



cuerpo en acción, imagen en movimiento
y naturaleza en el arte de EE UU y Europa
durante los años 60-70, con carácter
site-specific

estudio referencial, análisis y proyecto personal

TESIS DOCTORAL

Maica Ontiñano Abadías

DIRECCIÓN

María José Martínez de Pisón

Gema Hoyas Frontera



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

Departamento de Escultura
Universidad Politécnica de Valencia
Octubre 2013

**cuerpo en acción, imagen en movimiento y naturaleza
en el arte de EE UU y Europa durante los años 60-70,
con carácter *site-specific*.**
estudio referencial, análisis y proyecto personal

TESIS DOCTORAL

Maica Ontiñano Abadías

DIRECCIÓN

María José Martínez de Pisón

Gema Hoyas Frontera



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



introducción 7

introducción 9

1. justificación del tema 11
2. objetivos de la tesis 13
3. estado de la cuestión 15
4. estructura de la investigación 17
5. metodología de la investigación 19
6. metodología de análisis de las obras 21

parte I marco teórico 35

introducción 37

obrasite-specific 37

1. naturaleza como lugar 39
 - a. definición 39
 - b. evolución del término 40
 - c. acotación del término naturaleza como *paisaje exterior* 41
 - d. paisaje-naturaleza 42
 - e. lugar e identidad 44
2. cuerpo en acción: performance y danza *site-specific* 46
 - a. performance y danza: definiciones 46
 - b. performance y danza: límites e hibridación 47
3. imagen en movimiento: cine y vídeo monocal, entre testimonio y creación 49
 - a. aparición y formatos de cine 49
 - b. el cine independiente y su introducción en las artes, principios años 60 en EE UU 50
 - c. imagen en movimiento monocal 51
 - d. niveles discursivos de la imagen en movimiento 52
 - e. imagen en movimiento: entre testimonio y creación 52

parte II estudio referencial y análisis 55

introducción 57

contexto socio-cultural años 60-70 en EE UU y Europa 58

1. contexto artístico próximo al cuerpo en acción, imagen en movimiento y naturaleza años 60-70 en EE UU y Europa 60

a. cuerpo en acción 61

performance: el cuerpo como obra

danza: hacia un nuevo lenguaje

b. imagen en movimiento 69

cine y danza

vídeo-performance

vídeo-danza

c. salida hacia la naturaleza 82

salida del estudio, de la galería y del teatro

land art y la importancia del *site*

2. periferias: cuerpo en acción, fotografía y naturaleza en los años 60-70 en el arte de EE UU y Europa 89

función fotográfica 89

la fotografía como documentación de una obra pública 91

la fotografía como documentación de una obra escondida o íntima 92

la fotografía de un lugar en el que el cuerpo del artista está ausente de forma pero presente como entidad 98

la fotografía que experimenta con las propiedades del medio fotográfico y la naturaleza 101

la fotografía como fotomontaje, ilusión de la visión 103

3. obras destacadas: cuerpo en acción, imagen en movimiento en la naturaleza en los años 60-70 en el arte de EE UU y Europa 107

introducción 107

joan jonas *wind*, 1968 109

dennis oppenheim *timetrack*, 1969 y *leafed hand*, 1970 119

walter de maria *two lines three circles on the desert*, 1969 131

rebecca horn *einhorn*, 1970 y *körperfächer*, 1972 139

charles simonds *birth*, 1970 y *landscape->body->dwelling*, 1973 151

amy greenfield *element*, 1973 163

elaine summers *iowa blizzard*, 1973 171

ana mendieta *sin título* (burial pyramide), 1974 y *corazón de roca con sangre*, 1974 177

parte III discusión y conclusiones 187

1. discusión 189

a. naturaleza como lugar 189

b. cuerpo en acción *site-specific* en la naturaleza 197

c. imagen en movimiento: entre testimonio y creación 209

2. conclusiones 215

parte IV proyecto personal: *porque la perdí* 223

1. motivaciones 226

2. objetivos 228

3. desarrollo del proyecto 231

4. análisis 246

5. discusión y conclusiones 255

bibliografía 261

filmografía y videografía 279

urlgrafía 285

resumen en castellano, inglés y valenciano 295

anexos: archivos originales 303

porque la perdí en dvd

introducción



introducción

De un punto a esta parte, la Naturaleza se ha convertido en protagonista indiscutible de la actualidad mundial [...] La Naturaleza es sin duda la cuestión del momento.

Tampoco los artistas pueden ser ajenos a esta inquietud generalizada. Un número creciente de ellos se muestra sensible a este cambio de actitud hacia la Naturaleza y ha decidido cuestionar la manera en la que el hombre se relaciona con su entorno natural.

BERASTEGUI, Pablo ¹

El cambio climático, el aumento de la población, el crecimiento desbordado de las ciudades, el deterioro de la biosfera, etc., son problemas a los que tiene que hacer frente la humanidad, y han potenciado el interés hacia la ecología y la naturaleza, desde diversos ámbitos en los últimos tiempos.

Desde las artes, se observa la proliferación de planteamientos que atañen a la recuperación de la naturaleza. Ante una pérdida incontrolable, aparece la necesidad de crear o reestablecer lugares en busca de identidades tanto individuales como colectivas:

“Vamos hacia la falta de identidad con la tierra debido a los agentes urbanizables externos que modifican el paisaje sin tener en cuenta sus características autóctonas.”²
Cuestiones que algunos artistas abordan en la actualidad, en su pretensión de paliar la pérdida de memoria e identidad, a través de la creación artística.

Además, la creación artística en la naturaleza en la actualidad, también encuentra motivaciones en la construcción de nuevos discursos alejados de las corrientes dominantes, en un intento por escapar de lo convencional:

Deirdre Towers directora del Festival *Dance for Camera* de Nueva York, comenta que últimamente están proliferando las piezas de vídeo-danza en la naturaleza. Cree que esto ocurre como una reacción al estilo *Hollywood*, en busca de mayor tranquilidad y sencillez que el trabajo en el espacio natural nos brinda.³

Esta ruptura de convencionalismos también es planteada por Hazel Smith desde otro ámbito, cuando afirmó que “los trabajos del arte en la naturaleza rompen los conceptos del siglo XIX en cuanto al arte estático, autónomo y duradero, ideales que todavía permanecen en algunos aspectos del modernismo. No solo lleva al arte fuera

1 BERASTEGUI, Pablo, “Introducción” en AA VV, *Naturaleza : PHE 06*. La Fabrica Editorial, Madrid, 2006.

2 MADERUELO, Javier, en Conferencia inaugural Curso Arte y Paisaje 2007, Huesca, 2007.

3 TOWERS, Deirdre, en entrevista personal con ocasión de la conferencia DANCE FOR CAMERA, salón de actos BBAA UPV, Valencia, 2007 (traducción propia).

del cuadro sino que lo lleva fuera de la galería, y lo restituye como transitorio, en el exterior, y específico para el sitio"⁴.

Sin embargo, esta atención por la naturaleza no ha comenzado ahora, de hecho actualmente vivimos una recuperación del interés que eclosionó a finales de los años 60 con el nacimiento de la ecología, y que durante los años 60 y 70 en el campo de las artes, dio lugar al nacimiento de movimientos y corrientes artísticas que se hicieron eco de esa fijación por el medio natural:

"Sol, cielo, nube, montaña, río, árbol, campo, hierba y tierra". El período entre 1966 y 1968 impulsó "el lenguaje visual y plástico hacia una exploración de contextos fuera de las tradiciones de pintura y escultura"⁵, buscando una experiencia más real y más física desde la relación entre cuerpo y naturaleza. Entonces surgió el deseo de poner en cuestión el uso de los materiales y técnicas consagradas como el mármol, el bronce, o el lienzo, en búsqueda de otros materiales más físicos, más táctiles, más directos, como podría ser el cuerpo, el barro, la tierra, etc., en plena dialéctica con el espacio natural.

Por un lado, nos guía el entusiasmo por acercarnos a la época de los años 60 y 70, en la que se origina este interés por la naturaleza que venimos comentando, y por otro, la pretensión de sentirnos partícipes de la nueva atención contemporánea hacia ella. Estas dos intenciones son los pilares sobre los que se sustentan nuestras motivaciones para acometer esta tesis.

4 SMITH, Hazel, *Improvisation, hypermedia and the arts since 1945*. Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1997, pág. 118 (traducción propia).

5 CELANT, Germano, "Walter de Maria" en AA VV, *Walter de Maria*. Fondazione Prada di Milano, Milán, 1999, pág. 10 (traducción propia).

1. justificación del tema

Nuestra tesis tiene su origen en el trabajo de investigación tutelado *Danza y tecnología en el arte contemporáneo hasta los años 60*, presentado a través del Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia en el año 2003.

Este trabajo de investigación supuso un estudio referencial de las prácticas entre danza y tecnología más destacadas del siglo XX, que se produjeron en el contexto del arte hasta los años 60. Concretamente, hablamos de las múltiples combinaciones surgidas desde los años 20 hasta los años 60, entre artistas y bailarines, cineastas, directores de teatro, performers e ingenieros, que crearon nuevas formas de comprender la danza, el arte, el cine e incluso, la ingeniería⁶.

Desde este ánimo de romper las barreras disciplinares y de buscar nuevos lenguajes e identidades, nos adentramos en la presente tesis, partiendo de dos premisas fundamentales:

1. Nuestra voluntad de dar continuidad temporal al trabajo de investigación, bajo un estudio del período de los años 60 y 70.
2. Hacer un estudio teórico-práctico, en el que la investigación teórica, referencial y analítica, refuerce el conocimiento sobre el campo artístico, las metodologías, y herramientas, para configurar un proyecto práctico personal y acometer piezas posteriores.

1. Continuidad del trabajo de investigación

A partir de los años 60 las prácticas artísticas se diversificaron y experimentaron con los medios tecnológicos, generando múltiples formas de acercarse al vídeo, al cine, a la instalación, etc.

El cuerpo comenzó a ser aceptado en las prácticas artísticas como medio de expresión y experimentación, mostrado en directo o a través del vídeo, cine o fotografía. En algunos casos, las fronteras entre la danza y la performance llegaron a difuminarse y compartir multitud de aspectos. Si pretendemos dar continuidad al trabajo de investigación, ante la explosión de las artes y la proliferación del uso de medios tecnológicos a partir los años 60, es necesario acotar la temática para hacerla abarcable.

2. Estudio-teórico práctico

Teniendo en cuenta la segunda premisa y la necesidad de reducir el campo de estudio, decidimos acotar la temática en función de los intereses de nuestra línea de trabajo, y en consecuencia, de nuestro proyecto personal.

Nuestra línea de trabajo delimita el estudio teórico basándose en tres elementos esenciales: el cuerpo, la imagen en movimiento (abarcando tanto vídeo como film) y la naturaleza. De modo que esta investigación adquiere un carácter teórico-práctico y

⁶ ONTIÑANO, Maica, *Danza y tecnología en el arte contemporáneo hasta los años 60*. Trabajo de Investigación UPV, Valencia, 2003.

permite la convergencia y la reciprocidad entre la línea de investigación y la línea de trabajo personal.

En nuestro caso, la investigación siempre ha constituido una parte fundamental desde los primeros proyectos prácticos, realizados a finales de los años 90. Ha ayudado a configurar la línea de trabajo personal a través del estudio de disciplinas, épocas y corrientes, para dar más solidez a los recursos, fundamentalmente inscritos dentro del cuerpo en acción y la imagen.

En los últimos años, el creciente interés personal por la naturaleza, nos ha llevado a trabajar e investigar este medio, convirtiéndose en una parte fundamental de la línea de trabajo personal.

En otros proyectos anteriores hemos intervenido sobre nuestro entorno más modificado, como es la ciudad, y en la actualidad estamos trabajando en lugares menos transformados de la naturaleza.

Una de las motivaciones de esta línea de trabajo es la integración. El concepto de integración en lo social, en lo cultural, se ha hecho visible en la mayoría de nuestros proyectos artísticos realizados hasta el momento. En el proyecto personal, la búsqueda de la integración con la naturaleza supone una necesidad de huir y también de volver al origen, al mismo tiempo que una necesidad de hacer visible su culturalidad, su memoria, sus significados, etc.

El cuerpo, la herramienta más cercana para aproximarnos a nuestra realidad, es la que mejor puede expresar nuestra voluntad de integración con el entorno. Lo que desemboca en la creación *site-specific*. El cuerpo se mueve en su necesidad de comunicarse con los demás, con el medio que lo rodea y con uno mismo, en su deseo de escuchar y expresarse.

La imagen, tanto estática como en movimiento, la tratamos como testimonio directo de nuestras intervenciones, pero al mismo tiempo indagamos en su evolución hacia nuevas formas de creación visual.

2. objetivos de la tesis

“Ya no hay disciplinas estancas, sino como procesos de investigación. El conocimiento ya no se desplaza hacia la práctica, sino que la práctica también supone investigación”.

Jose Antonio Sánchez define el término *Docu-performance* como “procesos de investigación que se dilatan en el tiempo. Las performances forman parte de la investigación”.

SÁNCHEZ, José Antonio ⁷

Los objetivos principales de la presente tesis son, por un lado, realizar un estudio referencial de una serie de obras mayoritariamente videográficas y filmográficas (y fotográficas, aunque de forma periférica), relacionadas con nuestra línea de creación artística. Y por otro lado, la creación, de forma paralela, de un parte práctica, en relación directa con nuestra línea de trabajo y de investigación.

En concreto, el estudio referencial se centra en buscar, compilar, analizar y discutir una selección de prácticas artísticas pioneras de los años 60 y 70, provenientes de disciplinas diversas, con un denominador común: el uso de la imagen en movimiento monocanal, la danza y/o la performance con carácter *site-specific* en la naturaleza, creadas durante esta época en Europa y, fundamentalmente en EE UU, localizadas dentro de una tendencia artística minoritaria.

Los objetivos en los que se basa el estudio referencial de las obras son los siguientes:

Naturaleza como lugar

- Estudiar las motivaciones de los creadores a la hora de elegir el lugar de intervención en la naturaleza y su relación con los componentes del lugar, actividades y significados.
- Determinar el tipo de paisaje en la naturaleza en el que cada artista desarrolla su obra e inscribir el lugar dentro del gradiente de modificación del paisaje que crearemos de forma personalizada.

Danza y performance: cuerpo en acción *site-specific*

- Estudiar las características del cuerpo en acción en cuanto a hibridación de lenguajes y peculiaridades del movimiento.
- Determinar las estrategias de intervención del trabajo *site-specific* en la naturaleza de las obras destacadas: alteraciones corporales y alteraciones naturales, que pongan de manifiesto las singularidades de la creación *site-specific* del cuerpo en la naturaleza.

Imagen en movimiento: entre testimonio y creación

- Distinguir el abanico de funciones de la imagen en movimiento monocanal entremedias de la función de registro de la acción y la función creadora.

⁷ José Antonio Sánchez, Conferencia del 9 de diciembre de 2009 en *I Jornadas de Reflexión sobre Creación Escénica Contemporánea de Valencia*, Teatro Los Manantiales, Valencia, Diciembre 2009.

Los objetivos en los que se basa el proyecto personal son:

Proyecto personal: *Porque la perdí*

- En la parte práctica se pretende crear una pieza que trabaje a partir de los mismos elementos de las obras de estudio, es decir, el cuerpo en acción en la naturaleza *site-specific* y el uso de la imagen en movimiento. El objetivo es abordarla desde un punto de vista actual y dentro de la línea de creación personal de la autora, que aporte desde su fase inicial como idea, temáticas y motivaciones, y desde su fase de creación, procesos creativos y recursos formales que complementen y den continuidad a la investigación teórica. A su vez, nuestra voluntad se centra en enriquecer el proyecto personal gracias a la discusión y conclusiones que se pongan de manifiesto tras el estudio referencial del bloque teórico.

3. estado de la cuestión

La recopilación de piezas, basada en los objetivos y el marco teórico de la investigación, supone una visión valiosa de una parte de las creaciones artísticas de la época de los años 60 y 70.

Nuestro estudio referencial acota una serie de obras filmográficas⁸ que no se han estudiado antes desde un punto de vista común, sino que han permanecido consideradas como piezas aisladas en muchos casos, dentro de las trayectorias de los propios artistas, sin atender al denominador común que todas ellas poseen: el uso del cuerpo en acción e imagen en movimiento con un planteamiento *site-specific* en la naturaleza.

Por lo que hemos podido comprobar, no tenemos constancia de que se haya realizado una investigación que analice y compare las distintas aproximaciones a las obras de nuestro estudio desde un punto de vista unitario.

La información que hemos ido obteniendo a lo largo de la investigación proviene de la recopilación de datos desde distintas disciplinas, ya que hasta el momento solo se han dado visiones parciales del tema. Por ejemplo, aparecen relaciones entre algunas obras de nuestro estudio en varios capítulos de libro, algunos referentes al Land Art como *Land Art*, de Tiberghien en 1993; o *Land Art*, de Tufnell en 2006; al arte en la naturaleza en general en *L'idée de la nature dans l'art contemporain* de Garraud en 1994; o en monográficos de artistas como *Mendieta Earth Body* de Olga Viso en 2004, en donde se relacionan algunos de los films de Mendieta con otros de artistas coetáneos.

Publicaciones relevantes de temáticas diversas han sido las dirigidas, editadas y creadas por Javier Maderuelo detalladas en la bibliografía; *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar* de Miguel Aguiló, de 1999; *Dance film and video guide* de Deirdre Towers de 1991; la colección *Paisaje y teoría* de la editorial Biblioteca Nueva; *Desviaciones* de José Antonio Sánchez de 1999; el resto de publicaciones de Gilles Tiberghien; *Dance on screen. Genres and media from Hollywood to experimental art* de Sherril Dodds en 2004; *Estudios sobre performance* de Gloria Picazo en 1993; o *Improvisation, hypermedia and the arts since 1945* de Hazel Smith de 1997. Los artículos en actas de congreso de Douglas Rosenberg en el *American dance festival screendance state of the art* en 2006; o las *Jornadas de Arte y Naturaleza* del CDAN en especial las de los años 2006 y 2007, entre otras conferencias y jornadas.

Existen algunas tesis doctorales a nivel nacional que han tratado aspectos relacionados con nuestra investigación, aunque lejos de nuestros objetivos, como es el caso de *Intervenciones artísticas en espacios naturales: España 1970-2006* de Grego Matos dirigida por Tonia Raquejo en 2007; desde la UPV, *El coreógrafo-realizador y la*

⁸ Aunque en un principio la investigación estaba abierta al estudio de creaciones tanto videográficas como filmográficas, durante el período de búsqueda y compilación de obras, no encontramos obras videográficas que se ajustaran a los objetivos de la investigación, por lo tanto sólo haremos referencia a las obras filmográficas.

fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza, de Juan Bernardo Pineda dirigida por Gema Hoyas en el 2006; *La transformación de la experiencia de la naturaleza en arte. El nomadismo y lo efímero* de Anna Talens, codirigida por Maribel Domènech y Javier Maderuelo en 2011.

El acceso a la información se ha realizado de forma física a través de bibliotecas, librerías y centros de documentación de España y del resto de Europa, como el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca CDAN, la biblioteca del Centro de Arte Caixa Forum y Centro de Documentación del MACBA en Barcelona, Centro de Documentación del IVAM en Valencia, Biblioteca del Goldsmiths College of Arts en Londres, Biblioteca de la Universidad de Paris 8 y Centro de documentación Georges Pompidou de Paris, Centro de Documentación del Museo Reina Sofía en Madrid, Argos Centre for Arts and Media en Bruselas, entre otros.

También hemos accedido a información proveniente de páginas webs oficiales de artistas e instituciones. A través de la red, hemos realizado compras a diversos organismos y entidades internacionales de material filmográfico y bibliográfico, que de otra manera nos hubiera sido imposible adquirir y consultar. Tal es el caso de films como *Element* de Amy Greenfield o libros como *Writing dancing in the age of postmodernism* de Sally Baner.

Además del estudio bibliográfico, videográfico, filmico y documental, se ha obtenido información directa a través de entrevistas y conferencias de varios artistas, realizadores de vídeo-danza y teóricos del arte y de la danza, para recavar más puntos vista sobre la temática, como Wim Vandekeybus o Deirdre Towers, mediante entrevistas personales, o Javier Maderuelo, Gilles Tiberghien, José Antonio Sánchez, entre otros, a través de consultas directas en conferencias y jornadas.

Se han conseguido documentos originales de la época como manifiestos, entrevistas, notas de prensa, carteles de exposiciones, borradores de obras, etc., relacionados con la investigación, disponibles en el apartado de anexos.

En líneas generales, el acceso a la información ha supuesto una de las partes más costosas de la investigación. Más intensamente al referirnos a la información proveniente del ámbito de la danza, ya que las estructuras de investigación en esta materia no están tan desarrolladas como las que amparan a las prácticas artísticas. Por otro lado, la lejanía de la época a la que nos referimos ha dificultado en mayor medida el estudio.

Sin embargo, una de las mayores ventajas en el proceso de investigación ha sido el conocimiento del inglés y del francés, que ha permitido profundizar cómodamente en documentos sin traducción al castellano, como artículos, entrevistas, vídeos, etc., que de otra manera habrían supuesto una dificultad añadida.

4. estructura de la investigación

La estructura de la investigación consta de dos bloques diferenciados: el estudio teórico y el proyecto práctico que se entrelazan en su voluntad de investigar la misma temática desde puntos de vista distintos y a través de diversas herramientas.

El bloque teórico a su vez, se divide en tres partes: introducción; estudio referencial; y discusión y conclusiones.

La investigación teórica comienza con un estudio de campo sobre las acciones artísticas creadas en la naturaleza durante los años 60 y 70, mayoritariamente en EE UU, registradas a través de la imagen, tanto estática –fotografía– como en movimiento –vídeo y cine. Este estudio de campo, además de facilitarnos la búsqueda de autores y obras, también nos ayuda a configurar un contexto socio-cultural y artístico de la época.

Al estudio de campo se le aplica un marco teórico, que sirve de delimitador de la temática a la que nos enfrentamos, a la vez que nos muestra un recorrido por los puntos más importantes de la investigación que serán clave a la hora de analizar, discutir y concluir acerca de las obras. El marco teórico lo encontramos en la parte I, pág. 35.

