitorias en el espacio que no adquirían la fijación, incluso en ocasiones la propia Olga se dirigía al público para actuar cubriendo sus ojos, negando incluso la imagen endógena que ella misma generaba en las mentes de los espectadores.

En este contexto el pensamiento de la imagen se encuentra articulado por tres problemas que están entrelazados: un primer problema de carácter estético, dirigido al público, que debe realizar la activación del trabajo de in-corporación, y que implica un respeto a su visión; un problema político, planteado en torno a la idea de percepción. Si ésta es responsabilidad del espectador ¿desde dónde puede asumir su propio cuerpo a partir del cuerpo del otro? Por

último también se incluye un problema epistemológico ¿Cómo articular la visión de alguien que puede negarse a ser consciente de su mirada? Con frecuencia la estrategia que asumimos los espectadores inducida por la relación cotidiana que se produce entre el cuerpo y la imagen, es la del avestruz. Contemplamos aludiendo al carácter pasivo de una mirada que no parece encarnarse en un cuerpo. Para evitar este hecho e inducir una mirada encarnada y consciente de sí, propusimos dos prácticas de visualización. La primera de ellas contemplaba la posibilidad de disponer de unas gafas que, a modo de periscopio, dirigían la mirada de los espectadores hacia su propia corporeidad. Tras ponerse las gafas lo primero que era posible contemplar era el propio cuerpo, que debía cambiar de posición para seguir contemplando la danza, y con ello, adquirir conciencia propioceptiva. En segundo lugar generamos una cámara oscura técnica: el espectador que lo decidiera podía prescindir de la visualización directa de la práctica dancística que se estuviera realizando y dirigirse al piso superior, en el que se proyectaba una imagen invertida de lo que se estaba produciendo. La intención era, en este caso, cobrar conciencia de las imágenes de carácter endógeno, produciéndolas como una imagen externa, una duplicación inversa del piso inferior en la que percibir la evidencia de una red transversal de significados. Queríamos negar la objetividad de la propia imagen a través de su inversión.

Diferentes estrategias han incidido en el carácter activo de la percepción, pero con menos frecuencia en su implicación corporal. La danza se presenta como una táctica para hacernos conceptualmente conscientes de que somos un cuerpo, de que su disposición puede configurar un cuerpo crítico, de que no sólo miramos con los ojos sino con todas nuestras capacidades motrices. Vivir desposeído del mundo, vivir sin cuerpo, es vivir en el recorte de las imágenes de ese mismo mundo. La danza en su relación crítica con la imagen “es un negocio entre cuerpos, como el trabajo y el amor: no sólo exige la existencia de otros cuerpos, sino que busca, aun a costa del propio sacrificio, el placer ajeno”¹⁵.

¹⁵ Alba, S. *Op. Cit.* Pág. 13