El estudio de campo, una vez aplicado el marco teórico, se ve reducido a un estudio referencial concreto y conciso respecto a una serie de obras que utilizan tanto fotografía como cine, siendo las últimas las que más peso van a tener dentro de la investigación, a las que llamaremos obras destacadas. Tanto unas como otras aparecen dentro de la parte II: estudio referencial, pág. 55, acompañadas del contexto socio-cultural y artístico de la época.

Concretamente, las obras fotográficas se inscriben dentro del apartado 2. periferias, pág. 89. La elección del término *periferias* responde a la situación de este tipo de piezas respecto de nuestra investigación, y no del contexto artístico de la época, algo, esto último que supondría considerarlas como creaciones marginales o menos importantes, cuando no es esa nuestra intención, sino que tiene que ver con la adecuación de la obras a nuestro marco teórico.

Las obras destacadas se abordan dentro de la trayectoria de cada artista, y se les aplica una metodología de análisis basada en las cuestiones fundamentales del marco teórico. Las localizamos en el apartado 3. obras destacadas, pág. 107.

En la última parte del bloque teórico, parte III discusión y conclusiones, pág. 187, se genera una discusión que profundiza en el estudio transversal de las obras destacadas, el marco teórico, el contexto y las obras denominadas periferias, donde aparece una serie de reflexiones resultantes de filtrar los items del marco teórico planteados en un principio, con los referentes de estudio. Es interesante recalcar este camino de ida y vuelta. El bloque teórico cierra con un apartado de conclusiones en el que se ponen de manifiesto las convergencias y divergencias entre unas y otras piezas, posibilitando la localización de generalidades y líneas de actuación que aporten conocimientos, recursos y métodos aplicables a nuestra línea de trabajo personal: tanto para el proyecto personal de la presente tesis, como para creaciones posteriores.

En la parte IV proyecto personal: *porque la perdí*, pág. 223, se expone el proyecto práctico desde las motivaciones; pasando por el desarrollo del proyecto preliminar anterior a la creación de la pieza; el análisis de la obra siguiendo la misma metodología aplicada a las obras destacadas; y un apartado de discusión y conclusiones adaptado a la línea del marco teórico, que reflexiona y profundiza en las peculiaridades de esta obra personal, al mismo tiempo que favorece una mayor consciencia teórica de nuestra línea de trabajo. Finalmente se presenta *Porque la perdí* en formato DVD.

5. metodología de la investigación

La parte teórica de la tesis sigue una metodología de investigación y de análisis basada en los siguientes puntos:

- Recopilación de citas, información y resúmenes, y agrupación en *fichas temáticas*: Naturaleza, Land Art Cuerpo en acción, Danza, Performance, Vídeo-danza y Cine-danza, Vídeo-performance, Identidad, *Site-specific*, Improvisación, Contexto socio-cultural, Contexto artístico.
- Recopilación y agrupación de citas, información, resúmenes, fotografías y biografías por autores, creando *fichas de autor*.
- Recopilación y agrupación de citas, información, resúmenes, fotografías y films por obras, creando *fichas de obra*.
- Creación de un modelo de *ficha de análisis* aplicable a las obras destacadas basada en una metodología de análisis en función de las cuestiones fundamentales del marco teórico, aplicable a los 3 niveles discursivos de las películas: la acción, grabación y edición. Los datos que nos aporta la *ficha de análisis* son de primera mano, y se ven complementados por los ya recopilados anteriormente. Se aplica tanto a las obras destacadas del corpus teórico como a la pieza resultante del proyecto personal.

La ordenación de los datos recopilados bajo dos estructuras distintas, posibilita contemplar y reflexionar la información desde varias perspectivas, y permite un cruce de datos cómodo y seguro. Se pretende tener una visión amplia sobre el campo que vamos a tratar, que posteriormente se acota a través del marco teórico.

Se descartan algunas obras que no se ajustan a los objetivos de la tesis y al marco teórico, empezando por aquellas que no han sido específicamente creadas para un lugar concreto y no destacan por otros aspectos, o no tienen importancia singular dentro de la trayectoria del autor y/o de la época.

También se desechan piezas por la falta de accesibilidad a la totalidad de la grabación. Todas las piezas finalmente elegidas se han visualizado íntegramente en DVD o recursos online en museos, bibliotecas, centros de documentación, organismos institucionales, o a través de las páginas webs oficiales de los artistas.

Ante la importancia de una serie de creaciones fotográficas que comparten características fundamentales con las obras fílmicas de estudio, se decide incluirlas dentro de nuestra investigación, permitiendo que aporten nuevos datos aplicables a las obras en imagen en movimiento.

La metodología de la creación de la obra del proyecto personal se desarrolla en la parte IV proyecto personal.

ejemplo de *ficha de autor*

FICHA DE AUTOR	
NOMBRE	DENNIS OPPENHEIM
FECHAS	1938-
PAIS O AREA DE TRABAJO	Nueva York EE UU
DISCIPLINA	Performance, escultura
CORRIENTES	Body Art, Land Art
PERÍODO DE TRABAJO	1960-
BIOGRAFÍA datos relevantes	
WARR, T. y JONES, A., <i>The Artist's body</i> . Phaidon Press Limited, London, 2000	
Su carrera artística comienza con la performance, documentada con vídeo, cine y fotografía y va evolucionando hacia la escultura pública. En los 60's y 70's creó instalaciones conceptuales, Land Art, vídeos y performances, investigando la relación del cuerpo con su entorno, y los efectos del uno sobre el otro. En 1979 comenzó a hacer construcciones con máquinas.	
WARR, T. y JONES, A., <i>The Artist's body</i> . Phaidon Press Limited, London, 2000 Dennis Oppenheim, pag 195	
“(1938, Electric City, Washington), EE UU reside en Nueva York. En las décadas de 1960 y 1970, creó instalaciones conceptuales, land art, vídeos y performances con los que investigaba la relación de su cuerpo con el entorno, y los efectos que provocaba uno en el otro. En 1979 empezó a crear construcciones mecánicas”:	
KAYE, Nick, <i>Site-specific art. performance, place and documentation</i> . Routledge, Oxon, 2000 PAG 91	
“los primeros trabajos de Robert Smithson, Dennis Oppenheim y Douglas Huebler, en particular, trataron la galería como un espacio donde documentar o marcar las intervenciones realizadas en sitios inaccesibles”.	
BALLÓ, Jordi, <i>Imágenes del silencio: Los motivos visuales en el cine</i> . Ed. Anagrama S.A., Barcelona, 2000 Pag 202	
“Los cineastas minimalistas y los artistas del <i>land art</i> , como Christo u Oppenheim, coinciden de ese modo un una reivindicación del horizonte y en una búsqueda de la unión de lo sublime y de lo sagrado, de lo frágil y de lo trascendente.”	
MADERUELO, Javier (dir.), <i>Paisaje y pensamiento</i> . Abada Editores, Madrid, 2006: “La experiencia estética de la Naturaleza” de Simón Marchán Fiz, pág. 43. Refiriéndose al Land Art y Earthworks:	
“a veces no sólo reciclan de una manera artística las alteraciones causadas por los agentes naturales, sino que cultivan como naturaleza las agresiones provocadas por la industria, la	

minería o la urbanización, las marcas más frecuentes gracias a las cuales se delata la presencia de los humanos en sus territorios desérticos y alejados”.

AA VV, *Dennis Oppenheim: De l'art a camp obert a l'art urbà*. Fundació Sa Nostra, Palma de Mallorca, 2003

Entrevista a Dennis Oppenheim por Assumpta Bassas

Pag 85

“Yo no decidí hacer Land Art porque tuviera estudios de Geología, ni porque hubiera vivido en el campo durante muchos años, ni porque me gustase terriblemente la naturaleza.

¡Nada de eso! Cuando salía al campo, con la incomodidad que esto me comportaba, me preguntaba cuanto tiempo sería capaz de quedarme allí fuera. Mi intención era trabajar en un terreno que me era difícil personalmente. Lo que buscaba era una dirección para mi trabajo que pudiera tolerar.”

Él se sentía parte del Land Art en el sentido de formar parte de un movimiento que hacía avanzar el arte, que daba un paso más allá del arte minimalista y del arte tradicional, hacia un lugar desconocido. Era algo nuevo y tanto él como otros artistas que también fueron partícipes como Walter de Maria o Smithson, se sentían parte de ese sentimiento moderno.

[continúa...]

OBRAS RELACIONADAS CON LA INVESTIGACION

Pararell stress, New York, EE UU, 1970

Leafed hand, Aspen, Colorado, 1970

Rocked hand, Aspen, Colorado, 1970

Timetrack, following the time border between Canada and USA, 1969

RESEÑAS EN TEXTOS

“Los trabajos de Oppenheim en campos cultivados ponen de manifiesto cómo el paisaje ha sido fabricado y transformado por el hombre” pág. 9 TIBERGHIEEN, Gilles, *La nature dans l'art sous le regard de la photographie*. Ed. Actes Sud, Paris, 2005

“El espacio clamado por Smithson, Morris, Oppenheim y los demás no es el espacio homogéneo y continuo al que estábamos acostumbrados después de 400 años de perspectiva. [...] esta sería una pseudo-verdad que los artistas tratan de destruir”. TIBERGHIEEN, Gilles, *Land Art*. Editions Carré, Paris, 1993, pág.254

GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial, Madrid, 2003

Pag 97

“La contribución de Dennis Oppenheim al Body Art se inicia en 1969 y se concreta en actuaciones y performances enmarcables en la vertiente fenomenológica seguida por sus compañeros y pioneros en este campo, V. Acconci y B. Nauman que consideran el cuerpo humano como una entidad cultural [...]. El artista trabaja sobre su propio cuerpo o sobre cuerpos ajenos activando experiencias de transmisión sensorial en las que adquieren especial relieve, más que en ningún otro artista corporal, las relativas a la pintura [...], pero a las que tampoco son ajenas las relacionadas con el dolor o la vulnerabilidad del cuerpo.”

[continúa ...]

ejemplo de *ficha de obra*

FICHA DE OBRA	
AUTOR Ana Mendieta	
NOMBRE	Sin título (Serie <i>Siluetas</i>)
FECHA	1977
PAÍS	Old Man's Creek, Iowa, EEUU
DISCIPLINA	Performance documentada
DOCUMENTACIÓN GRÁFICA	MOURE, Gloria, <i>Ana Mendieta</i> . Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago, 1996
TÉCNICA	Fotografía - acción
CORRIENTE	Body Art
DESCRIPCIÓN y RESEÑAS	
<p>Ana se envuelve completamente en barro y hierbas para integrarse visualmente con el gran tronco que tiene a sus espaldas. La posición de los brazos denota apertura, mientras que los pies están juntos. La posición tiene relación con figuras de deidad femeninas primitivas. Su cuerpo presenta la estructura de un árbol.</p>	
RELACIÓN CON LA INVESTIGACION	
<p>KUSPIT, Donald, "Ana Mendieta, cuerpo autónomo" en MOURE, Gloria, <i>Ana Mendieta</i>. Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago, 1996 Pág. 45</p> <p>"Acostada en la tierra o enterrada en su superficie, Mendieta siempre se disuelve en ella, se transforma en parte de ella. Sea concebida como un lugar de muerte (polvo para el polvo) o de vida (el renacimiento simbolizado por la renovación estacional de las flores), la artista se identifica completamente con la tierra. Se da enteramente a ella –se pierde en ella-".</p> <p>"Una y otra vez la vemos inscribir su cuerpo en la tierra estableciendo con ella una [continúa...]</p>	

6. metodología de análisis de las obras

La teoría fílmica nos sirve de base para el análisis de estas obras, adaptando algunos conceptos cuando lo hemos visto necesario.

La metodología que se utiliza para el análisis de las obras escogidas, se ha desarrollado en función de los objetivos de la tesis, a partir del estudio de varios autores, entre los que destacan André Gaudreault y François Jost, Guy Gauthier, Jacques Aumont y Michel Marie, Burch, o Casetti y Di Chio, etc.

El análisis se centra en determinar la relación entre el cuerpo y la naturaleza en la acción, y en identificar los procesos de grabación y edición que se realizan sobre estos acontecimientos en relación a su entorno.

Para ello, se elabora un modelo de *ficha de análisis* aplicable a todas las obras, donde se desarrolla la ficha técnica, descripción, y estructura de cada una de las obras, junto con un estudio de la acción, grabación, edición, y sonido (en el caso de que haya), de las relaciones transversales y de las relaciones con el marco teórico. La estructura de la *ficha de análisis* permite obtener una serie de datos novedosos sobre cada una de las piezas, al igual que recursos y herramientas de intervención que influyen en el desarrollo del proyecto personal.

La estructura de la *ficha de análisis* se amplía y concreta a medida que avanza la investigación. Posteriormente se crean varias *tablas de análisis* que permiten el cruce de datos entre las distintas *fichas de análisis* de las obras, desvelando una serie de convergencias y divergencias entre ellas. A partir de los resultados obtenidos tanto en las *fichas de análisis* como en las *tablas de análisis* se construye la discusión y conclusiones. A continuación vemos la estructura de la *ficha de análisis* y algunos ejemplos de *tabla de análisis*:

estructura de la *ficha de análisis*

Ficha técnica

Nombre	
Fecha	
País	
Duración	
Soprote	
Sonido	
Color, b/n	
Grabación	
Edición	
Acción	
Documentación	

DESCRIPCIÓN GLOBAL

Dependiendo de la duración y complejidad del film, estudiaremos su totalidad, o una parte significativa del mismo. En los casos de films donde la complejidad en los 3 niveles discursivos es menor que en otras cintas, haremos una descripción global, que abarque con igual profundidad el ámbito de la acción, grabación y edición si lo hubiera. Sin embargo, en piezas en las que existe un mayor grado de elaboración tanto en la acción, grabación o edición, haremos una descripción global más superficial, para luego profundizar más en los apartados de cada nivel discursivo.

ESTRUCTURA

Descripción

- Enumeración de secuencias o unidades de acción
- Descripciones de secuencias
- Visión unificada: relación espacio-tiempo entre unidades de acción

ACCIÓN

Analizaremos la acción desde un punto de vista de conjunto de la secuencia.

En la acción vamos a estudiar sobre todo la relación entre el cuerpo y el entorno natural que ocupa, siguiendo estos parámetros:

DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA ACCIÓN

I. ESPACIO

a. Lugar

- Bosque
- Camino
- Ribera
- Río
- Mar
- Orilla
- Pradera

- Claro
 - Pozo-Gruta
 - Roca
 - Gredal
 - Cantera
 - Desierto
 - Hojareda
- b. Elementos y cantidad
- Agua
 - Árbol
 - Tierra
 - Cielo
 - Plantas
 - Rocas
 - Piedras
 - Hojas
 - Nieve
- c. Fenómenos
- Viento
 - Ventisca de nieve
 - Nieve
 - Lluvia
- d. Iluminación
- Natural o artificial
 - i. Alba-Mañana-Mediodía-Tarde-Anochecer-Noche
 - Contrastes, saturación
 - Focalización, homogénea
- e. Colores

2. PERSONAJES

- a. Número:
- b. Vestuario: desnudo/vestido
- Color
 - Forma
- c. Físico-sexo, edad:
- d. Movimiento
- Ritmo alterno
 - Velocidad lenta
 - Textura
 - Desplazamiento hacia arriba y lateral
 - Direcciones
 - Expresividad , intuitivo, cargado, pesado, como en trance

GRABACIÓN

La grabación se analiza desde la globalidad de cada secuencia.

Detallamos a continuación algunas nomenclaturas, que puedan ser confusas o poco conocidas:

CAMPO LARGO Y FIGURA ENTERA sitúan al sujeto en el espacio de la acción, se ve dónde se está realizando la acción.

PLANO AMERICANO Y FIGURA MEDIA muestran la acción de manera más clara, ya que acercan el movimiento del sujeto al espectador.

LOS PLANOS DETALLE destacan el esfuerzo, emociones, textura o calidad del movimiento en un detalle de la cara o del cuerpo del bailarín. El plano detalle en la vídeo-danza explora el potencial real de la unión de la danza y el vídeo, al traer el detalle al espectador, cosa que en un espectáculo en directo, no se puede hacer.

El espectador puede verse envuelto en el dinamismo a través del movimiento de la cámara y cómo actúa ésta dentro de la coreografía.

DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA GRABACIÓN

1. Encuadre
 - a. Campo larguísimo CLL
 - b. Campo largo CL
 - c. Campo medio CM
 - d. Figura entera FE
 - e. Plano americano PA
 - f. Media figura MF
 - g. Primer plano PP
 - h. Detalle DET

2. Angulo
 - a. Frontal
 - b. Lateral
 - c. Contrapicado
 - d. Picado

3. Punto de vista
 - a. Posición
 - b. Interno /externo: cero / voyeur

4. Desplazamiento
 - a. Estático
 - b. Panorámica
 - c. Travelling
 - d. Steady cam lateral, diagonal, frontal
 - e. Zoom: avance / retroceso

5. Velocidad de movimiento de cámara
 - a. Lenta
 - b. Media
 - c. Rápida

6. Composición de la imagen
 - b. Horizontal
 - c. Vertical
 - d. Diagonal
 - e. Circular

7. Planos de profundidad

8. Luz
 - a. Natural / Artificial

9. Color
 - a. Color- B/n
 - b. Dominantes
 - c. Temperatura

10. Contraste
 - a. Bajo
 - b. Medio
 - c. Alto

11. Enfoque
 - a. Todo
 - b. Puntual

EDICIÓN

DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA EDICIÓN

La edición será analizada plano por plano. Aunque en películas extensas, analizaremos las características más relevantes de la totalidad del film o de fragmentos representativos.

CLASES DE EDICIÓN O MONTAJE

Según el relato

- Narrativo
- Expresivo

Según la relación entre planos

- Analítico
- Sintético

Según la composición de los planos

- Monocanal
- Multipantalla

1. Número de planos, posición y tamaño
2. Ritmo
3. Velocidad
 - c. Ralentí
 - d. Normal
 - e. Aceleración
4. Relación espacial entre planos consecutivos
 - a. Continuidad
 - b. Discontinuidad simple (espacio contiguo)
 - c. Discontinuidad común (no son contiguos)
5. Relación temporal entre planos consecutivos
 - a. Continuidad temporal
 - b. Elipsis definida
 - c. Elipsis indefinida
 - d. Retroceso
 - e. Retroceso indefinido
 - f. Flashback
 - g. Flashforward

En el caso de EDICIÓN O MONTAJE MULTIPANTALLA:

Relación espacio-temporal entre pantallas

- Varios tiempos misma acción
- Varios espacios misma acción
- Varios espacios mismo tiempo, misma acción
- Varios tiempos, mismo espacio, misma acción
- Mismo tiempo, mismo espacio, misma acción

- Varios tiempos distinta acción
- Varios espacios distinta acción
- Varios espacios mismo tiempo, distinta acción
- Varios tiempos, mismo espacio, distinta acción
- Mismo tiempo, mismo espacio, distinta acción

SONIDO

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL SONIDO

(para piezas con y sin montaje)

- Sonidos in naturales
- Sonidos in naturales causados por la acción
- Sonidos in internos: corporales, vocales

(para piezas con montaje)

- Música de foso
- Sonido / Voz en off
- Sonidos naturales introducidos
- Sonidos naturales causados introducidos
- Sonidos internos corporales, vocales introducidos

Relación sonido-imagen

- Dominancias y descripción de conjunto
- Localización de puntos de sincronización principales o secundarios
- Comparación:
 - Velocidad
 - Materia y definición
 - Distancia y escalas
 - Detalles narrativos
 - Movimientos de cámara y sonido

Partiendo de este análisis, se determinarán las relaciones entre el cuerpo y naturaleza y la forma en que la grabación y la edición han participado en la obra. De esta forma, llegaremos a una mayor comprensión de estas prácticas, extrayendo convergencias y divergencias entre ellas, y ayudándonos en definitiva, a la elaboración de la parte práctica.

Relaciones transversales

Relaciones transversales entre los apartados anteriores, que pongan de manifiesto aspectos importantes para acometer la parte final del análisis.

NATURALEZA Y ACCIÓN: ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN

ALTERACIÓN CORPORAL (CUERPO SUJETO-OBJETO)

- Extensión del cuerpo
- Mimesis o invisibilización del cuerpo
- Destacar o visibilizar el cuerpo
- Apropiación de características de la naturaleza por parte del cuerpo

ALTERACIÓN NATURAL (CUERPO-SUJETO A LA NATURALEZA-OBJETO)

- Huella
- Personificación
- Introducción
- Emergencia
- Posesión

CONTACTO

Contacto Visual

- Suelo
- Cielo
- Agua
- Árboles
- Roca

Contacto Físico/ partes del cuerpo

- Suelo
- Cielo
- Agua
- Árboles
- Roca

Aunque el estudio de la acción va más enfocado a desvelar las relaciones con su entorno natural, y la naturaleza del movimiento, no descartaremos, si son necesarias para la investigación, otras relaciones transversales:

ACCIÓN Y GRABACIÓN

RELACIÓN ENTRE ACCIÓN Y GRABACIÓN

CONTACTO

- Contacto Visual
- Contacto Físico / partes del cuerpo

EFFECTOS

- Cámara-mirada

Relaciones con el marco teórico

NATURALEZA COMO LUGAR

Descripción del lugar, determinar su relación con el *paisaje exterior*. Y el porqué si lo sabemos de su elección: si es elegido de antemano por una relación especial del artista con el lugar, o si por el contrario ha sido elegido por sus características para llevar a cabo una idea concreta.

CUERPO EN ACCIÓN: DANZA-PERFORMANCE SITE SPECIFIC

Determinar si había una idea de antemano y se ha mantenido o ha variado al adaptarse a las características del lugar. Concretar características del movimiento y su acercamiento a unos y otros registros. Determinar el origen de los performers-bailarines.

IMAGEN EN MOVIMIENTO: ENTRE REGISTRO O CREACIÓN

Analizar y valorar si la obra se acerca más a una acción documentada o una creación autónoma.

ejemplos de tabla de análisis

	uso film plano result.	multiplicidad	edición p. detalle general	punto de vista	visión temporal plano imagen	sonido/inmápub	comp. ins + nat	plano cámaras normales
11 Birth	X	Am. a film	X	X	Am. a film	no	no	16
12 Land	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
13 ele	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
14 10	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
15 car sec	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
16 cor sec	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
17 WIN	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
18 two two	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
19 in track	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
20 of	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
21 of	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
22 ein	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
23 White	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
Wind	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
e. anpector	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
Apitack	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
omniqueste	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
leaped	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
fineline	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
peronchica	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
einhorn	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
p.v. externo	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
white body form	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
littl	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
landscape	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
element	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
iova. li.	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
testimonio	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16
testimonio	X	film	X	X	Am. a film	no	no	16

Wind punto vista neutro, enactor en teatro acción se acerca y se aleja, para de lado a. o no, haciendo e. anpector (edición impresión) p.v. fijo - edición
 Apitack punto vista neutro, personaje en el teatro acción se acerca y se aleja, para de lado a. o no, haciendo omniqueste, inel externo plano general - abarca el territorio - obra pública de libertad. Compañía, soporte de edición, no x plano secuencia (2 planos, punto vista móvil - int fijo) narrar no - continuidad de espacio-temporal
 leaped → acción - testimonio (plano secuencia, punto vista externo) proceso.
 fineline plano secuencia, punto vista frontal externo. punto de vista neutro → consecuencia diálogo con la acción - discurso por peronchica de la mano en x el plano sobre: neutro → consecuencia diálogo con la acción - discurso por einhorn. cambio plano - elipsis, encuadre, q. protagon. relac. acción - 3 cultura con el entorno, p.v. externo, siempre desde frontalidad - o lateral - tránsito - paso. entredos sobre de plano
 white body form p.v. externo, construcción. planos - multiplicidad. p.v. ext.
 littl (Festmonio) - encuadre par-paralelo - perspectiva matric. isocronia - fijo - central-frontral. externo
 landscape - narrativo - sumario - elipsis. varios encuadres, recortes, imagen. edición. acción continua. extract
 element - fragmentación de escena x horizontes acción, ritmo frenético acción, q. lost montaje extract
 iova. li. - imagen - ibridación de la visión → montaje.
 testimonio (Cortador) - testimonio (plano) - nov 200m. - nov 200m.

parte I

marco teórico



parte I marco teórico

introducción

En este apartado se concretan los límites teóricos de nuestra investigación, aquellos que dan las claves para la selección y justificación de las obras. Además, se profundiza en los conceptos más relevantes de los elementos que conforman las creaciones que servirán de base para acometer el análisis y discusión posteriores.

Se incide en el lugar en el que se sitúan las piezas de nuestro estudio, porque referencia la parte de la naturaleza que entendemos como *paisaje exterior*.

Se sientan las bases para entender el compendio de lenguajes del cuerpo, entre la performance y la danza, con carácter *site-specific* que conforman estas creaciones.

Por último, se delimita el área dentro de la imagen en movimiento en la que se inscriben estas piezas, definiendo los soportes, medios, funciones, etc.

Todo ello, junto con la acotación temporal, centrará la atención en las obras que se dan bajo estas premisas en los años 60 y 70 mayoritariamente en EE UU y de forma aislada en Europa.

En primer lugar, se aborda la creación *site-specific*, para después profundizar en el resto de cuestiones:

obras *site-specific*

Site-specific, traducido del inglés como *lugar específico*, es un término utilizado en el terreno artístico que ha sido “adoptado como género por la corriente mayoritaria de discursos e instituciones artísticas”¹.

Según Nick Kaye, “un *trabajo site-specific* puede articularse y definirse a través de propiedades, calidades o significados producidos a través de relaciones específicas entre el objeto o evento [artístico] y la posición que este ocupa”².

Un trabajo artístico *site-specific* tendría entonces una serie de propiedades, significados, etc., que le vendrían dados por el lugar en el que inscribe. Fuera de ese lugar, la obra perdería su significado.

El término viene utilizándose desde los años 60-70 cuando hicieron aparición los primeros movimientos artísticos principalmente en EE UU, a partir del arte minimalista que entendieron el espacio como “[...] un sitio real. El objeto de arte o evento en este contexto debía ser experimentado de forma particular y múltiple en el aquí y ahora mediante la presencia corporal y la visión subjetiva de cada uno”³.

1 KWON, Miwon, *One place after another, site-specific art and locational identity*. Mit Press, Massachusetts, 2004, Introducción, pág. 1 (traducción propia).

2 KAYE, Nick, *Site-specific art. Performance, place and documentation*. Routledge, Oxon, 2000, Introducción, pág. 1 (traducción propia).

3 KWON, *op. cit.*, pág. 1.

Desde el marco de la danza, Sherril Dodds comenta: “Los nuevos o alternativos entornos en donde algunas vídeo-danzas se sitúan facilitan el movimiento que podría no ser fácilmente reproducible en un escenario”⁴. Efectivamente, el hecho de trabajar en un lugar concreto hace que surjan peculiaridades que no serían posibles o no hubieran aflorado en otros espacios.

También Katrina McPherson dice: “Otra de las grandes ventajas de grabar [...] en un espacio específico, es que la coreografía interactúa con el entorno, haciendo que el espacio no sea un simple decorado”⁵.

Los riesgos de convertir el espacio en un escenario se minimizan al acometer la creación en lugares del paisaje exterior, como también ocurre en la mayoría de obras del Land Art.

Javier Maderuelo, comenta acerca del Land Art, considerado uno de estos movimientos artísticos que mejor ilustran las creaciones *site-specific*: “están ligadas a su emplazamiento y toman gran parte de su contenido de la relación que establecen con las características específicas de un entorno físico particular [...] [creadas] para proveer una experiencia única de un lugar concreto”⁶.

El marco teórico comprende este tipo de obras en las que se crea una reciprocidad entre el lugar y el resto de elementos que configuran la pieza, adquiriendo el carácter *site-specific*.

4 DODDS, Sherril, *Dance on Screen. Genres and media from Hollywood to Experimental art*. Palgrave Macmillan, Nueva York, 2004, pág. 86 (traducción propia).

5 McPHERSON, Katrina, *Making videodance*. Routledge, Nueva York, 2006, pág. 68 (traducción propia).

6 MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*. Ed. Mondadori España, Madrid, 1990, pág. 172.

1. naturaleza como lugar

Si comparamos el estado actual de la naturaleza en cuanto physis con el que percibían los ilustrados y los románticos, convendremos en que, salvo contadas situaciones, ya no la encontramos en su estado virgen, anterior a toda presencia humana; tampoco tiene que ver con la auténtica, lejana y verdadera que fomentaba la soledad y el aislamiento, sino, más bien, con aquella en la que se delatan las heridas provocadas por la expansión del utilitarismo, del provecho y de la técnica. En consecuencia, no resuenan los ecos de una naturaleza intacta sino las proclamas más realistas que invocan la capacidad humana para apropiársela libremente e intervenir sobre ella.

MARCHÁN, Simón⁷

a. definición

La naturaleza es, según el diccionario, “el conjunto, orden y disposición de todas las entidades que componen el universo”⁸. Pero como la definición de los términos no es equivalente al sentido que tienen dentro de un campo de conocimiento concreto, vamos a indagar su significación a través de las fuentes referenciales.

A priori, consideramos que el término naturaleza es opuesto a lo artificial, o artificio, entendiendo artificio como todo aquello que es creado por el hombre y no por la naturaleza directamente.

Sin embargo, según nos indica Maderuelo, “cuando vemos que los animales también crean obras de forma que podrían ser consideradas artificiales, modificando la naturaleza a diversas escalas, nos damos cuenta que tal separación entre artificio y naturaleza no existe, pues el hombre y sus acciones al formar parte de esa naturaleza, son también naturaleza”⁹.

También Dorfles dice a este respecto: “El hombre es el verdadero inventor de lo artificial y toda nuestra civilización es partícipe de ello. Sin embargo también esta artificialidad acaba por formar parte del gran dominio de la naturaleza. Me refiero a todo lo que el hombre ha creado ex novo, más allá de lo que la naturaleza misma ya ofrecía”¹⁰.

En esta misma línea nos remitimos a Goethe cuando dijo: “Auch das unnaturlichste is Natur”¹¹ que Dorfles traduce como “también lo innatural es naturaleza” y “se podría admitir que la propia diferenciación entre natural y artificial desaparece”¹².

7 MARCHÁN, Simón, “La experiencia estética de la naturaleza” en MADERUELO, Javier (ed.), *Paisaje y pensamiento*. Abada Editores, Madrid, 2006, pág. 39.

8 Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

9 MADERUELO, Javier, “Introducción: Arte y Naturaleza” en MADERUELO, Javier (ed.), *Actas: Arte y Naturaleza*, Huesca, 1995. Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1996, pág. 14.

10 DORFLES, Gillo, “Naturaleza y antinaturaleza” en MADERUELO, Javier (ed.), *Actas: Arte y Naturaleza*, Huesca, 1995. Diputación de Huesca, Huesca, 1996, pág. 69.

11 GOETHE, *Werkem Stuttgart*, vol. XXXVI, *Zur Naturwissenschaft im Allgemeinen*, Alemania, 1867, pág. 218. Cifr. por DORFLES, Gillo, “Naturaleza y antinaturaleza” *op cit.*, pág. 69.

12 DORFLES, *op. cit.*, pág. 69.

Esta apreciación acerca de la naturaleza y el artificio es importante para comenzar nuestro discurso, ya que sienta las bases para el desarrollo de este trabajo. Veamos ahora la evolución que ha sufrido el término desde sus orígenes.

b. evolución del término

El concepto de naturaleza, tal como lo entendemos en la cultura occidental, aparece en el momento en el que el ser humano detecta que hay unas diferencias sustanciales entre lo natural intocado por el hombre y lo que ha sido creado por él.

Aunque, como dice Maderuelo, el término naturaleza ya existía en el vocabulario latino, lo que hoy entendemos por naturaleza se definió en el Romanticismo:

Las ciencias físicas (physis es el término griego que mejor se aproxima a nuestro vocablo naturaleza) comienzan a desvelar de manera sistemática y precisa los fenómenos de la naturaleza así como la *naturaleza* de las cosas. Surge así la Naturaleza como paradigma, como misterio y como fuerza impetuosa que se enfrenta a un hombre que debe luchar contra ella para conocerla, comprenderla y dominarla.¹³

Con anterioridad a la Ilustración, la naturaleza, y más en particular, las montañas o los mares, eran considerados como espacios peligrosos. El clima, la esterilidad, las dificultades del viaje, y las supersticiones religiosas fomentaron estas ideas. Es en este momento cuando el hombre se enfrenta a la naturaleza, a través del arte, del alpinismo, la geología, y poco a poco va comprendiéndola en su afán de dominación.

“A partir de entonces se pone de moda la estética de lo grandioso, lo sublime, hasta la actualidad, donde aún se continúan evocando las mismas imágenes y bebiendo de las mismas fuentes estéticas.”¹⁴

Alain Roger, señala que “la Ilustración ejerció una función purgativa al disipar las tinieblas de la superstición”¹⁵ sobre la naturaleza más inhóspita, haciendo que la razón se impusiera sobre la superstición.

Tuvieron que transcurrir milenios para que el miedo o el espanto que inundaba al hombre ante el mundo natural cediera en beneficio de un dominio sobre el mismo y, todavía bastantes más, hasta que estuviera en condiciones de gozarlo como experiencia estética en su contemplación, y, quizá lo más decisivo, tomar conciencia de ese mismo goce.¹⁶

Es en ese momento cuando aparece la idea de paisaje en el mundo occidental.

13 MADERUELO, *op. cit.*, pág. 14.

14 NOGUÉ, Joan, “Paisaje de la identidad”, en AA VV, *Paisaje de los Paisajes. Recopilación de las ponencias del curso*. Edita Arquitectes pel paisatge COACV, Madrid, 2005, pág. 96.

15 ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*. Ed. Biblioteca Nueva S.L., Madrid, 2007, pág. 96.

16 MARCHÁN, Simón, *op. cit.*, pág. 20.

En la época de la revolución industrial también se potencia el mito de la naturaleza original, limpia y saludable, frente a la ciudad industrial y sucia que nosotros mismos hemos creado.

En la actualidad, en el período denominado posmoderno, la crítica a la modernidad se centra en la concienciación de que el hombre es un desgarrón en el orden de la naturaleza, que la administra desde presupuestos antinaturales, dictados por las ideas industrialistas y esquilmadoras que están implícitas en el ideario de una modernidad que ha provocado desequilibrios en nombre de un racionalismo sin razones.¹⁷

Es cierto, en la actualidad, esta corriente de pensamiento ha tomado fuerza, posicionando al ser humano como un agente que actúa de forma antinatural, algo que iría totalmente en contra de nuestra propia naturaleza, creando en nuestra especie esta gran contradicción.

También desde la ecología, se resalta la idea de que el hombre actúa “como un modificador del equilibrio dinámico natural, y no como una especie más. El hombre perturba los ritmos diarios, estacionales y seculares de la naturaleza, de forma brusca, repentina e inesperada”¹⁸.

La ecología del paisaje, ante los cambios que se están produciendo en nuestro planeta, propone una nueva visión de la relación del hombre con la naturaleza donde la especie humana “es capaz de adaptarse a todos los medios, destruyendo, modificando, transformando e incluso creando ecosistemas enteros”¹⁹.

“El estado natural [aquel que pensamos como original] sin embargo, sigue siendo para nosotros un mito que se encuentra unido a los conceptos de sabiduría y bondad, y una utopía”²⁰, que seguimos alimentando en nuestro imaginario.

c. acotación del término naturaleza como *paisaje exterior*

Simón Marchán comenta acerca de la naturaleza que: “casi nunca se nos ofrece en su estado originario, sino como naturaleza históricamente modificada en la que penetra la acción humana por mediación del proceso civilizatorio y los dispositivos de la cultura”²¹.

La naturaleza, se nos presenta como una combinación de *paisajes naturales*, que hacen referencia a lo que nos resta de la naturaleza no transformada por el hombre (mar, selvas, volcanes, desiertos, altas cimas, etc.), y de *paisajes de cultura*, esa naturaleza transformada por la acción del hombre a través de la agricultura, ganadería, geografía, ingeniería, asentamientos humanos, turismo, etc., nos comenta el autor.

17 MADERUELO, *op. cit.*, pág. 15.

18 AGUILÓ, Miguel, *El paisaje Construido. Una aproximación a la idea de lugar*. Ed. Castalia y Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1999, pág. 236.

19 BAUDRY, J. Y BUREL, F., *Ecología del paisaje. Conceptos, métodos y aplicaciones*. Ediciones Mundi-Prensa, Madrid, 2002, en el prólogo de la edición francesa.

20 MADERUELO, *op. cit.*, pág. 16.

21 MARCHÁN, *op. cit.*, pág. 39.

“ya no existen paisajes naturales en un estado puro, pues a estas alturas es plausible que todo paisaje o al menos la mayoría de ellos sean paisajes de civilización y cultura”²².

También Javier Maderuelo comparte esta visión cuando dice “en el campo, ya no hay naturaleza originaria, sino de cultura o cultivo. Disfrutamos de lo que el hombre ha producido en esa naturaleza domesticada”²³.

Desde el campo de la ecología, Baudry y Burel afirman que los paisajes humanizados son el resultado de la dinámica natural y la actividad humana. “Son el reflejo de las interacciones entre naturaleza y sociedad”²⁴.

Todas estas acciones que el hombre ejerce sobre la naturaleza, modificándola, conforman lo que Forman y Godron denominan “*gradiente de modificación*, que va desde lo natural intocado, pasando por los paisajes de explotación de recursos naturales, los cultivados, y los suburbanos, a lo urbano o totalmente edificado”²⁵. Miguel Aguiló comenta a este respecto: “Para el estudio de los sitios interesan especialmente los puntos intermedios de este gradiente, en donde lo construido se puede considerar en una cierta relación con lo natural [...]. En los puntos intermedios [...], el habitar se ha desarrollado en mayor concordancia o subordinación con lo natural”²⁶.

La naturaleza a la que se refiere nuestro estudio, es aquella en la que todavía se identifica una parte importante del *paisaje natural* de entre el paisaje transformado. Aquella que encontramos fuera de las ciudades, cerca de los pueblos, en las montañas, bosques, desiertos, etc. Según el *gradiente de modificación* de Forman y Godron, la existente entre lo *natural intocado* y los *paisajes cultivados*. Excluyendo de este estudio la relativa a lo suburbano, y lo urbano. Le asignaremos el término *paisaje exterior*.

Una vez definida la significación del concepto naturaleza que hemos acotado, pasamos a observar su relación con el paisaje, y nuestra particular mirada sobre este.

d. paisaje-naturaleza

El paisaje es al mismo tiempo una idea y una representación. No solo es una interpretación de nuestra mirada sobre un fragmento de la naturaleza, sino que también, llamamos paisaje a la representación que el arte hace de este fragmento de realidad.

22 *Ibidem*, pág. 39.

23 Javier Maderuelo en la conferencia inaugural del Curso Arte y Paisaje 2007, CDAN, Huesca, Junio 2007. 24 BAUDRY, J. Y BUREL, F., *Ecología del paisaje. Conceptos, métodos y aplicaciones*. Ediciones Mundi-Prensa, Madrid, 2002, en el prólogo de la edición francesa.

25 FORMAN, Richard; GODRON, Michael, *Landscape ecology*. Wiley, New York, 1986, pág. 342. Cifr. por AGUILÓ, *op. cit.*, pág. 237.

26 AGUILÓ, *op. cit.*, pág. 237.

Este uso de la misma palabra para dos conceptos diferentes, muchas veces crea confusión. En este apartado se ahonda en la idea de paisaje como interpretación de nuestra mirada.

Dice el profesor Milani respecto del paisaje: “Éste es más que la suma de sus partes, de los fragmentos individuales de nuestra mirada dispersos en el tiempo de la sensibilidad, más que la atracción de los procesos psíquicos: es el alma de una concatenación infinita de las formas. Se desarrolla en la historia, pero también en el individuo singular, a través de efectos de tiempo y espacio unidos en el ritmo de líneas y superficies que el hombre sabe componer como por instinto”²⁷.

Joan Nogué lo define como “el resultado final y perceptivo de la combinación dinámica de elementos abióticos (substrato geológico), bióticos (fauna y flora) y antrópicos (acción humana)”²⁸.

Retomando de nuevo al profesor Milani, el paisaje es “una gran experiencia de la emoción, de la visión y de la contemplación, pero asimismo del trabajo humano sobre el territorio y el ambiente. Es un resultado cultural, no intelectual, porque la naturaleza, de la que constituye una revelación en el ámbito de las formas, es vivida, sentida y modificada por el hombre en el transcurso de la historia. En este proceso convergen un universo de percepciones, imágenes y emociones que constituyen también el gran relato humano, desde los orígenes”²⁹.

La naturaleza, se entiende como un tapiz sobre el cual, el hombre (y el resto de componentes naturales) ha ido dejando su huella a través del tiempo.

Es testigo y prueba de nuestro pasado, desde nuestros orígenes. Por ello, “todo este patrimonio de datos sensibles ha creado en nuestra mente, con el paso de los siglos, una memoria afectiva [...]. Nuestros sentidos, en particular la vista que los guía, reúnen los diversos fragmentos mediante un acto que liga al hombre y al mundo circunstante, en un deseo de unión, de fusión, de anulación”³⁰.

Así, Raffaele Milani acaba ligando naturaleza y paisaje cuando comenta :“el paisaje es memoria afectiva: tiene sentido de comunidad, es como el alma del lugar”³¹.

Efectivamente, en nuestra mente, se ha creado una memoria afectiva a lo largo de los años, que es al mismo tiempo colectiva, dando ese sentido de comunidad al paisaje. La contemplación del paisaje nos hace conscientes de toda la trayectoria del hombre sobre la naturaleza, y por tanto, de nuestro pasado, haciendo que nos sintamos parte de un todo, al cual pertenecemos. Nuestra percepción de la naturaleza nos confiere identidad.

27 MILANI, Raffaele, “Estética del paisaje: Formas, cánones, intencionalidad” en MADERUELO, Javier (ed.), *Paisaje y pensamiento*. Abada Editores, Madrid, 2006, pág. 73.

28 NOGUÉ, Joan, *op. cit.*, pág. 95.

29 MILANI, *op. cit.*, pág. 55-56.

30 *Ibidem*, pág. 55-56.

31 Raffaele Milani en la conferencia del Curso Paisaje y Pensamiento 2006, CDAN, Huesca, Junio 2006.

e. lugar e identidad

Sin embargo, no todos los sitios de la naturaleza pueden conferir identidad, solo los lugares.

Un lugar, es según Marc Augé “un espacio dentro del cual pueden leerse algunos elementos de las identidades individuales y colectivas, de las relaciones entre los unos y los otros, y de la historia que comparten”³².

Para llegar a la esencia del lugar, se pueden estudiar sus componentes. Según Miguel Aguiló, “los componentes del lugar son de tres tipos: el medio físico, las actividades de la gente y el significado”³³.

El medio físico comprende los elementos primigenios del lugar como la vegetación, el clima, su posición geográfica, etc. Por otro lado, las actividades hacen referencia al uso que el ser humano hace de ese lugar. Y finalmente, los significados, que “tienen sus raíces en el medio físico y en las actividades, pero no son propiedad de ellos, sino de las intenciones y experiencias del hombre”³⁴.

Estos componentes, siguiendo con la teoría que explica Aguiló, se relacionan entre sí, explicando el funcionamiento del lugar. Iremos profundizando en estas relaciones a través de las piezas que estudiaremos en este trabajo.

Dice Aguiló acerca del *genius loci*:

Quando todos los componentes del lugar están presentes de forma activa y se relacionan intensamente entre sí, el carácter del sitio es fuerte y determina su imagen. El sitio se consolida como hecho cultural y perdura a través de cambios y perturbaciones, como algo vivo con lo que la gente se identifica. Esa fuerza de carácter se conoce desde los tiempos romanos como *genius loci* o espíritu del lugar³⁵.

El ser humano, como hemos comentado, se identifica no solo de forma colectiva con el lugar, sino también de forma individual. Augé comenta: “Nacer es nacer en un lugar, tener destinado un sitio de residencia. En este sentido el lugar de nacimiento es constitutivo de la identidad individual”³⁶.

También Aguiló subraya: “Estar dentro de un lugar significa pertenecer a él y esa pertenencia se puede vivir con diferentes niveles de intensidad, lo que produce mayor grado de identificación con el sitio”³⁷.

Ciertamente, el lugar del que se procede, o en el que se ha nacido conforma gran parte de nuestra identidad, y en muchos casos es el porqué de nuestra existencia. Esto lo veremos reflejado en algunas de las obras que estudiaremos y también en el proyecto personal de la parte práctica.

32 AUGÉ, Marc, “Lugares y no lugares” en MADERUELO, Javier (ed.), *Actas Desde la ciudad. Arte y naturaleza, Huesca, 1998*. Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1998, pág. 238.

33 AGUILÓ, *op. cit.*, pág. 19.

34 *Ibidem*, pág. 240.

35 *Ibidem*, pág. 275.

36 AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1998, pág. 59.

37 AGUILÓ, *op. cit.*, pág. 23.

Para entender mejor la idea de lugar, en contraposición a ella, veremos que en la naturaleza también existen los no-lugares. Según Augé, el no-lugar se define como “un espacio donde no pueden leerse ni identidades, ni relaciones, ni historia. Y los nuevos espacios del planeta, en un mundo que Paul Virilio caracteriza por la instantaneidad y la ubicuidad, se prestan a primera vista ejemplarmente a esta definición negativa”³⁸.

Algunos de estos no-lugares, son aeropuertos, autopistas, centros comerciales, supermercados, etc., en definitiva, sitios sin personalidad propia, construcciones clonadas las unas de las otras, transformaciones en y de la naturaleza sin atender a las características propias de lo que tal vez un día fue un lugar. Son, según comenta Augé refiriéndose a las reflexiones de Paul Virilio, “la expresión de tres fenómenos característicos de nuestra *sobremodernidad*: la aceleración de la historia (ligada a la rapidez de la información), el estrechamiento del planeta (ligado a la circulación acelerada de los individuos, imágenes, e ideas), la individualización de los destinos (ligado a los fenómenos de desterritorialización)”³⁹.

También el artista norteamericano Robert Smithson, uno de los pioneros del Land Art, reflexiona sobre el concepto de no-lugar en los años 70, llamándolo “non-site”, para referirse igualmente a esos espacios como galerías de arte, museos, cines, etc., que no guardan relación con el lugar en el que las obras fueron realizadas.

Alain Roger destaca el hecho de que “hemos deteriorado, si no destruido, nuestros paisajes tradicionales, reducidos al estado de *país* por nuestras agresiones y nuestra incuria. [...] cada vez está menos asegurada la conservación del territorio rural por parte de los agricultores, con la extensión de los eriales como horizonte. Algo semejante sucede con nuestras ciudades, y sobre todo con sus inmediaciones, zonas industriales saturadas de paneles publicitarios, [...] extrarradios siniestros, viviendas ilegales, *rurbanización*, letanía constante”⁴⁰.

El gran abismo abierto en nuestra sociedad occidental entre lugares y no-lugares, y las diversas apariencias de nuestro entorno, nos empujan a estudiar la naturaleza como lugar.

A partir de aquí, se aborda el lugar con su carga de identidades individuales y colectivas. Y la naturaleza, dentro del *paisaje exterior*, como fruto de sus características intrínsecas, y de las transformaciones más amables del ser humano.

38 AUGÉ, Marc, “Lugares y no lugares” en MADERUELO, Javier (ed.), *Actas Desde la ciudad. Arte y naturaleza*, Huesca, 1998. Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1998, pág. 239.

39 *Ibidem*, pág. 239.

40 ROGER, Alain, *op. cit.*, pág. 121.

2. cuerpo en acción: performance y danza *site-specific*

El arte debe empezar como naturaleza en sí misma, en una relación dialéctica entre los humanos y el mundo natural, del que no podemos separarnos.

MENDIETA, Ana⁴¹

a. performance y danza: definiciones

Laura Baigorri afirma acerca de las performances que están condicionadas “por la personalidad de cada artista y resulta difícil clasificar todas sus variables: se pueden realizar una sola vez o repetirse indefinidamente, se puede improvisar o seguir un *guión*, se puede actuar en grupo o en solitario, en museos y galerías o al aire libre y en la calle”⁴².

Sagrario Aznar coincide cuando comenta acerca de la performance: “por su propia naturaleza la acción artística escapa a una definición exacta más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por los artistas. Incluso a la hora de investigarlas topamos con innumerables obstáculos que pueden ir desde su enorme variedad hasta su propio carácter efímero [...]”⁴³.

También Gloria Picazo afirma “[el] protagonismo del artista, sin olvidar la presencia indispensable del espectador, ha permitido que existan múltiples maneras de entender la performance, casi una por cada uno de los artistas que la practica o la ha practicado”⁴⁴.

Tomando como referencia estos textos, comprobamos que la definición de performance es amplia y ambigua, pero por otro lado, existe un aspecto que define la performance sin duda, que es el uso por parte del artista, del cuerpo en vivo. El uso del cuerpo en acción.

Vemos que aparecen múltiples enfoques teóricos acerca de la performance, que junto con una falta de consenso por parte de historiadores y críticos, ha generado confusión alrededor del término. Algunos autores sostienen que la performance es un género más, dentro de la disciplina del *Body art*, entendiendo ésta como la que engloba aquellas prácticas artísticas en las que “el cuerpo no sólo es usado como contenido de las piezas, sino también como lienzo, pincel, marco o pedestal.”⁴⁵

41 CLEARWATER, Bonnie (ed.), *Ana Mendieta, A book of works*. Grassfield Press, Florida, 1993, pág. 11 (traducción propia).

42 BAIGORRI, Laura, *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60-70*. Asociación Cultural Brumaria, Madrid, 2002, pág. 90.

43 AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, *El arte de acción*. Ed. Nerea, Hondarribia, 2000, pág. 9.

44 PICAZO, Gloria, “La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta” en PICAZO, Gloria (dir.), *Estudios sobre performance*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1993, pág. 15.

45 WARR, T. y JONES, A., *The Artist's Body*. Phaidon Press Limited, London, 2000, en PREFACE by Tracey Warr (traducción propia).

De la misma manera, en la actualidad, la danza se entiende desde muchos puntos de vista: desde el ballet, pasando por la danza moderna, la contemporánea, la nueva danza, etc. Al igual que la performance, la danza escapa a una definición exacta, y lo que todas las prácticas de danza tienen en común, es el uso del cuerpo por parte del bailarín.

Desde el campo teórico de la danza, José Antonio Sánchez, afirma que “los caminos de la danza han sido muy diversos: algunos han recuperado la técnica, otros la emoción, la teatralidad e incluso el histrionismo. Pero lo que en todos estos años [desde los años 60] no ha desaparecido es la idea de que la danza puede ser algo más que una composición armoniosa de movimientos destinada a ilustrar la música, agrandar a la vista o sorprender con sus retos a las limitaciones físicas del común de los mortales”⁴⁶.

André Lepecki, dice “como han argumentado los estudiosos de la danza Susan Foster (1996), Lynn Garafola (1997) y Deborah Jowitt (1988), la premisa del ballet romántico era presentar la danza como un movimiento continuo, un movimiento de orientación preferentemente ascendente, que animaba un cuerpo que se desplazaba con levedad en el aire”.⁴⁷ Se buscaba un flujo ininterrumpido del movimiento. La danza se enfrenta desde principios del siglo XX, a un problema ideológico y ontológico ya que ciertos tipos de danza tienen que luchar para no ser considerados “actos de traición”⁴⁸ en contra de estas premisas originales de la danza.

Las definiciones de performance y danza, pueden ser múltiples y variadas, y el límite entre ambas *disciplinas* se hace difuso:

b. performance y danza: límites e hibridación

Josette Féral cree que “toda performance rompe las fronteras entre los géneros e instituye una continuidad entre zonas consideradas irremediabilmente exclusivas de cada género, el arte y la vida, las artes mayores y las artes menores [...]”⁴⁹

Esta visión, también compartida por otros teóricos y artistas, considera que la performance es transgresora ya de por sí, y que rompe las barreras entre las disciplinas desde sus comienzos.

Una parte de la danza también se ve afectada por este impulso trasgresor, y en gran medida, es motivado por la proximidad que tiene con la performance, y su influencia ya desde los años 40.

Josette Féral comenta que la performance “rompe las distinciones, en otro tiempo juzgadas como indiscutibles, entre la música y el ruido, la poesía y la prosa, la realidad

46 SÁNCHEZ, José Antonio, *Desviaciones*. La Inesperada y Cuarta Pared, Cuenca, 1999, pág. 13.

47 LEPECKI, André, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Edita Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors y Universidad de Alcalá, Madrid, 2009, pág. 17.

48 *Ibidem*, pág. 18.

49 FÉRAL, Josette, “La performance y los *media*: La utilización de la imagen” en PICAZO, Gloria (dir.), *Estudios sobre performance*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1993, pág. 203.

y la imagen, el movimiento y la danza. Rehusando la ruptura y los comportamientos estancos, la performance hace suyo lo que el siglo XIX afirma en su totalidad: que la progresión de un nivel a otro, en el seno de la misma disciplina, es continua [...]; afirma que de la danza al andar no hay más que un paso.”⁵⁰

También José Antonio Sánchez, se aproxima a este planteamiento cuando aprecia que “el cruce de la danza y el teatro con el performance ha posibilitado un tipo de discurso escénico situado en una zona transdisciplinar, donde los intérpretes han dejado de ser meros ejecutores para convertirse en personas que piensan con su cuerpo. Fascinados por la posibilidad de trabajar ya no como instrumentos de reproducción y ejecución, sino con instrumentos que amplían su propio pensamiento más allá de la individualidad, los creadores escénicos se han lanzado apasionadamente a un trabajo que trasciende las fronteras de los géneros y rehuye la identificación de lo escénico con el mero divertimento.”⁵¹

Efectivamente, la danza se ha expandido por caminos muy diversos y algunos de ellos muy cercanos a los planteamientos de la performance. La nueva danza que apareció hacia la mitad del siglo pasado en EE UU cuestionó los convencionalismos y las técnicas de danza, aproximándose a lenguajes derivados de la cotidianeidad: “los bailarines a menudo compartían las mismas preocupaciones que los artistas, como la negativa a separar las actividades artísticas de la vida cotidiana y la consiguiente incorporación de las acciones [...] como material de la performance.”⁵²

Por todo ello, se aprecia que los límites entre performance y danza se diluyen en algunos casos, y en otros, comparten una amplia variedad de aspectos y motivaciones.

De todo este abanico de acciones, tanto si se definen como performance o danza, nuestro interés se centra en aquellas que guardan una relación de especificidad con el lugar en el que, y para el que son creadas, relacionándose con su entorno a través de diversas estrategias de intervención que se pondrán de manifiesto a lo largo del presente trabajo.

50 *Ibidem*, pág. 203.

51 SÁNCHEZ, *op. cit.*, pág. 13.

52 GOLDBERG, RoseLee, *Performance art, from futurism to the present*. Ed. Thames and Hudson, Nueva York, 2001, pág. 138 (traducción propia).

3. imagen en movimiento: entre testimonio y creación

En su forma pura, es decir, tal y como fue concebido inicialmente por Kaprow, el happening [al igual que la performance] se resiste al mercado del arte de las obras plásticas —solo existe una vez, y por lo tanto, no puede pasar de mano en mano, no se puede comprar ni vender— [...].

No obstante, esta *pureza* desaparecerá muy pronto cuando los artistas comiencen a interesarse por conservar alguna traza tangible [...] sobre papel o tela y otros por la técnica fotográfica, la película de formato amateur (8mm, 16mm) o el vídeo: todos ellos registran de una forma u otra la acción y pueden dar fe del acontecimiento.

BAIGORRI, Laura ⁵³

Al comienzo de la investigación, en el momento de la concreción de los objetivos de la tesis, no se tenía conocimiento de qué tipo de soporte poseerían todas las obras destacadas de nuestro estudio. Podíamos encontrar tanto soporte vídeo como cine, dado que coexistían durante la época a la que nos referimos, años 60 y 70, por tanto, desde el principio se prefirió nombrar a todas las obras que pudieran estar dentro de nuestro marco teórico con el término *imagen en movimiento*, que sirviera para englobar ambos formatos.

Sin embargo, después del estudio detallado de la época, la elección y análisis de las obras de estudio, las piezas que se adaptan a nuestro marco teórico están creadas en cine. A pesar de ello, se ha decidido mantener el término *imagen en movimiento* para hacer referencia a ellas.

Por lo tanto destacaremos la información referente al campo filmográfico, en el que se contextualizan dichas obras.

El significado del término *imagen en movimiento*, en nuestra investigación se liga a las obras monocal, excluyendo del marco teórico el resto de creaciones.

a. aparición y formatos de cine

El cine como soporte de imagen en movimiento aparece en Francia, en 1825, de la mano de los hermanos Lumière. Poco a poco va evolucionando técnicamente, con la introducción del sonido o la aparición de los distintos formatos de película, como el 35 mm, 16 mm, 8 mm, y súper 8 mm, entre otros.

La película de 35 mm, inventada hacia finales del siglo XIX, es considerada, aún a día de hoy, como el formato dominante en la creación de películas y la medida estándar internacional de cine, por su buena relación entre calidad de imagen y costes de producción.

Su nombre se debe al ancho del negativo, 35 mm, cortado en tiras y preparado para su reproducción a 24 fotogramas por segundo.

A lo largo del siglo XIX y XX, han hecho aparición el resto de formatos, entre los que destaca el 16 mm, que salió al mercado en los años 20, y que supuso desde entonces una alternativa un poco más económica al 35 mm, manteniendo una buena calidad de

53 BAIGORRI, *op. cit.*, pág. 91.

imagen. Prácticamente desde su lanzamiento tenía posibilidad de captar sonido, aunque no todas las cámaras podían registrarlo. A pesar de que, en un principio, fue destinado a un mercado amateur, pronto fue tomado por profesionales de la imagen y la televisión, utilizándose para la realización de reportajes, películas educativas, gubernamentales, etc., expandiéndose en gran medida en los años 50 y 60.

La mayoría de los cineastas independientes de la época de los 60-70, se decantaban por este formato por su calidad, eficacia y menores costes que el de 35 mm.

El formato 8 mm, también vio la luz a principios de siglo XX, enfocado hacia un uso doméstico siendo más económico que los anteriores.

Pero realmente fue el súper 8 mm, el que, años más tarde, sustituyó al 8 mm en idoneidad para el público en general. Este formato apareció gracias a Kodak en 1965, con mejor calidad de imagen, más manejable y sencillo que el ya existente 8 mm, llegando a un mayor número de usuarios.

El súper 8 mm destacaba por su comodidad, ya que la bobina de película iba alojada en un cartucho que al comprarlo, ya incluía el coste del revelado. La duración de la película era de 3 minutos en un total de 15 metros de película a 18 fotogramas por segundo, sin sonido. A partir de 1975 se lanzaron los primeros cartuchos con posibilidad de captar sonido.

Varias marcas fabricaron cámaras para súper 8 mm. Algunas de ellas, permitían hacer fundidos, grabar hacia delante o hacia detrás, intercambiar objetivos, sobreimpresiones, o ajustes de la sensibilidad; recursos que las acercaban a las cámaras profesionales.

Como veremos más adelante, tanto el formato 16 mm, como el súper 8 mm fueron usuales en las creaciones artístico-fílmicas de nuestra época de estudio.

b. el cine independiente y su introducción en las artes, principios años 60 en EE UU

Durante los años 50 y 60 surgió en EE UU lo que se conoce como cine independiente americano. Algunos cineastas, artistas y bailarines, comenzaron a replantear las temáticas, estilos y formas del medio cinematográfico. "Durante este período de 1958 a 1964, el cine independiente participó en una gran agitación cultural y social para romper con los convencionalismos artísticos entre géneros y formas"⁵⁴.

Durante esta época, y posteriormente en los años 70, convivieron gran número de géneros, como narrativo, no narrativo, documental, animación, y diversos estilos dentro de lo representativo, abstracto, mínimo, conceptual, etc., bajo la influencia de los movimientos artísticos del momento.

Artistas como Andy Warhol marcaron una gran influencia a través de sus films entre los cineastas. "Los directores de cine independientes se embarcaron en un discurso estético en el que el cine enfatizaba su participación en la creación artística

54 HASKELL, Barbara, *BLAM!, The explosion of pop, minimalism, and performance 1958-1964*. Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1984, pág. 121 (traducción propia).

contemporánea”⁵⁵. Muchos cineastas se introdujeron en otras formas de arte dejándose influenciar y después trasladar ideas a sus creaciones fílmicas.

Laura Baigorri también opina que “los años 60 y 70 son un período especialmente fértil en el terreno artístico puesto que se producen una serie de cambios y rupturas radicales con los modelos estéticos establecidos que favorecen la proliferación de nuevos movimientos artísticos —Pop Art, Minimal y Povera, Land Art, Fluxus, Arte conceptual— capaces de coexistir simultáneamente, conviviendo en un mestizaje hasta entonces desconocido en el mundo del arte”⁵⁶.

Este mestizaje al que hace referencia Laura Baigorri, conlleva el hecho de que artistas provenientes de varias disciplinas entren en un terreno interdisciplinar y se aventuren en el uso del vídeo (y también del cine) junto con la pintura, danza, música, performance, etc. El vídeo se considera “un medio de expresión versátil y relativamente asequible y de fácil operación, al que accederán indistintamente artistas que provienen de diferentes disciplinas”⁵⁷, comenta José Ramón Pérez Ornia.

Al mismo tiempo también surgieron novedosas fórmulas de producción y distribución, abriendo nuevos canales paralelos a la vertiente más comercial de la industria del cine.

c. imagen en movimiento monocanal

Desde que se comienza a utilizar el vídeo y el cine en las artes visuales, existen varios tipos de creaciones con características técnicas diferenciables. Vamos a detenernos brevemente en la más básica para nuestro estudio, la diferenciación entre imagen en movimiento monocanal e instalación audiovisual.

Cuando la imagen en movimiento grabada en cinta o película se visualiza en un televisor, monitor o pantalla de proyección, se denomina vídeo o cine monocanal. Concretamente, en cine, es lo que conocemos como film o película, reproducible normalmente a través de proyectores de cine sobre la pantalla de proyección.

Por otro lado, la instalación audiovisual o videoescultura englobaría un tipo de obras videográficas y filmográficas vinculadas al arte cuya configuración espacial se desarrolla bajo el formato de instalación, ya sea en soporte vídeo o cine; en este caso, la imagen grabada —mostrada a través de monitores o pantallas de proyección— es un elemento más de la obra que se despliega por el espacio junto con otros posibles objetos. El espectador o espectadores se insertan dentro de la obra, la recorren y forman parte de ella.

“[...] el artista que trabaja sólo con la cinta de vídeo se concentra en un tiempo lineal determinado por el montaje de la imagen/sonido, un tiempo similar al de la lectura y la escritura, que más tarde el espectador reproducirá durante el visionado”⁵⁸. Esto mismo se puede aplicar al formato cine, y continuar diciendo que en las instalaciones

55 *Ibidem*, pág. 123.

56 BAIGORRI, *op. cit.*, pág. 27.

57 PÉREZ ORNIA, José Ramón, *El arte del vídeo*. Ed. Del Serbal, Madrid, 1991, pág. 17.

58 BAIGORRI, *op. cit.*, pág. 225.

que utilizan imagen en movimiento, además del tiempo/espacio interno de la imagen, influye también el externo, el del espacio en el que se inscribe la imagen.

Esta puntualización es importante, ya que nuestra investigación se centra en las obras de *imagen en movimiento* monocanal, excluyendo las instalaciones audiovisuales.

d. niveles discursivos de la imagen en movimiento

Según Casetti y Di Chio⁵⁹ existen tres niveles discursivos en el film: la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie.

Estos 3 niveles corresponderían a lo que se conoce de forma más generalizada como escena, grabación (o rodaje) y edición (o montaje).

Dado que el término *escena*, puede hacer referencia a representaciones teatrales, preferimos sustituirlo por *acción*, ya que define mejor *lo profílmico* de las obras que vamos a estudiar, ya sean relativas a la performance o a la danza. De manera que en el marco de nuestra investigación, tanto las piezas de cine como de vídeo monocanal tienen tres niveles discursivos: acción, grabación y edición.

El primer nivel, lo que hemos denominado la acción, se corresponde con lo que otros autores como Gaudreault⁶⁰ llaman *lo profílmico*, aquello que capta la cámara y que existe en nuestra realidad tangible. Esto, en nuestro estudio se traduce a acciones tanto de performance como de danza. Por lo que en las obras que vamos a estudiar siempre va a existir un referente tangible.

Los otros dos términos, grabación y edición, están dentro de lo filmográfico, o videográfico, lo que supone el uso obligado de las técnicas fílmicas y videográficas, primero, la intervención de la cámara como registro de grabación y en segundo lugar, la utilización de las técnicas de edición o montaje.

e. imagen en movimiento: entre testimonio y creación

Estos tres niveles discursivos del cine y vídeo monocanal: acción, grabación y edición, pueden crear diversas relaciones espacio-temporales entre sí.

Según Popper, en el comienzo del vídeo en el arte se observan “dos orientaciones muy diferentes: por un lado, la utilización de los magnetoscópicos como instrumentos de grabación y, por otro, las investigaciones experimentales realizadas a nivel de las características propias del sistema electrónico”⁶¹.

En sus orígenes, el vídeo en el arte, al igual que le ocurrió a la fotografía o al cine, sufrió un proceso de emancipación de la idea de documentar otras prácticas artísticas de forma objetiva para pasar a tener una total autonomía y explorar sus propias posibilidades de experimentación formal, técnica y conceptual. Concretamente acerca

59 CASETTI, F. y DICHIO F., *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona, 1991, pág.125-138.

60 GAUDREULT, A., *Du littérature au filmique: système du récit*. Klincksieck, Paris, 1988 (traducción propia).

61 POPPER, Frank, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*. Ed. Akal, Madrid, 1989, pág. 111.

de la relación del vídeo con la performance, Javier Panera comenta: “los primeros registros videográficos de performances tuvieron, de hecho, la misma dimensión que la fotografía documental; la imagen de vídeo era la *evidencia notarial* de la efectiva realización del evento, el testigo inapelable que observaba la acción desde un punto de vista privilegiado y que —a priori— en nada debía interferir en el desarrollo de la misma”⁶².

También en la danza encontramos películas que “se realizan de forma que la planificación y emplazamientos de la cámara transmitan con el máximo grado posible de fidelidad el espectáculo coreográfico. Cámara e imágenes están supeditadas al trabajo del coreógrafo y de los bailarines”⁶³.

En esta clase de obras, la cámara actúa como testigo de la acción efímera, y en muchos casos, la documenta desde un punto de vista único y en plano-secuencia continuo. Por lo tanto, la acción es la que posee el protagonismo total, la grabación está desafectada y no existe montaje. El tiempo de la acción coincide con el tiempo de la grabación. Este tipo de obras son las que utilizan la imagen en movimiento como testimonio.

En el lado opuesto se encuentran las cintas en las que la relación entre la acción, la grabación y el montaje, configuran la obra. La imagen no intenta reproducir fielmente la acción sino que participa y deja de ignorar las posibilidades técnicas y experimentales del medio, creando un producto único que va más allá de la acción real.

Haciendo referencia a este tipo de obras, en las que la acción es considerada danza, Sherril Dodds comenta “podríamos argumentar que no solo es el cuerpo físico el que constituye la danza, sino la relación entre el cuerpo en movimiento, la cámara y la edición. Consecuentemente, el trabajo de la cámara y de la edición son componentes esenciales en la danza en sí misma”⁶⁴.

Este tipo de creaciones no son un documento de otra obra, son audiovisuales que a través de los planos, movimientos de cámara, iluminación, montaje de secuencias, etc., transforman los principios espacio-temporales de la acción. Son obras que utilizan la imagen-movimiento como creación.

Existen múltiples variables que interfieren sobre la imagen en movimiento a la hora de posicionarse entremedias del testimonio y la creación. Nuestro interés se centra en descubrirlas en las obras de nuestra investigación y relacionarlas con la acción y su especificidad para con el lugar.

62 PANERA, Javier, “Llámalo performance, llámalo arte, yo lo llamo desastre, si no queda grabado(...) (en vídeo)” en AA VV, *No lo llames performance*. Ed. Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y El Museo del Barrio, Nueva York, 2004, pág. 9.

63 PÉREZ ORNIA, *op. cit.*, pág. 101.

64 DODDS, Sherril, *Dance on Screen. Genres and media from Hollywood to experimental art*. Palgrave Macmillan, Nueva York, 2004, pág. 89 (traducción propia).

parte II
estudio referencial
y análisis



parte II estudio referencial y análisis

introducción

Entramos en la parte del estudio referencial y posterior análisis, habiendo marcado los límites de la investigación a través del marco teórico.

En primer lugar, se aborda el contexto socio-cultural de la época para tener una visión de conjunto acerca de la situación política, económica y cultural.

Posteriormente se ahonda en el contexto artístico próximo a los artistas y corrientes más cercanos a nuestras obras de estudio que proporcionará un conocimiento amplio de las intersecciones entre disciplinas llevadas a cabo en ese período. Se profundiza en la situación del Land Art, la performance, la danza, el cine independiente y las relaciones con la vídeo-performance, vídeo-danza y cine-danza.

Seguidamente, una vez inmersos en el contexto artístico, se acomete el estudio de una serie de obras fotográficas, dentro del apartado de periferias, muy relacionadas con las obras destacadas y sus autores, e interesantes por compartir aspectos fundamentales para nuestra investigación.

Y finalmente se realiza el análisis de las obras destacadas ceñido a la metodología de análisis creada específicamente para este estudio.

Debemos hacer hincapié en la dominancia cultural de EE UU en el momento histórico al que nos referimos y cómo queda reflejado en todos los apartados del estudio referencial.

contexto socio-cultural años 60-70 en EE UU y Europa

Tanto en EE UU como en Europa, los años 60 y 70 se consideran un período de grandes cambios sociales y políticos que repercuten enormemente sobre la cultura y el arte.

Europa, que todavía padecía las secuelas de la 2ª Guerra Mundial, había sufrido una huída de intelectuales, investigadores y artistas hacia EE UU, y llevaba años fijando su mirada en el referente estadounidense. Los años 50 en EE UU, son momentos de esplendor, prosperidad, estrellas de Hollywood y progreso económico capitalista, haciendo que el resto de países capitalistas, tomasen a EE UU como modelo occidental a seguir.

La televisión tuvo mucho que ver en estos grandes cambios, ya que poco a poco, venía consolidándose como el *mass-media* por excelencia y su poder en la divulgación de la información y la opinión no tenía rival. La televisión estaba cambiando la forma de entender el mundo. Uno de los acontecimientos que más sorprendieron a la humanidad, fue la retransmisión en directo del hombre pisando por primera vez la Luna en 1969. La televisión representaba el desarrollo de las telecomunicaciones y suponía “una inequívoca demostración del poder [...], testigo a partir de entonces de todos los grandes acontecimientos de la humanidad, ocurran donde ocurran”.¹



La Tierra vista desde el Apolo 8, Diciembre 1968. DAVIS, Douglas, *Art and the future*. Ed. Praeger Publishers, Nueva York, 1973.

¹ PÉREZ ORNIA, José Ramón, *El arte del vídeo*. Ed. Del Serbal, Madrid, 1991, pág 16.

El poder político y religioso supo aprovechar la fortaleza de la televisión para difundir su influencia, comenzando la manipulación de la opinión pública y la exaltación del consumismo. Los casos de corrupción política, como el de Nixon, o la guerra de Vietnam, en EE UU crearon una gran decepción, sobre todo entre las nuevas generaciones. A esto se unió el aumento de los conflictos raciales por la segregación, el desbordamiento industrial de las ciudades, la popularización de las drogas, etc.

Los jóvenes representantes de la nueva generación, los mayores exponentes del mutilado idealismo de la época, se sienten frustrados al comprobar la corrupción de una sociedad cuyos valores rechazan, y comienzan a revelarse contra el orden social establecido. Se produce un estallido en los campos universitarios que cuaja con el nacimiento de la primeras organizaciones estudiantiles de izquierda que básicamente denuncian la guerra, y la discriminación racial, fomentando la igualdad entre razas y el pacifismo ².

En este sentido, se extendió el apoyo de otras universidades por todo el mundo, aparecieron manifestaciones de estudiantes, revueltas culturales y disturbios, como el caso de "Mayo del 68" en Francia.



Mayo del 68 en París, Foto de Jean-claude Seine.
<<http://www.jcseine.com>> (Consulta: Febrero 2010)

Desafortunadamente, los gobiernos reaccionaron de manera violenta ante estas protestas, que de forma generalizada, se intentaron reprimir.

Apareció entonces el movimiento no-violento, recuperado de la ideología de Gandhi, y que en EE UU luchó contra la segregación, en pro de la igualdad y los derechos humanos. También, fue el momento en el que apareció el movimiento Hippie, para



muchos la única vía de escape ante una sociedad consumista, capitalista, exenta de los derechos fundamentales y corrupta. Supuso una huida de la ciudad hacia la naturaleza, hacia el origen. Misticismo, meditación, comuna, sexo, drogas, etc. La naturaleza como refugio al desencanto, como utopía de un mundo mejor.

Carátula del primer álbum recopilatorio del Festival Woodstock de 1969. Atlantic Records, Reino Unido, 1994, remasterización.

2 BAIGORRI, Laura, *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60-70*. Asociación Cultural Brumaria, Madrid, 2002, pág. 32.

1. contexto artístico próximo al cuerpo en acción, imagen en movimiento y naturaleza años 60-70 en EE UU y Europa

Numerosos escultores y pintores tomaron contacto con el cine y el vídeo durante los años 60 en EE UU, entusiasmándose con las formas de tecnología que estaban apareciendo. Gran parte de los artistas comenzaron a experimentar con nuevas técnicas dentro del contexto del arte. Existía, un sentimiento de que los artistas podían estar en la vanguardia de un cambio social. No estábamos solos, también se interesaron por esto ingenieros, científicos y la gente de E.A.T. (Experiments in Art and Technology) y muchos otros alrededor de todo el país. Para los artistas de ahora resulta difícil comprender lo que pasó entonces. Nosotros estábamos considerados como gente "naïf", nos encontrábamos experimentando con ese nuevo medio. Resulta totalmente evidente que todas estas colaboraciones con otras disciplinas, ayudaron a evolucionar en el campo de las artes visuales cambiando la trayectoria de su historia.

CHASE, Doris ³

Durante la década de los años 60, la capital del arte también se traslada desde París a Nueva York, llegando artistas de Europa, Japón, y otros puntos del planeta.

La explosión de interdisciplinariedad entre las artes hizo que artistas, bailarines, ingenieros, cineastas, etc., entrasen en contacto y comenzara un período de experimentación, que dio lugar a nuevas disciplinas como el arte del cuerpo, el vídeo-arte, el Land Art, y otras muchas manifestaciones artísticas.



Acción interactiva *Prune flat* de Robert Whitman, Filmmaker's Cinémathèque, Nueva York, 1965. GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art, from futurism to the present*. Ed. Thames and Hudson, Nueva York, 2001.

³ Comentario de Doris Chase en CHASE, Doris, *Artist in motion: from painting and sculpture to video art*. University of Washington Press, Seattle y Londres, 1991, VHS, 30 min. (traducción propia).

“A lo largo de los 60 y 70, los artistas, interesados en aproximar el arte a la vida, componen sus obras con las imágenes y objetos propios de su cultura, pero lo hacen trastocando su sentido inicial, [...] alterando y subvirtiendo su cotidianeidad.”⁴

Los artistas encuentran en la política, acontecimientos sociales, etc., temas sobre los que trabajar, casi siempre desde el cuestionamiento y la subversión. Pero también se tratan temas más cercanos al individuo, su relación con el entorno, la identidad, o la pura experimentación de los nuevos dispositivos de la imagen.

A continuación haremos un recorrido por el uso de la performance, el vídeo y la naturaleza, en las artes de los años 60 y 70.

a. cuerpo en acción

performance: el cuerpo como obra

Aunque enmarcado en el proceso de la desmaterialización de la obra de arte, el arte corporal puede considerarse deudor de ciertas actividades previas a este proceso, tanto procedentes del campo de la pintura y la escultura (Yves Klein, Piero Manzoni), del happening (grupo Gutai, Allan Kaprow, John Cage, George Brecht, Wolf Vostell) y de las acciones Fluxus, como de la literatura [...] y del teatro.⁵



Happening *The cootyart* de Allan Kaprow, Mills Hotel, Nueva York, 1962. HASKELL, Barbara, BLAM!, *The explosion of pop, minimalism, and performance 1958-1964*. Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1984.

4 BAIGORRI, *op. cit.*, pág. 27.

5 GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial, Madrid, 2003, pág. 81.

John Cage, organizó las veladas que tuvieron lugar en el Black Mountain College en North Carolina, en el verano de 1952; uno de los acontecimientos que asentó las bases de la interdiscipliniedad, y el acercamiento entre la performance y la danza. Merce Cunningham, John Cage, Robert Rauschenberg, y algunos otros artistas y bailarines, participaron proyectando diapositivas, cine, se dieron conciertos de música, actuaciones de danza, etc.



Estudio de John Cage en 1965 ensayando *Variations V* con Merce Cunningham y Barbara Lloyd bailando. GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art, from futurism to the present*. Ed. Thames and Hudson, Nueva York, 2001.

Tracey Warr comenta al respecto: “tras la segunda guerra mundial, durante un período de relativa prosperidad tanto en Europa como en Estados Unidos, artistas como John Cage, Marcel Duchamp, Allan Kaprow, Yves Klein y, en Japón, Kazuo Shiraga y el grupo Gutai, utilizaron espacios alejados del patrón de galería de arte e ideologías alternativas para expresar sus ideas mediante obras multidisciplinares basadas en procedimientos, a menudo mediante performances (o acciones)”⁶.

La progresiva desmaterialización del arte fue una de las consecuencias del cuestionamiento de la obra artística como objeto económico y mercancía. Sagrario Aznar, recalca “aunque es obvio que todo esto no dejaba de ser un sueño efímero, las acciones se convirtieron en la más evidente extensión de esta idea: aunque visibles, eran intangibles, no dejaban huellas (o, al menos, eso creían) y por lo tanto, no podían ser compradas o vendidas”⁷.

Se produjo uno de los cambios más importantes en la percepción del cuerpo por parte del artista, ya que a través de la historia del arte, el cuerpo se había pintado, dibujado, esculpido, fotografiado, etc. Pero en aquel momento, la distancia entre sujeto-artista, y objeto, se había recortado, ya que el sujeto-artista, podía ser también objeto de la obra de arte. Su cuerpo podía accionar, ser lienzo, pincel, marco, etc.

Durante los años 60 y 70, emergieron diversas formas de reivindicar el cuerpo como nuevo material, tanto a un lado como a otro del Atlántico. Algunas de las manifestaciones más destacadas fueron, por ejemplo, el colectivo Fluxus, que bajo la influencia Dadá, quiso combinar las diferentes artes a través del arte de acción tanto en EEUU, París, Alemania y Japón. John Cage, que fue uno de los iniciadores en EEUU,

⁶ WARR, T. y JONES, A., *El cuerpo del artista*. Phaidon Press Limited, Londres, 2000, prólogo de Tracey Warr.

⁷ AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, *El arte de acción*. Ed. Nerea, Hondarribia, 2000, pág. 7.

también trabajó con bailarines como Merce Cunningham, Steve Paxton, Simone Forti o Yvonne Rainer, explorando el acercamiento entre performance y danza a través del gesto, o el movimiento de la vida cotidiana.

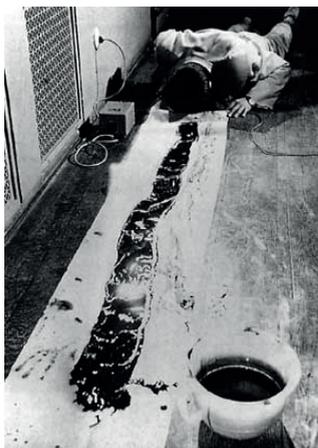


Living sculpture de Piero Manzoni, 1961. GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art, from futurism to the present*. Ed. Thames and Hudson, Nueva York, 2001.

Por otro lado, destacan las acciones inspiradas en el *action painting*, en las que el cuerpo servía de pincel y en ocasiones también de lienzo. Artistas como Nam June Paik en EE UU, Yves Klein en Europa o Kazuo Shiraga en Japón, trabajaron algunas de sus piezas en este sentido.



Challenging mud, de Kazuo Shiraga, Tokio, 1955. WARR, T. y JONES, A., *The Artist's Body*. Phaidon Press Limited, London, 2000.



Zen for head, Nam June Paik, Wiesbaden, Germany, 1962.
HASKELL, Barbara, *BLAM!*, *The explosion of pop, minimalism, and performance 1958-1964*. Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1984.

En Europa, uno de los movimientos más destacados fue el accionismo vienés, con artistas como Hermann Nitsch u Otto Mühl, en el que aparecían aspectos transgresores, masoquistas del ser humano, basados en ritos extásicos, sufrimiento físico, sacrificios humanos, etc. Todo ello en respuesta a las atrocidades de las dos guerras mundiales, los campos de exterminio, etc.



1st Action, Hermann Nitsch, Viena, 1962.
WARR, T. y JONES, A., *The Artist's Body*. Phaidon Press Limited, London, 2000.

Anna Maria Guasch, explica que, aunque no existieran diferencias rotundas entre artistas estadounidenses y europeos, sí que es cierto que en Europa, "tendieron a utilizar el cuerpo objetivamente y a plasmar sus creaciones a través de fotografías, notas y dibujos, es decir, de documentos estáticos"⁸.

En el caso de los norteamericanos, más cercanos al arte conceptual, en vez de utilizar el cuerpo como objeto, dieron prioridad a la acción del cuerpo, tratando cuestiones sobre la relación del cuerpo con el entorno, la temporalidad de la acción, la relación con el espectador, etc. Comenta Guasch que "en este caso, los documentos que hacen referencia a tales acciones son principal, aunque no exclusivamente, documentos dinámicos, como los filmes y los vídeos"⁹. Algo que se pone de manifiesto en el apartado de obras destacadas.

⁸ GUASCH, *op. cit.*, pág. 94.

⁹ *Ibidem*, pág. 94.

danza: hacia un nuevo lenguaje

La-os jóvenes Yvonne Rainer, Simone Forti, Steve Paxton, Trisha Brown y Carolee Schneemann entre otras-os, se lanzaban a la aventura de la danza postmoderna. [...] Confiaban en la posibilidad de introducir el pensamiento en la acción escénica, pero [...] sabían que ese pensamiento no podía ser idéntico al del hombre o la mujer sentado-as ante una máquina de escribir o en pie frente a un cuadro. El cuerpo no puede imitar los procedimientos reflexivos de la mente, debe encontrar su propio mecanismo desde el cual llegar a contemplar la mente no como el albergue del espíritu sino como un músculo entre otros músculos.

SÁNCHEZ, José Antonio¹⁰

La liberación del cuerpo del bailarín del vocabulario clásico aparece gracias a los grandes innovadores de la danza en la primera mitad del siglo XX, como Ruth StDenis, Isadora Duncan o Martha Graham, en EE UU.

Supone una liberalización del cuerpo hacia movimientos y gestos más naturales. Ya en los años 50, Merce Cunningham “adjunta el caminar a sus pasos de danza, lo que influenciará de manera decisiva la evolución de la danza durante los siguientes 40 años”.¹¹

Cunningham alentaba a sus alumnos a comenzar trabajando por gestos ordinarios, como él decía “estos, están aceptados como movimientos en la vida cotidiana, ¿porque no aceptarlos como movimientos sobre la escena?”.¹²

Ann Halprin y sus alumnos se sumaron a estas inquietudes. Algunos de estos alumnos se trasladaron a Nueva York y tomando clases con Cunningham, fueron añadiendo al movimiento natural otros recursos: el azar como estructura, el modelo duchampiano de *object trouvé* aplicado al *geste trouvé* en búsqueda de nuevas formas coreográficas.

Con este espíritu surgió el Judson Dance Theater, que como precisa Yvonne Rainer: “inaugura 10 años de experimentación, que van a representar uno de los períodos más fértiles y de mayor colectivismo de la historia de la danza americana”.¹³

La colaboración y el compartir ideas, son algunos de los aspectos democráticos que van a aparecer alrededor de estas prácticas.

Un importante foco de innovación que después repercutiría notablemente en el Nueva York de los 60, fue el Dancer's Workshop Company de San Francisco. Ann Halprin, fundó en 1955 esta compañía de danza que apostaba por la innovación de movimientos del cuerpo. Partiendo de ideas que ya había desarrollado Isadora Duncan o Loie Fuller, Halprin va más allá tomando la danza como una forma de vida, recogiendo movimientos naturales, como andar, correr, utilizar objetos cotidianos, etc. Todo ello de forma contraria a la introversión emocional de Marta Graham en el artificio del arte de bailar.

¹⁰ SÁNCHEZ, José Antonio, *Desviaciones*. La Inesperada y Cuarta Pared, Cuenca, 1999, pág. 15.

¹¹ GOLDBERG, RoseLee, *Performance, L'art en action*. Editions Thames and Hudson, Paris, 1999, capítulo 5 (traducción propia).

¹² *Ibidem*, pág. 15.

¹³ *Ibidem*, pág. 15.



Bailarines de la compañía de Ann Halprin en California, presentes en el escenario cambiándose de ropa como si estuvieran en el *backstage*, 1965.

GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art, from futurism to the present*. Ed. Thames and Hudson, Nueva York, 2001.

Algunos de los miembros de la compañía como Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown o Steve Paxton, se trasladaron a New York sobre 1960 continuando el desarrollo de estas ideas en relación con el movimiento y el espacio. Simultáneamente en Nueva York, Merce Cunningham, después de haber bailado en la compañía de Marta Graham durante varios años, abandonó el estilo dinámico y narrativo, así como la dependencia musical, para crear sus propias coreografías.

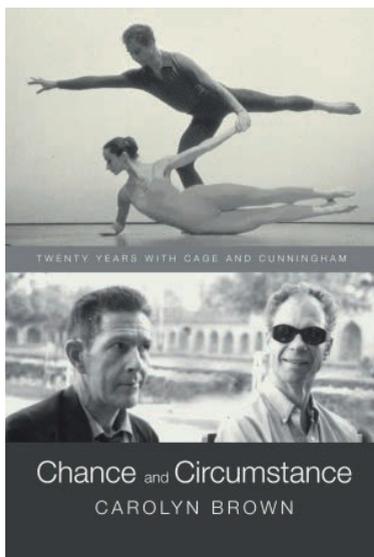
Tanto el planteamiento de Halprin, como el de Cunningham se alejan de la concepción de la danza establecida abogando por un estilo sin artificios más próximo a la cotidianeidad.

“La danza moderna ha roto con el vocabulario establecido del ballet clásico, encontrándolo inadecuado para expresar la vida contemporánea y ha descubierto otras formas de movimiento mejor adaptadas a los contenidos modernos.”¹⁴

Merce Cunningham estaba en el centro de esta revuelta. Organizaba sus coreografías sin referencia a patrones de sonido y tenía como objetivo ordenar y combinar los movimientos utilizando el azar y la arbitrariedad.

Libre de música y drama, en sus piezas, hacía uso del espacio por igual, intentando que no se creara un punto de atención central como acostumbraba el ballet clásico. Pretendía simplemente crear movimientos humanos en el espacio y en el tiempo, sin necesidad de expresar sentimientos.

14 Comentario de Selma Jeanne Cohen en COHEN, Selma Jeanne (ed.), *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*. Ed. Princeton Book Company Publishers, Princeton, 1992, pag. 194 (traducción propia).



Portada de *Chance and circumstance*, libro de Carolyn Brown, en la que aparecen John Cage y Merce Cunningham. BROWN, Carolyn, *Chance and circumstance: : Twenty years with Cage and Cunningham*. Knopf Group E-Books, EE UU, 2009.

Otra limitación de la danza que quiso eliminar Merce Cunningham fue la acotación de la danza al espacio representativo: el escenario. Tomó sus composiciones y las presentó en galerías de arte experimentando nuevas formas de relación con el entorno.

A partir de la década de los años 40, John Cage comenzó a destacar en Nueva York por su nueva concepción de la música, haciendo uso de la improvisación, el azar y el sonido en toda la amplitud del término. Cunningham, influenciado por su relación con Cage, comenzó a introducir en sus trabajos gestos cotidianos, como andar, lavarse las manos, etc. A principios de los años 60, apareció el movimiento performático Fluxus en Nueva York, con el que colaboraron Merce Cunningham, Simone Forti o Yvonne Rainer entre otros, y que intensificó la conexión entre danza y performance, transmitiéndose grandes aportaciones los unos a los otros.

En Nueva York, algunos de los bailarines que habían sido discípulos de Cunningham y de Halprin conformaron el grupo Judson Dance Theater. Algunos de los que se involucraron activamente en este grupo fueron Yvonne Rainer, Elaine Summers, Simone Forti, Trisha Brown, Ruth Emerson o Steve Paxton entre otros.

Pretendían ir más allá de la estética de los movimientos de Merce Cunningham. Este grupo fomentó las conexiones entre bailarines y artistas de la performance, cineastas, y videorealizadores, favoreciendo las colaboraciones entre disciplinas. Surgió amistad con La Monte Young, Robert Morris, cineastas como Stan Vanderbeek, artistas visuales como Vito Acconci, Dan Graham, o escultores del Land Art como Walter de Maria, Robert Smithson, Nancy Holt o Dennis Oppenheim, etc.

Comenzaron a explorar el terreno de la performance, aportando a los artistas nuevas visiones acerca del espacio y el cuerpo. Esta influencia de los bailarines en la década de

los sesenta fue fundamental para el desarrollo de los artistas de la performance y viceversa, constituyendo los cimientos de la Nueva Danza. Desde ambos ámbitos se pretendía no separar la vida cotidiana del arte, comenzando a cuestionar el concepto de representación.

De modo que se produjo una liberalización de los estereotipos de comportamiento que se convirtió en parte fundamental en la evolución de la danza y potenció la búsqueda de nuevos lenguajes formales y conceptuales. La danza encontró en las nuevas tecnologías interactivas, en el vídeo y el cine, un punto desde el que partir hacia otra forma de concepción, algo que también ocurrió en la performance, gracias a la práctica interdisciplinar.

El común denominador de todos ellos fue la ciudad de Nueva York, en sus bares, calles, lofts y galerías alternativas. Fuera de Estados Unidos, en Europa y Japón¹⁵ también se estaba iniciando un interés similar pero con mucha menos intensidad y repercusión de lo que ocurrió en Nueva York durante los años 60 y 70.

15 Uno de los grupos más influyentes en Japón fue GUTAI, que apareció en 1956. Este grupo de artistas reivindicaba lo efímero en el arte desde sus comienzos. Entendían el espacio que nos rodea como lugar de trabajo para sus piezas. Después de la clausura de su primera exhibición en 1955 en Tokio, los artistas de GUTAI decidieron hacer una hoguera con sus piezas expuestas y quemarlas todas, de esta forma la atención del público se focalizaba en la primacía de la creatividad de la acción antes que en el objeto en sí. En 1963 el grupo GUTAI presentó sus espectáculos en Nueva York, causando gran influencia en los círculos performáticos.

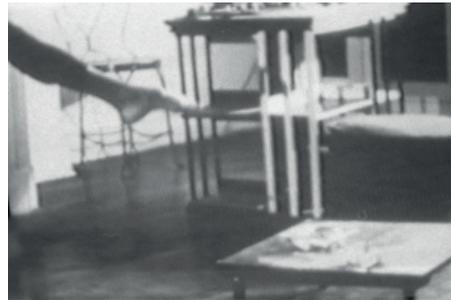
b. imagen en movimiento cine y danza

El cine experimental se aparta de los cánones convencionales en la medida en que se investigan las relaciones entre el cuerpo, el espacio y la cámara, cuyos puntos de vista y movimientos llegan a ser tan importantes como la danza.

PÉREZ ORNÍA, José Ramón ¹⁶

El cine experimental aparece en EE UU a partir de los años 40. Directores de cine como Maya Deren, comenzaron a indagar en las posibilidades del cine como una nueva forma de arte.

El cine de Maya Deren, era contrario al modelo de Hollywood; ella utilizaba una poética metafórica, solo entendida y aceptada por un público minoritario. Además de acercar el cine a las artes, lo que nos interesa del trabajo de Maya Deren es que, movida por esa búsqueda experimental, realizó varias películas en colaboración con bailarines. Maya Deren se había formado en danza, y quizás por este motivo, se interesó por la relación entre los movimientos de la cámara y la danza. Fue la precursora de lo que ahora entendemos por *cine-danza*. Algunas de estas obras son *A study in choreography for camera* de 1945 y *The very eye of night* de 1952-59.



Frames de *A Study in choreography for camera* de Maya Deren, 1945. DEREN, Maya, *A Study in choreography for camera*. *Experimental Films*. Ed. Mystic Fire Videos, EE UU, 1987, DVD, 4 min.

La película *A study in choreography for camera*, además tiene un elemento de nuestro interés y es el uso del *paisaje exterior* en su elaboración. La cinta muestra los movimientos de un bailarín a través de varios escenarios, como interiores de casas y estudios, pero también bosques y campos, enlazados geográficamente mediante la continuidad de los movimientos del cuerpo entre plano y plano.

Maya Deren dice acerca de esta obra "El movimiento del bailarín crea una geografía inexistente en la realidad. Con un movimiento del pie, hacer colindar sitios distantes entre sí".¹⁷

¹⁶ PÉREZ ORNIA, *op. cit.*, pág. 101.

¹⁷ DEREN, Maya, *Maya Deren: Experimental films*. Mystic Fire Video, EE UU, 1987, DVD, 4 min. (portada).

A partir de los años 50, aparece el trabajo de la cineasta Shirley Clarke en Nueva York. Aunque empezó su carrera como bailarina, pronto se interesó por el cine, y fue una de las más destacadas realizadoras de cine de la comunidad neoyorquina de los años 50 y 60 sobre todo en la escena del cine independiente.



Frames de *Dance in the sun* de Shirley Clarke, 1953. CLARKE, Shirley, *Dances for the Camera AW-12*. Art Works Video, EE UU, DVD, 60 min.

Fundó junto con Jonas Mekas, la Film-Makers Cooperative, y Film-makers Distribution Center en Nueva York, que pretendían potenciar la promoción y distribución de películas independientes.

Utilizó la danza en sus primeros films como *Dance in the sun* de 1953, una adaptación para la cámara de la coreografía de Daniel Nagrin, o *A moment of love* de 1956, donde se consolida su dominio del lenguaje cinematográfico y su interés por la experimentación, al igual que en *Bridges go round*. Algunos de sus films más relevantes son *The connection* o *The cool world*, donde a través de la mezcla entre documental y cine dramático, se convirtió en el gran exponente del movimiento experimental de *cine-verité* de los años 60 en Nueva York.

En sus películas de danza, manipulaba la imagen, el espacio y el tiempo a través de efectos visuales y técnicas de edición coreográfica para lograr un lenguaje expresivo y dramático. Del mismo modo, reflejaban una equilibrada unión entre el movimiento del cuerpo, el trabajo de la cámara y la edición, en busca de una coreografía para el film.



Frame de *Moment of love*, de Shirley Clarke de 1956, en el que la cámara mira a través del reflejo en el agua de los bailarines y el paisaje. CLARKE, Shirley, *Dances for the camera AW-12*. Art Works Video, EE UU, DVD, 60 min.

En *Dance in the sun* y *A moment of love*, destaca el uso del *paisaje exterior* como escenario. En la primera, se combina el espacio de un estudio de danza con piano, con imágenes en la playa, enlazando la continuidad de la acción en espacios y planos

distintos, a través de la continuidad temporal del movimiento, como hacía Maya Deren en *A study in choreography for camera*.

Hilary Harris es otro de los cineastas que a partir de los años 60, redefinió las posibilidades del uso creativo de la danza en el film. Al igual que Shirley Clarke, Harris le debe gran parte de su mérito a Maya Deren, ya que aprendió de ella el uso de los recursos de la imagen para fragmentar el movimiento del cuerpo y componerlo en el espacio y el tiempo: “usa la danza para revelar los principios del movimiento cinematográfico”¹⁸.

Harris realizó películas y documentales cortos como *Seaward the great ships*, que en 1962 ganó un Oscar. Continuó realizando películas de danza en colaboración con bailarines y directoras como Amy Greenfield, con quien trabajó desde los años 60 durante varias décadas. Veremos algunas de sus colaboraciones en el apartado 3: obras destacadas del estudio referencial y análisis.



Frames de *Nine variations on a dance theme*, de Hilary Harris, 1966. HARRIS, Hilary, *Nine variations on a dance theme*. AA VV, *Envisioning dance on film and video*. Routledge, Nueva York y Londres, 2002, DVD.

Por otro lado, algunos de los realizadores de cine de USCO¹⁹ crearon películas para espectáculos multimedia en colaboración con artistas y bailarines, por ejemplo, Jud Yalkut, grabó *Moon-Dial* y diseñó una película a partir del espectáculo de Tambellini (*Moon-Dial Film*, 1966). Realizó una nueva obra que no tenía carácter documental sino que insertaba el propio lenguaje del realizador en imágenes ya existentes, jugando con la superposición visual y técnicas de grabación cinematográficas.

Otro realizador de cine dentro del círculo de USCO, fue Stan Vanderbeek. Perteneciente a la vanguardia del cine independiente de finales de los años 50 y principios de los 60 en EEUU, se apasionó por el collage en cine, utilizando fotografías, dibujos, danza, y materiales del día a día para sus composiciones.

18 GREENFIELD, Amy, “The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film: Deren and Harris” en AA VV, *Envisioning dance on film and video*. Routledge, Nueva York y Londres, 2002, pág. 21 (traducción propia).

19 Durante los años 60, en la escena independiente de Nueva York, surgieron algunos grupos como USCO, fundado por Gem Stern, pionero en EEUU en cuanto al desarrollo de performances multimedia y eventos relacionados con el arte cinético. Estaba formado por ingenieros, artistas, poetas, directores de cine, creando obras a partir de cine, proyecciones, luz, etc. Con anterioridad, Gem Stern y otros miembros del grupo habían trabajado con científicos de la Universidad de Harvard para crear Intermedia Systems Corporation dedicada a explorar las técnicas audiovisuales del hardware y software para un uso en la educación, pero entendiendo ésta como forma de entretenimiento.

“Muchos cineastas traspasaban las barreras a otras formas de artes para coger prestado imaginario y trasladar ideas a su propio medio, dotando al film de un remarcable rango de estilos, formas, e ideas”²⁰, comenta Barbara Haskell.

En el caso de Vanderbeek, algunas de sus obras más destacadas como *Science friction* de 1959, estaban realizadas bajo estas premisas de collage interdisciplinar.

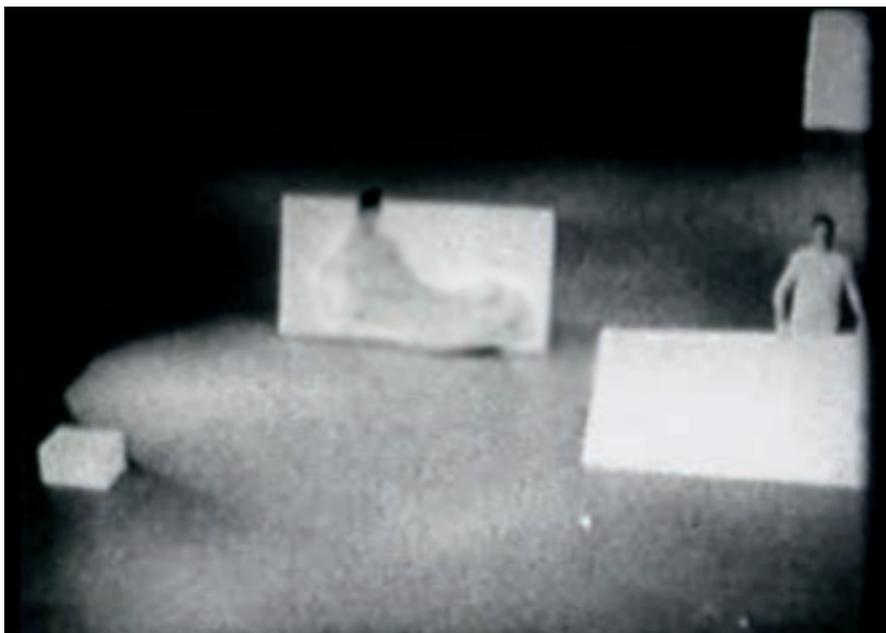
También realizó numerosas colaboraciones con bailarines, algunas de ellas, con la compañía de Merce Cunningham, en piezas como *Variations V* junto con Nam June Paik y John Cage, aportando vídeos e imágenes. También creó un film a partir de la performance *Site* de Robert Morris en 1964, en la que aparecía Carolee Schneemann, y realizó películas como *Spherical space* de 1967 para la que recurrió a la colaboración de la bailarina Elaine Summers.

En 1963 creó *Movie-Drome*, que desarrolló en su casa de Stony Point, Nueva York. Constaba de una carpa semicircular que servía de pantalla para la proyección de sus películas. Pretendía crear un espacio envolvente alrededor del espectador que produjera una sensación de inmersión en los films proyectados.



Stan Vanderbeek en su "Movie-Drome", 1963. DAVIS, Douglas, *Art and the Future*. Ed. Praeger Publishers, Nueva York, 1973.

20 HASKELL, Barbara, *BLAM!, The explosion of pop, minimalism, and performance 1958-1964*. Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1984, pág. 123 (traducción propia).



Fragmento del film de Vanderbeek sobre la performance *Site* de Robert Morris en el Sur+Dance Theater de Nueva York, 1964. Extracto <<http://www.youtube.com>> (Consulta: Mayo 2010)

Por último hablaremos de Yvonne Rainer, que desde su etapa en el Judson Dance Theater como bailarina, comenzó a introducir proyecciones de films de otros artistas en sus actuaciones en directo. Pronto empezó a interesarse por la realización de films, creando películas muy experimentales que no seguían modelos narrativos. Muchas de ellas tratan sobre la danza y la performance como *Hand movie* de 1966, filmado por William Davis. Posteriormente realizó algunas más elaboradas con carácter de largometrajes y continuidad narrativa, que investigaban las relaciones entre danza, sentimientos, espectador y cámara como *Lives of performers* de 1972 o *Film about a woman who* de 1974.

Rainer participó de forma muy activa en el mundo artístico de los años 60 y 70 en Nueva York, relacionándose con artistas plásticos, visuales, performers, directores de cine, y bailarines como son: Robert Morris, Rauschenberg, Cunningham, Cage, Trisha Brown, Steve Paxton, Vito Acconci, Dan Graham, Dennis Oppenheim, Gordon Matta-Clark, etc., que formaban parte del mismo contexto.²¹

21 En WAVELLET, Christophe, "Entrevista con Vito Acconci e Yvonne Rainer" en AA VV, *Vito Hannibal Acconci Studio*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2004, Yvonne Rainer y Vito Acconci comentan las relaciones personales, sentimentales y profesionales que tenían con el resto de artistas de la época.



Fragmentos de *Lives of performers* de Yvonne Rainer, 1972.
RAINER, Yvonne, *Lives of performers*. EE UU, 1972, 16 mm,
90 min. <<http://www.ubu.com>> (Consulta: Mayo 2010)

vídeo-performance

Events, actions, happenings, environments, todo eran trabajos on-live y real-time, procesualistas, puros. El vídeo intervenía en ellos como un instrumento que no dejaría resultados, [...] o a lo sumo como un testimonio fiel y homogéneo del suceso.

DOLS, Joaquim²²

Muchos artistas-performers propugnaban una experiencia vivencial, directa y real, sin producir objetos de arte, que pudieran ser comercializados, por lo que algunos rehusaban registrar sus acciones. Pero, ya existía la fotografía, el cine, y sobre todo el vídeo que se lanzó al mercado en EE UU en 1965, y que suponía un medio mucho más versátil que el cine.

Antes de la aparición del vídeo, el registro de las acciones por parte de los propios artistas o sus colaboradores, se daba a través del medio fílmico: Los llamados *Artist's Films*²³, documentaban las obras procesuales o efímeras, y/o suponían una pieza accesoria a la obra del artista.

A medida que avanzaba la accesibilidad al vídeo, aparecieron los *Artist's video* que ganaron popularidad en detrimento de los *Artist's Films*. La reproducción automática continua del vídeo, y la mayor facilidad a la hora del visionado, ya fuera en una galería u otro espacio, eran circunstancias que facilitaban el camino hacia la unión entre la performance y el vídeo. Esto, junto con las necesidades comunicativas, y también económicas, hicieron que los artistas de la performance de los años 60 fueran dejando a un lado la lucha contra el objeto de arte que sostenía el arte conceptual, y se lanzaran a la grabación de sus acciones efímeras.

Estos primeros vídeos de artistas, son el comienzo de lo que conocemos como vídeo-performances. Algunos de los artistas performers que iniciaron su relación con el vídeo fueron Nam June Paik, Wolf Vostell, Vito Acconci, Bruce Nauman, o Joan Jonas.



Dos instantes de *Centers* de Vito Acconci, 1971. En este vídeo intenta mantener su dedo índice en el centro de la imagen durante cerca de 23 minutos. ACCONCI, Vito, *Centers*. Electronic Arts Intermix, EE UU, 2002, VHS.

22 DOLS, Joaquim, "La vídeo-performance" en PICAZO, Gloria (dir.), *Estudios sobre performance*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1993, pág. 237.

23 El film que realizó Vanderbeek sobre la performance *Site* de Robert Morris en el Sur+Dance Theater de Nueva York, de 1964, se considera un *Artist's Film*.

En la época, se diferenciaban dos orientaciones artísticas fundamentales en el uso del vídeo: la que entendía el vídeo como un medio de registro de acciones como podía ser el film en aquel momento, y la que lo contemplaba como un nuevo medio con el que experimentar, dadas sus ventajas y diferencias con respecto al film.

En el caso de los artistas de la performance, el vídeo actuaba como registro de acciones, como una forma de ampliar la documentación de las performances, más allá de textos y fotografías: vídeos de artistas europeos como Gilbert&George, Gina Pane, o varias de las obras del americano Vito Acconci, y otros representantes del Body Art. Muchos otros artistas siguieron utilizando el film para este propósito, como veremos que ocurre en la mayoría de obras destacadas de la investigación.

Los artistas que utilizan este medio lo hacen en su propio estudio o en la calle; en sus estudios, dirigen la cámara directamente hacia su persona para explorar su capacidad narrativa personal o para grabar sus acciones (performance o body art): el tipo de obras que crean son, por tanto, subjetivas, individualistas, potencian la reflexión y tienen un componente eminentemente artístico.²⁴

Sin embargo, otros artistas dentro del contexto de la performance, profundizaron en las posibilidades técnicas del nuevo medio, jugando con el encuadre, las posiciones del cuerpo respecto de la cámara, evolucionando hacia composiciones más complejas donde se crea una interacción entre la acción y el vídeo, ya sea en el nivel discursivo de la grabación, de la edición o en ambos.



Frame de *Bouncing the corner No. 1*, 1969 en NAUMAN, Bruce, *Bouncing in the corner No. 1*. Electronic Arts Intermix, Nueva York, 2004, Betacam 60 min.

Por ello existe cierta controversia alrededor de la definición del término vídeo-performance. En 1981, Anne Marie Duguet definió este tipo de obras “como una acción en la cual existe una relación esencial entre la presencia física de un actuante y un dispositivo videográfico [...]. De hecho, se trata simplemente de documentación sobre una acción en la cual el vídeo no interviene directamente como útil de expresión plástica, sino como mirada exterior, como constancia, al igual que las fotografías. Su presencia no es indiferente, pero tampoco esencial”.²⁵

24 BAIGORRI, *op. cit.*, pág. 218.

25 DUGUET, Anne Marie, *Vidéo, la mémoire au poing*, 1981. Cifr. por BAIGORRI, *ibídem*, pág. 91.

Pero otros autores como Pérez Ornía, sostienen que las obras de vídeo-performance son aquellas en las que la presencia de la cámara sí es esencial, y que destacan "por el uso ingenioso-conceptual de la tecnología, a pesar de utilizar medios de extrema sencillez, como es el caso de algunos trabajos de Joan Jonas, Richard Serra y de Peter Campus".²⁶



Frame de *Vertical roll*, 1972 en JONAS, Joan, *Vertical roll*. Electronic Arts Intermix, Nueva York, 1972, VHS, 19 min.

²⁶ PÉREZ ORNIA, *op. cit.*, pág. 79.

vídeo-danza

La aparición del vídeo de creación y, sobre todo, la colaboración que emprenden músicos, coreógrafos, bailarines, pintores y realizadores favorece la instauración de una práctica artística que surge de la combinación entre danza e imagen electrónica.

José Ramón Pérez Ornia ²⁷

A pesar de que el término vídeo-danza a veces se utiliza de forma confusa para referirse a todo tipo de danza en vídeo (de Marigny, 1991), incluyendo documentales y adaptaciones, [...] [en el contexto del libro de Sheril Dodds], el término es empleado solamente para referirse al género de danza en la pantalla que explora las relaciones entre la danza y el vídeo, y que se está desarrollando de forma creciente en la actualidad.

DODDS, Sheril ²⁸

Durante este período, el vídeo entra en el terreno de la danza estableciendo conexiones similares a las que había creado con la performance o el Body Art. Al igual que ocurre en la vídeo-performance, algunas obras de vídeo y danza solo contaban con el vídeo para una función documental, tal como la grabación fiel de una coreografía, mientras que en otras piezas, se establecía un diálogo entre la imagen y el cuerpo en movimiento. De hecho, el término vídeo-danza, como apunta Sheril Dodds, se ha empleado para englobar también a ese tipo de obras documentales. Por ello, muchos autores al hablar de vídeo-danza, deben comenzar concretando la definición correcta y mayoritaria de este término, que define más exclusivamente a aquellos trabajos que forman una pieza audio-visual indisoluble en la que los niveles discursivos de la imagen entran a formar parte del resultado final.

Esta concepción de la imagen en movimiento con respecto de la danza, no fue original del período de los años 60-70, como ya hemos visto en el apartado: cine y danza, sino que apareció sobretodo de la mano de Maya Deren a partir de los años 40 en EE UU.

Lo que sí fue novedoso de este momento concreto, fue la experimentación del vídeo como medio con relación a la danza. El vídeo al igual que el cine comparte con la danza tres elementos esenciales en el lenguaje visual: el tiempo, el espacio y el movimiento. Sin embargo, el vídeo, al poseer novedosas cualidades técnicas frente al cine, hace que aparezcan nuevas formas de entender las producciones audiovisuales, nuevos estilos y recursos expresivos, que originaron también cambios en las formas dominantes de representar la danza.

Algunos de estos recursos expresivos fueron la creación de escenarios electrónicos ficticios gracias al chroma, la multiplicación de las imágenes, el ruido, la fragmentación del espacio y de los cuerpos con gran facilidad gracias a la postproducción, la retroalimentación, etc. Todo ello, creó un abanico de posibilidades que afectó al comportamiento de la danza de la época.

²⁷ PÉREZ ORNIA, *op. cit.*, pág. 101.

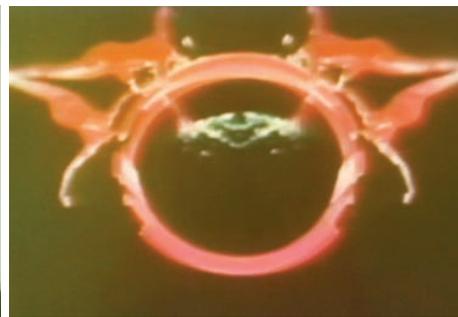
²⁸ DODDS, Sheril, *Dance on screen. Genres and media from Hollywood to experimental art*. Palgrave Macmillan, Nueva York, 2004, pág. 69 (traducción propia).



Primeros encuentros entre las esculturas de Doris Chase y la compañía de danza de Mary Stanton. CHASE, Doris, *Artist in Motion: from painting and sculpture to video art*. University of Washington Press, Seattle y Londres, 1991, VHS, 30 min.

La escultora Doris Chase se trasladó a Nueva York a principios de los años 70 y comenzó a utilizar sus piezas de escultura junto con bailarines. Hizo varias colaboraciones con la coreógrafa Mary Staton y su compañía de danza. A partir de estos trabajos sobre el escenario, Doris Chase se interesó por captar en imagen estas relaciones, a la vez que entraba en contacto con el mundo del vídeo. En 1972, Doris Chase realizó la primera de sus vídeo-danzas *Circles II*, en colaboración con Mary Stanton. A esta obra, le siguieron muchas otras jugando con la separación de los canales de color, luces y composiciones simétricas, paralelamente a la energía cinética de los bailarines.

En muchas de sus producciones trabajaba la grabación y la edición en formato vídeo y luego las pasaba a film.



Imágenes de *Circles II* de Doris Chase, 1972. CHASE, Doris, *Artist in Motion: from painting and sculpture to video art*. University of Washington Press, Seattle y Londres, 1991, VHS, 30 min.

Merce Cunningham, coreógrafo y bailarín, y como ya hemos visto uno de los precursores en la creación de nuevos lenguajes en la danza, hizo varias colaboraciones destacadas con videoartistas de la época, como Charles Atlas y Nam June Paik, ambos también muy cercanos a toda la vanguardia del momento.

Con Charles Atlas trabajó durante diez años, primero con film y después con vídeo, y creó varias obras entre las que destacamos *Walkaround time* de 1973, en la que intervinieron bailarines de su compañía, como Carolyn Brown. Una de las videodanzas más famosas que realizaron conjuntamente fue *Blue studio* de 1975 la primera parte de *Merce by Merce by Paik*, un homenaje a Marcel Duchamp. Cunningham realiza un solo con fondo de chromakey que daba la libertad para insertar a la figura en distintos escenarios ficticios y multiplicar su figura y la de otros bailarines por la pantalla jugando con la escala y las composiciones. Se trabajaba en silencio, y el sonido se introducía después en la postproducción.



Instantes de *Blue studio* de Charles Atlas y Merce Cunningham, 1975. ATLAS, Charles, *Merce by Merce by Paik part one: Blue studio*. Electronic Arts Intermix, Nueva York, DVD.

Con Nam June Paik y Shigeko Kubota crearon conjuntamente la segunda parte de *Merce by Merce by Paik*, *Merce and Marcel* de 1978, en la que partiendo de *Blue studio*, añaden densas texturas y collages visuales a las imágenes.



Frame de *Merce and Marcel* de 1978. PAIK, N. y KUBOTA S., *Merce by Merce by Paik part two: Merce and Marcel*. Electronic Arts Intermix, Nueva York, DVD.

Por último, en este apartado hablaremos de Ed Emshwiller, realizador de cine y vídeo, reconocido sobre todo por su experimentación con los efectos del vídeo y las múltiples colaboraciones que realizó desde principios de su carrera, a finales de los años 50, con artistas de diversas disciplinas y bailarines.

Algunas de sus primeras obras en cine en donde colaboró con bailarines son *Dance chromatic* de 1959 o *Thanatopsis* de 1962, en la que se muestra su interés por la distorsión de las imágenes.

Es en *Scapemates* de 1972 donde deslumbra con sus composiciones creadas a través de la edición de vídeo, animación y sintetización por ordenador, con el trabajo de los bailarines y un sonido cercano a la psicodelia. Después también crea *Chrysalis* de 1973 o *Crossings and meetings* de 1974 entre otras.



Scapemates de Ed Emshwiller, 1972. EMSHWILLER, Ed, *Scapemates*. EE UU, 1972. <<http://www.youtube.com>> (Consulta: Mayo 2010)

La imagen electrónica aquí inventa su propio espacio imaginario, interactúa con el movimiento del cuerpo, creando una ficción imposible fuera del vídeo. El realizador se convierte así en el coreógrafo de la imagen.

c. salida hacia la naturaleza salida del estudio, de la galería y del teatro

En la década de los años 60 y 70, el desbordamiento de las ciudades, el crecimiento industrial, y otros aspectos derivados de esta época tan convulsiva, como ya hemos comentado, propiciaron el acercamiento a la naturaleza. Prueba de ello sería la aparición de la ecología o el movimiento hippie.

El arte también se vio influenciado por este acercamiento tanto en EE UU como en Europa, y se generaron una serie de fenómenos artísticos relacionados físicamente con la naturaleza y el paisaje. Cabe destacar ante todo el nacimiento del Land Art y los Earthworks.

Su importancia para nosotros, radica en que una gran parte de los principios de estas dos manifestaciones artísticas, se encuentra también en las piezas de cuerpo en acción, imagen en movimiento en la naturaleza que estudiaremos más adelante. Incluso como veremos, algunos artistas realizaron obras dentro de una y otra vertiente.

“A finales de los años 60, en Estados Unidos y en Europa se empezó a obviar el espacio del taller, de la galería, del museo e incluso el de la ciudad, con la voluntad de convertir el paisaje natural en medio y en lugar de la obra de arte.”²⁹

Como en el resto de disciplinas y corrientes de la época, se constata la influencia del arte conceptual. Escultores, artistas plásticos, performers y bailarines comienzan a salir fuera del estudio, de la galería, del teatro, hacia las calles, los parques, los espacios suburbanos; y otros además, encuentran en la naturaleza un nuevo espacio sobre el que trabajar.

Joan Jonas, por ejemplo, además de realizar piezas en lugares del *paisaje exterior*, como veremos en el apartado de obras destacadas, también utilizaba en sus inicios, en los años 70, parques y espacios suburbanos para realizar acciones y films.

Es el caso de una de sus performances *Mirror piece* de 1969 realizada en los jardines de Annandale-on-Hudson en Nueva York, o el film *Song delay* de 1973 grabado en los muelles del puerto de Lower West Side de Manhattan.



Extractos de *Song delay* de Joan Jonas, 1973, Muelles de Manhattan, Nueva York. JONAS, Joan, *Song delay*. Electronic Arts Intermix, EE UU, DVD.

29 GUASCH, *op. cit.*, pág. 51.

Algunos de los bailarines del Judson Dance Theater también quisieron experimentar fuera de los estudios y teatros, creando piezas en entornos urbanos. Una de las bailarinas y coreógrafas que más hincapié hizo en la salida a la ciudad fue Trisha Brown. Ya desde sus trabajos tempranos, tanto de danza, como de danza y cine, mostró un interés especial por explorar las posibilidades de los espacios exteriores. Dos de sus obras más importantes en este sentido fueron la performance *Man walking down the side of a building* de 1970 y el film creado a partir de la danza sobre los tejados de Nueva York, *Roof and fire piece* de 1973.

En la primera pieza, crea una performance para una pared de un edificio, jugando con la gravedad, y en la segunda, crea una acción y un film trabajando la coordinación entre bailarines a partir del contacto visual entre unos y otros desde las azoteas de Nueva York.



Man walking down the side of a building,
performance dirigida por Trisha Brown,
1970, Nueva York.
<<http://www.trishabrowncompany.org>>
(Consulta: Junio 2010)



Fragmentos del film *Roof and fire piece*, de Trisha Brown, 1973, azoteas de Nueva York. BROWN, Trisha, *Trisha Brown early works 1966-1979*. Artpix, Nueva York, 2005, DVD, 240 min.

En ambas piezas buscaba la creación de una obra para un espacio específico, algo que comenzaba a ser objeto de muchas de las intervenciones que se adscriben a esta salida al exterior, y entre ellas, como veremos a continuación, las del Land Art.

land art y la importancia del site



Invitación de la primera exposición de *Earthworks* en la Dwan Gallery de Nueva York en 1968. LAILACH, Michael, *Land Art*. Taschen, Madrid, 2007.

En un principio las creaciones en la naturaleza dentro del contexto europeo se denominaron Land Art, y en ellas, la naturaleza se consideraba soporte manipulable o no, sobre el que se producía una acción. Las obras estadounidenses en sus comienzos, se denominaron Earthworks, marcando de esta forma algunas diferencias, aunque con el tiempo, el término Land Art se ha utilizado para nombrar tanto a unas como a otras. En las obras americanas, normalmente de grandes dimensiones y realizadas en parajes remotos, destacaba el uso de materiales naturales como la tierra, piedras, troncos, etc.

“Mientras que el término land art se refiere al campo, al territorio como soporte y tema del arte, la palabra earthwork supone una actitud de fuerza, indica un trabajo, y expresa un acto, una transformación ejercida sobre la tierra.”³⁰

En Europa, y más concretamente en Inglaterra, la tradición de pintura paisajista, cercana al romanticismo, influyó claramente las creaciones de Land Art. Sobre todo, en la utilización de la figura contemplativa, o el caminante dentro del paisaje, que se refleja en las obras de Richard Long o Hamish Fulton, en las que los propios artistas realizan la acción de caminar por la naturaleza. Dice Maderuelo acerca de los artistas ingleses “pasean por el campo con el atavismo más o menos consciente, de pretender mejorar la naturaleza alterando su aspecto natural lo menos posible, idea que encontramos tanto en la jardinería romántica, como en el Zen-budismo”³¹, incluso trabajando de forma efímera y en lugares apartados.

30 MADERUELO, Javier (ed.), *Actas Arte y Naturaleza, Huesca, 1995*. Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1996, pág. 97.

31 *Ibidem*, pág. 98.



Imagen de *A circle in the andes* de Richar Long, 1972. TUFNELL, Ben, *Land Art*. Tate Modern, Londres, 2006.

Por el contrario, los artistas estadounidenses, como Heizer, Smithson o Walter de Maria, no se veían atados a ninguna tradición, incluso pretendían desmarcarse de los modelos culturales de Europa. Sus creaciones mayoritariamente, destacaban por la “necesidad prepotente de mostrar su poder y su fuerza frente a la naturaleza intentando dominar aquellos parajes más indómitos, así, el artista americano se va a enfrentar a la inmensa naturaleza en valles y desiertos modificándola con la megalomanía y la arrogancia del constructor de ciudades”³².



Imagen de *Double negative* de Michael Heizer, Las Vegas, 1969-70.
Moca Museum, Los Angeles: <<http://www.moca-la.org>> (Consulta: Abril 2010)

³² *Ibidem*, pág. 98.

Claramente la diferencia a la hora de acometer las obras venía dada por el bagaje cultural y las características de uno y otro paisaje. Mientras que el paisaje europeo es intensivo, "lentamente humanizado, donde naturaleza y cultura se funden en un sinfín de capas superpuestas"³³, en EE UU, el paisaje es extensivo y vasto, y en gran medida carente de la larga tradición cultural que acarrea Europa.

El Land Art revolucionó la relación entre arte y naturaleza en la que hasta entonces, la naturaleza servía de referente para la creación de un producto artístico, a través de la pintura, la escultura, la fotografía, etc. En el Land Art, la naturaleza no actúa como referente, sino que es sujeto mismo de la obra: "el Land Art ha desarrollado nuevas formas de creación en las que la naturaleza y el medio físico son contemplados como sujeto, como proceso o como destino del hecho artístico, estableciéndose así un nuevo nivel de relación entre arte y naturaleza distinto a los tradicionales que se plantearon con la mimesis o con el idealismo romántico"³⁴.

A pesar de que existieran diversas formas de acercarse al arte de la tierra, la característica principal de unas y otras era la vinculación al lugar en el que y para el que eran creadas.

Eran obras no transportables, producidas para relacionarse con un lugar específico. Según el escultor Richard Serra "transportar la obra supone destruirla"³⁵. Son consideradas, por tanto, como ya hemos comentado en la parte I: marco teórico, obras *site-specific*.

Robert Smithson fue uno de los artistas del Land Art que más reflexionó acerca de la especificidad del lugar o *site* (en inglés), y sus aportaciones tuvieron gran influencia en el resto de prácticas artísticas del momento, incluidas las referentes a nuestro estudio.

"El Site es el lugar concreto sobre el que Robert Smithson se detiene a trabajar, mientras que el Nonsite es la obra expuesta en la galería, que suele consistir en [...] muestras de materiales extraídos en el Site acompañados con imágenes fotográficas"³⁶, que nos remiten al *site* y a la acción llevada a cabo.

33 DE LAS RIVAS, Juan Luis, "La Naturaleza en la ciudad-región: paisaje, artificio y lugar" en MADERUELO, Javier (ed.), *Actas El Paisaje. Arte y naturaleza*, Huesca, 1996. Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1997, pág.178.

34 MADERUELO, Javier (ed.), *op. cit.*, Introducción.

35 LAILACH, Michael, *Land Art*. Taschen, Madrid, 2007, pág. 11.

36 MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*. Ed. Mondadori España, Madrid, 1990, pág. 173.



Fotografía de *Spiral Jetty* de Robert Smithson, Lago Salado de Utah, 1970. TUFNELL, Ben, *Land Art*. Tate Modern, Londres, 2006.

Los artistas del Land Art, han tenido que hacer frente a una contradicción: la huída de las galerías hacia espacios abiertos y naturales, llevados por su deseo de escapar del sistema de mercado, y la vuelta a ellas, con sus fotos, vídeos, dibujos y esculturas para exhibirlos y darlos a conocer al mundo.

Los lugares específicos que emergieron en el land art, earth art y conceptual art desde los comienzos, frecuentemente funcionaron en la galería como un punto privilegiado desde donde el espectador podía observar las localizaciones designadas y señaladas en el mapa. Incorporando típicamente la señalización o documentación de los lugares y los eventos, esas prácticas reflejaban y revisaban el impulso del primer arte ambiental, happening, performance, y representaciones Fluxus, entre otras, para poner a prueba los límites y discursos de la pieza de arte dirigiendo la atención hacia las ocurrencias, localizaciones, y actos convencionales del *non art*. [...]los primeros trabajos de Robert Smithson, Dennis Oppenheim y Douglas Huebler, en particular, trataron la galería como un espacio donde documentar o marcar las intervenciones realizadas en sitios inaccesibles.³⁷

Pero entonces, ¿qué es la obra? ¿La creación desarrollada en el *site* o el producto expuesto en la galería? ¿Y qué relaciones se crean entre un referente y otro? Esta controversia es clave en las obras de Land Art y es también una cuestión importante en las obras destacadas de nuestra investigación, que abordaremos en la discusión y conclusiones.

37 KAYE, Nick, *Site-specific art. Performance, place and documentation*. Routledge, Oxon, 2000, pág. 91 (traducción propia).

2. periferias: cuerpo en acción, fotografía y naturaleza en los años 60-70 en el arte de EE UU y Europa

A finales de los años 60 emergió una nueva forma de arte del paisaje al lado de los earthworks, esta era más íntima, personal, e individual en su concepción. Junto con el arte del caminar de Richard Long, o las estrategias preformativas de Dennis Oppenheim, un número de artistas formados en las nuevas tendencias del performance y body art, comenzaron a establecer una relación con el paisaje y la naturaleza en donde el cuerpo del artista era explícitamente colocado dentro de la naturaleza, sujeto a ella, identificado con ella, e incluso salía de la tierra.

TUFNELL, Ben ¹

función fotográfica

Hacia finales de los años 60, aparecen una serie de acciones en la naturaleza, tanto en EE UU como en Europa, mayoritariamente creadas por artistas provenientes de disciplinas diversas, y por algunas bailarinas estadounidenses.

Los autores, por lo general, a través de su propio cuerpo, interactuaban con el entorno natural de una forma más íntima que las propuestas del Land Art.

Las motivaciones de cada artista a la hora de acometer las acciones y elegir los emplazamientos fueron muy diversas. Lo cierto es que se observan varias corrientes dependiendo del contexto e intereses de cada autor, aunque todos ellos se ven influenciados por los acontecimientos sociales, culturales y artísticos del momento, y su deseo de salir de las ciudades, galerías y teatros como ya hemos visto, fruto de la reivindicación en contra del sistema mercantilista de la obra de arte, y el contexto de la época.

Algunas de estas piezas pretendieron apartarse de la monumentalidad de los grandes proyectos americanos de Land Art, otras adquirieron un carácter feminista, otras se interesaron por la experimentación, y las hay que quedaron marcadas por circunstancias fuertemente personales.

Al igual que en el Land Art, los artistas que realizaban prácticas de cuerpo en acción en la naturaleza, recurrían frecuentemente a la fotografía, jugando con los límites entre la función de difusión-documentación de la acción, y la creación de una obra fotográfica. En este apartado nos centraremos en su estudio, dejando para el siguiente las piezas que recurren al cine, en vez de la fotografía estática.

Las obras de cuerpo en acción poseen una condición clave que las determina: ser efímeras, únicas en el tiempo y el espacio, instantes irrepetibles. La fotografía en este tipo de obras, además de acercarnos al lugar, por lo general, lejano, remoto, idílico, nos remite a aquel instante.

¹ TUFNELL, Ben, *Land Art*. Tate Modern, Londres, 2006, pág. 62 (traducción propia).

Dependiendo de las circunstancias de cada pieza, la fotografía se utiliza de muy diversas formas. Colette Garraud apunta que la posición que adopta la fotografía en los trabajos de los artistas que crean en la naturaleza, tanto Land Art, cuerpo en acción u otras intervenciones, no es fácilmente definible, por lo que ella establece un gradiente de utilización de la fotografía para este tipo de obras.

La autora comenta que existe: “la imagen documental de una obra que debe ser vista in situ [...], la fotografía de un trabajo no visible, efímero o alejado, que tiene en sí mismo el status de obra [...], la de un lugar sin intervención del artista [...], y finalmente, aquella que se considera por encima de todo como el producto de un gesto fotográfico jugando con las propiedades del medio”².

A partir de este gradiente, hemos confeccionado uno más específico para nuestro estudio, ampliando y añadiendo nuevas secciones, que nos permitan enmarcar las obras de cuerpo en acción, fotografía y naturaleza que vemos a continuación, y que nos van a servir de punto de inicio para el estudio de la función de la imagen en movimiento de las obras destacadas.

² GARRAUD, Colette, *L'idée de la nature dans l'art contemporain*. Flammarion, Paris, 1994, pág. 63 (traducción propia).

la fotografía como documentación de una obra pública

la acción mantiene su condición efímera y el estatus de obra en sí misma, y requiere ser vista por un público in situ

Aquí la cámara actúa como material de documentación de una acción ocurrida, para que quede testimonio de ella y su realización quede corroborada.

-Joan Jonas, *Jones beach piece* de 1970 y *Nova Scotia beach dance* de 1971, EE UU.

En estas performances exteriores, realizadas en las playas próximas a Nueva York, Jonas se interesa “en investigar directamente con el efecto de la distancia en la percepción.”³

Comenta que en *Jones beach piece*, seleccionó una zona extensa y plana de la playa con dunas alrededor, y que el concepto de la obra se centraba en la idea de señal, y la percepción del sonido, color y movimiento en la distancia, ya que la audiencia y los espectadores estaban separados unos 500 metros.



Jones beach piece de 1970 y *Nova Scotia beach dance* de Joan Jonas, 1971. SCHMIDT, Johann-Karl, *Joan Jonas. Performance video installation 1968-2000*. Hatje Cantz Verlag y Galerie der Stadt Stuttgart, Ostfildern-Ruit, 2001.

Varios performers golpeaban bloques de madera a distintas distancias con respecto a la audiencia, lo que provocaba una falta de sincronización entre la acción y el sonido que se recibía. También jugaban con espejos y los reflejos del sol hacia los espectadores. En el trabajo que realizó en Nueva Escocia, siguió con el mismo planteamiento, enfocado hacia la relación entre espectadores y performers. Desde la posición del público, el movimiento de los performers se observaba como trazados lineales y planos superpuestos de movimiento: “con la ilusión de planicie creada, las acciones de los performers eran transformadas en recorridos lineales y planos superpuestos”⁴. La fotografía ejercía la función única de documentar.

³ SCHMIDT, Johann-Karl, *Joan Jonas. Performance video installation 1968-2000*. Hatje Cantz Verlag y Galerie der Stadt Stuttgart, Ostfildern-Ruit, 2001, pág. 73.

⁴ *Ibidem*, pág. 73.

la fotografía como documentación de una obra escondida o íntima

la obra mantiene su condición de efímera y el estatus de obra en sí misma

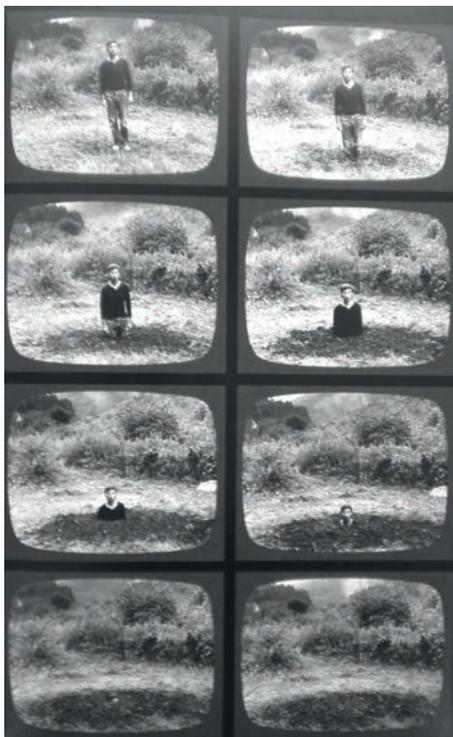
En este apartado, revisamos algunas obras en las que la cámara fotográfica adquiere el carácter de voyeur, situando al espectador de la imagen en una posición privilegiada al poder ver un resto de esa acción íntima, inaccesible de otra manera y efímera. En ellas, la presencia del espectador no es imprescindible, incluso es evitada.

-Graham Metson, en *Rebirth*, Colorado, 1969, excava oquedades en la tierra en las que se introduce en posición fetal y desnudo, en clara alusión al vientre materno y a la idea del nacimiento.



Rebirth, de Graham Metson, Colorado, 1969. RAQUEJO, Tonia, *Land Art*. Editorial Nerea, Madrid, 1998.

-Keith Amatt, EE UU, *Self burial*, 1969. A través de una secuencia fotográfica, el artista, de una toma a otra, va enterrándose más y más en la tierra, hasta desaparecer.

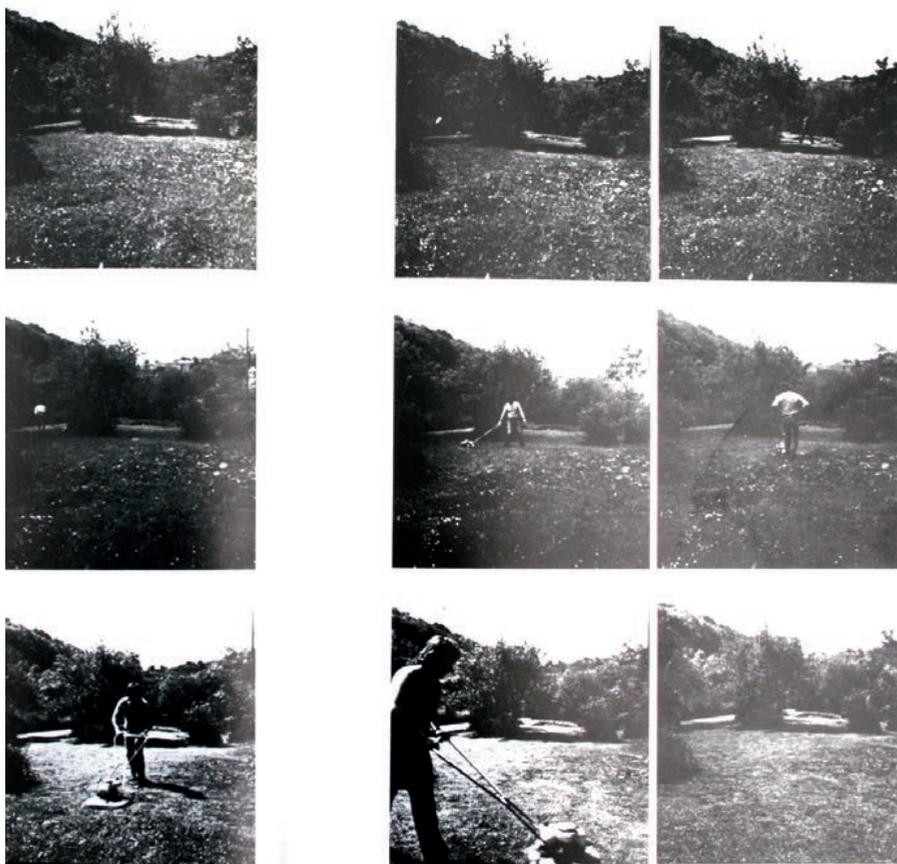


Self burial, de Keith Amatt, 1969. MOURE, Glòria,
Behind the facts: interfunciones 1968-1975. Fundació
Joan Miró, Barcelona y Fundação Serralves, Oporto,
Ed. Polígrafa, Barcelona, 2004.

En principio llamadas *La desaparición del artista*, estas 9 fotografías fueron difundidas por la galería-televisión de Gerry Schum (Fernsehgalérie en Colonia, Alemania) en el canal WDR, todas las tardes a las 20.15h y 21.15h bajo el título *Self burial* (autoenterramiento), [...] interrumpiendo brutalmente los programas durante dos segundos y medio al principio y a partir del 13 de octubre durante 4 segundos. Se mostraban 2 imágenes cada día, y la segunda se volvía a poner al día siguiente⁵.

-Del mismo autor, *Banauistic effort*, de 1973, es una serie fotográfica en la que vemos al artista cortando la hierba de un campo con un cortacésped. La presencia de una herramienta para facilitar la acción, también se da en obras de otros autores como en *Timetack*, o *Annual rings* de Dennis Oppenheim.

⁵ TIBERGHIEU, Gilles, *La nature dans l'art sous le regard de la photographie*. Ed. Actes Sud, Paris, 2005, capítulo XIII. Enfouissement (traducción propia).



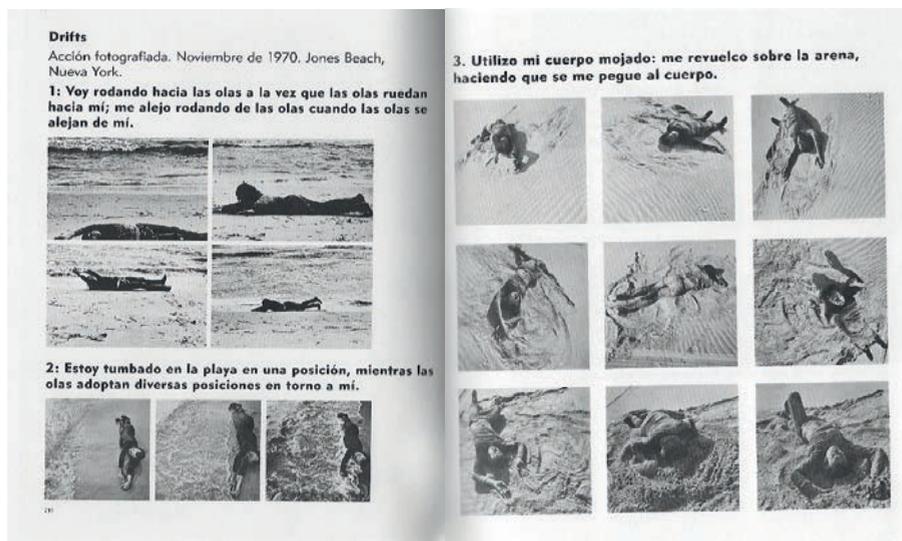
Banaustic effort, de Keith Amatt, 1973. VERGINE, Lea, *Body art and performance, the body as language*. Ed. Skira, Milán, 2000.

Según Lea Vergine: "esto supone la grabación de un trabajo físico hecho para obtener las 9 fotografías, que son consideradas como la pieza de arte en sí. No es una grabación de la obra de arte, sino una grabación del esfuerzo empleado en hacer la obra de arte"⁶.

Keith Amatt se interesa por el uso de la serie fotográfica para documentar el proceso de la acción. La serie fotográfica no es solo una prueba de que la acción ha ocurrido, sino que también muestra el esfuerzo, el cómo ha ocurrido. La secuencia fotográfica adquiere así una nueva función, la de mostrar el proceso, algo que también se ve reflejado en algunas creaciones de vídeo y film de la época, y en concreto, veremos que algunas de nuestras obras de estudio hacen uso de ella.

⁶ VERGINE, Lea, *Body art and performance, the body as language*. Ed. Skira, Milán, 2000 (traducción propia).

-Vito Acconci, EE UU, *Drifts*, 1970. En esta acción fotografiada, rueda por la orilla de la playa jugando con el ir y venir de las olas, y después, mojado, se revuelca sobre la arena. Para documentar la acción, Acconci utiliza la serie fotográfica, además del texto, que explica en qué consistió la acción. La serie fotográfica junto con el texto dan una visión completa de la performance.



Drifts, de Vito Acconci, 1970. AA VV, *Vito Hannibal Acconci Studio*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2004.

-Ana Mendieta es una de las artistas de la época que más trabaja con su cuerpo en la naturaleza. Además de documentar sus acciones con fotografía, usa el film, como veremos en el apartado de obras destacadas.

Entre sus piezas documentadas con fotografía, destacan *Sin título* (serie *Siluetas*) de El Yagul, Méjico 1973, y *Sin título* (serie *Siluetas*) de Old Man's Creek, Iowa de 1977. La primera, es la obra que abre la serie siluetas, en la que yace sobre una tumba prehistórica cubierta por una espesura de flores blancas. A través de la fotografía vemos que las flores parecen emerger de su propio cuerpo, haciendo referencia a la muerte, el ciclo de la vida y la naturaleza.

En la segunda obra, Mendieta aparece de pie, cubierta de barro, y apoyada sobre el tronco de un gran árbol con los brazos hacia arriba. Esta imagen recuerda a algunas de las obras de Mary Beth Edelson en las que "se fotografía a sí misma semidesnuda, en una pose icónica con los brazos hacia arriba en un gesto ritual invocando el poder de la gran diosa o deidad"¹⁷.

¹⁷ BLOKER, Jane, *Where is Ana Mendieta?: Identity, performativity, and exile*. Duke University Press, Durham, 1999, capítulo 2 (traducción propia).



Sin título (serie *Siluetas*), El Yagul, 1973 y *Sin título* (serie *Siluetas*) de Old Man's Creek, Iowa, 1977, de Ana Mendieta. MOURE, Gloria, *Ana Mendieta*. Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago, 1996.

-Carolee Schneemann, *Evaporation piece-noon*, 1974. La autora yace en un charco grande con barro sobre su cuerpo durante 4 horas al sol, mientras el barro se seca y se evapora de su cuerpo.

Aunque Carolee Schneemann es más conocida como bailarina, y por sus performances y vídeos relacionados con la sexualidad, en esta performance documentada en fotografía, muestra su interés por la naturaleza, muy en consonancia con las ideas de Ana Mendieta, o Mary Beth Edelson.



Evaporation piece-noon, de Carolee Schneemann, 1974. VISO, Olga M. (ed.), *Mendieta earth body*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington and Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004.

-Dennis Oppenheim, dentro de su línea de trabajo en la naturaleza, también utilizó la fotografía para documentar sus piezas. En *Reading position for a second degree burn*, de 1970, en la playa de Jones Beach, se tumbó 5 horas al sol, tomando varias fotografías del proceso. Pretendía invertir la posición tradicional del artista, en vez de actuar sobre su entorno, es el entorno el que actúa sobre él, y su cuerpo actúa a modo de lienzo. Quiso regular la intensidad de la quemadura del sol, entendida como actividad cromática sobre su cuerpo, a través del tiempo de exposición y sus sensaciones.



Reading position for a second degree burn, de Dennis Oppenheim, 1970. WARR, T. y JONES, A., *The Artist's Body*. Phaidon Press Limited, London, 2000.

-Francesca Woodman, Italia y EE UU. En *E.07.2 Boulder, Colorado*, 1972-75, la vemos tumbada desnuda sobre la tierra, como si estuviera dormida o muerta.



E.07.2 Boulder, Colorado, de Francesca Woodman, 1972-75. AA VV, *Dormir, rêver...et autres nuits*. Ed. Fage, Bordeaux, 2006.

Como en la mayoría de su obra, Woodman muestra la presencia efímera de su propio cuerpo en relación con su entorno a través de la fotografía. "Sus encuadres fragmentan y aíslan, ellos testimonian la urgencia de la representación. Desde un deseo de desaparición, Francesca se funde y se confunde con el entorno"⁸.

⁸ AA VV, *Francesca Woodman*. Ed. Actes Sud y Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris, 1998, introducción de Hervé Chandès (traducción propia).

la fotografía de un lugar en el que el cuerpo del artista está ausente de forma pero presente como entidad

Amelia Jones se refiere a este tipo de obras que no solo se desarrollan en la naturaleza sino también en el resto de ámbitos, como *absent bodies* (cuerpos ausentes):

los artistas agrupados aquí usan huellas de sus cuerpos –moldes, impresiones, fotografías- como *stand-ins* para su presencia física. La ausencia del cuerpo real evoca mortalidad, temporalidad del cuerpo humano en contraste con las formas más permanentes de arte. La imprenta o huella evoca memoria, ausencia, y la vida misma del artista, creando un contraste entre la manifestación física del cuerpo y lo espiritual o inconsciente.⁹

-Richard Long, Inglaterra, *A line made by walking*, 1967. El artista recorre una y otra vez una línea recta en un campo, creando una pequeña senda de hierbas y flores chafadas por la acción del caminar. La imagen solo muestra el resultado final, la huella, mientras que el cuerpo está ausente. “Long utiliza la fotografía como un medio de imaginación, ya que él nunca corta o marca la tierra con instrumentos o máquinas. Las huellas que él deja en el paisaje son siempre las que hace su cuerpo –y las que registra- como *A line made by walking*, 1967”¹⁰.



A line made by walking, de Richard Long, 1967.
WARR, T. y JONES, A., *The Artist's Body*. Phaidon Press Limited, London, 2000.

⁹ WARR, T. y JONES, A., *The Artist's Body*. Phaidon Press Limited, London, 2000, pág. 162 (traducción propia).

¹⁰ TIBERGHEN, Gilles, *Land Art*. Editions Carré, Paris, 1993, pág. 242 (traducción propia).

Cada caminata me llevaba a una ruta única y propia, que por alguna razón, era diferente a otros tipos de marcha, como viajar. Cada paseo, daba lugar a una idea, pero no desde una definición conceptual. El caminar –como arte-, me proporcionaba una forma de explorar las relaciones entre el tiempo, la distancia, geografía y proporciones. Estas caminatas eran grabadas o descritas de varias maneras: en mapas, fotografías o textos, usando uno u otro dependiendo de cada proyecto e idea¹¹.

-Ana Mendieta, en obras como *Sin título* (serie *Siluetas*), Iowa, 1979, modela el barro de la orilla del río, creando una silueta de su cuerpo en negativo. Como afirma Amelia Jones, Mendieta también realizó obras en las que su cuerpo no está presente en la fotografía que documentaba la obra, pero estaba presente como entidad: “en trabajos posteriores a las series, elimina su cuerpo completamente, marcando su forma ausente con heridas de barro o llamas”¹².



Sin título (serie *Siluetas*), Iowa, de Ana Mendieta, 1979. MOURE, Gloria, *Ana Mendieta*. Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago, 1996.

La fotografía aquí tiene una función ambigua, a la vez documental, y como residuo o resto: “nunca fueron presenciadas por un público ni subsistieron. Desaparecieron, reabsorbidas por el paisaje.”¹³

11 Fragmento del texto de presentación escrito por Richard Long en su página web (traducción propia): <<http://www.richardlong.org>> (Consulta: Marzo 2010)

12 WARR, T. y JONES, A. *op. cit.*, pág. 31.

13 MEREWETHER, Charles, “De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta” en MOURE, Gloria, *Ana Mendieta*. Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago, 1996, pág. 118.

En las obras de este período (1975) siempre está presente la idea de entierro, suelo, gravedad, tumba. “La imagen del entierro o del lugar del entierro, en especial la tumba o la cripta, marca un espacio liminal de sacrificio y fertilidad, muerte y renacimiento”¹⁴.

-Hamish Fulton, en Inglaterra creó varias obras en este sentido, pero a diferencia de Long, no intervenía en el espacio. En *The Pilgrims' way* de 1971, caminó durante 10 días por un sendero de peregrinación que une las catedrales de Winchester y Canterbury a lo largo de 200 kilómetros, y como resto de la obra utilizó una imagen de uno de los profundos senderos que atravesó, vacío, sin su presencia. “Caminar es para él no solo el medio a través del cual se conoce a sí mismo, sino también arte de por sí, y constituye una constante en su obra”¹⁵.

Él se considera a sí mismo fotógrafo, pero detrás de sus imágenes siempre hay un recorrido, un proyecto, no son simples imágenes de un lugar. Se sirve de la fotografía como “marcador de una experiencia”¹⁶ en el tiempo y en el espacio, dentro de lo que Michel Foucault llamó arte de la existencia, en donde la tarea artística se confunde con la propia vida del autor.



The Pilgrims' way, de Hamish Fulton, 1971. LAILACH, Michael, *Land Art*. Taschen, Madrid, 2007.

14 *Ibidem*, pág. 118.

15 LAILACH, Michael, *Land Art*. Taschen, Madrid, 2007, pág. 44.

16 TIBERGHIEU, Gilles, *La nature dans l'art sous le regard de la photographie*. Ed. Actes Sud, Paris, 2005, pág. 4 (traducción propia).

la fotografía que experimenta con las propiedades del medio fotográfico y la naturaleza

-Walter de Maria, en EE UU, realiza *Mile long drawing* en el desierto de Mojave, California, en 1968. De Maria pinta con cal dos líneas paralelas de una milla de largo y 10 cm de ancho separadas por 3 metros y medio.



Mile long drawing de Walter de Maria, 1968. TIBERGHIEU, Gilles, *Land Art*. Editions Carré, Paris, 1993.

Respecto al uso de la fotografía en esta obra, Garraud afirma que “el documento condensa, prescindiendo raramente de los desarrollos posteriores del Land Art, las formas abstractas y gráficas, el uso del cuerpo como referente en la inmensidad del paisaje y la eficacia de la perspectiva desde un punto de vista frontal”¹⁷. La acción está diseñada para ser captada por la cámara desde una posición concreta y así poner de manifiesto la perspectiva en la fotografía y la sensación de vacío e inmensidad en el espacio.

“En los años 60, De Maria estaba continuamente pensando en proyectos al exterior”¹⁸, usando tanto el cuerpo, como la escultura. Como veremos en el apartado de obras destacadas, además, a partir de la idea de *Mile long drawing*, también realiza el film *Two lines three circles on the desert* en 1969, en colaboración con Gerry Schum en el marco del proyecto *Land Art: Fernsehhausstellung I, Fernsehalerie*.

¹⁷ GARRAUD, *op. cit.*, pág. 109 (traducción propia).

¹⁸ TIBERGHIEU, Gilles, *Land Art*. Editions Carré, Paris, 1993, pág. 253 (traducción propia).

-Barbara y Michael Leisgen, Alemania, *Die beschreibung der sonne* (*La descripción del sol*), 1975, en la que se abole la perspectiva y la distancia entre planos inspirándose en Cezanne, a través de la relación del cuerpo, la cámara y el sol.

Cabe destacar el comentario de Tiberghien aplicable a esta pieza: "la fotografía juega un rol indicador en la medida que permite localizar las obras en el tiempo y en el espacio pero también tiene una función icónica evidente, algunos artistas intervenían [en la naturaleza] en función del resultado que buscaban obtener en la imagen."¹⁹



Die beschreibung der sonne, de Barbara y Michael Leisgen, 1975. GARRAUD, Colette, *L'idée de la nature dans l'art contemporain*. Flammarion, Paris, 1994.

-Mary Beth Edelson, en *Cliff hanger* de 1978, juega con las propiedades del medio fotográfico, grabando una serie de tres fotografías, utilizando una exposición larga, para que la cámara capte la estela del movimiento, trabajando sobre la idea de paso del tiempo y sobre la muerte. En este caso, se ve a la artista con un largo vestido, rodando por una colina de tierra que no vemos dónde acaba. De una fotografía a la siguiente, se ve la progresión del cuerpo hacia el vacío.

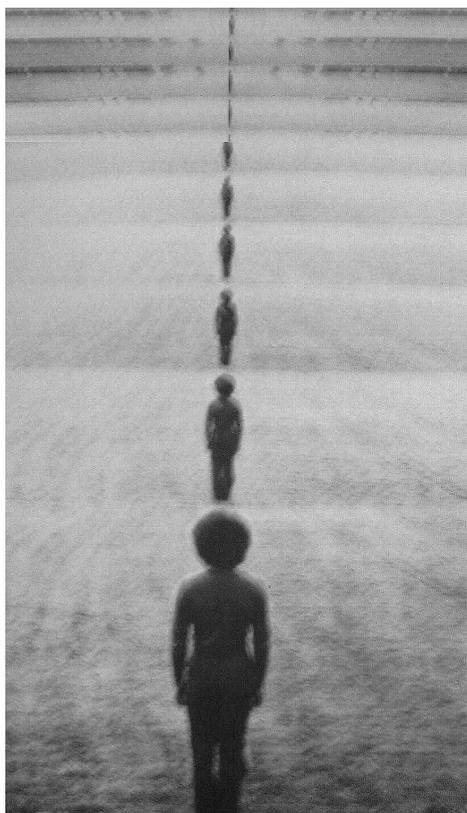


Cliff hanger de Mary Beth Edelson, 1978. <<http://www.marybethedelson.com>> (Consulta: Marzo 2011)

¹⁹ TIBERGHIEEN, Gilles, *La nature dans l'art sous le regard de la photographie*. Ed. Actes Sud, Paris, 2005, pág. 5 (traducción propia).

la fotografía como fotomontaje, ilusión de la visión

-Klaus Rinke, Alemania, *Cambio de posición en un momento único del tiempo*, 1972. Para la realización de este fotomontaje, Klaus colocó la cámara en una posición fija y realizaba tomas cada 50 metros durante varias veces a medida que se alejaba de la cámara. Con todas las tomas creó un collage donde se combina el movimiento espacial con el movimiento temporal, representando una situación imposible de experimentar en un solo instante. Crea una ilusión a partir del fotomontaje, que parece querer plantear preguntas existenciales acerca de la relación del ser humano con el mundo.



Cambio de posición en un momento único del tiempo, de Klaus Rinke, 1972. TIBERGHIEU, Gilles, *La nature dans l'art sous le regard de la photographie*. Ed. Actes Sud, Paris, 2005.

-Mary Beth Edelson, EE UU, creó otras obras como *Woman rising/spirit* de 1974 o *Goodness head* de 1975, que son fotografías de ella misma desnuda en la naturaleza representándose bajo la idea de diosa, en las que la imagen ha sido intervenida, pintando sobre el papel, como en la primera, o usando el fotomontaje en la segunda para suplantar su cabeza por un fósil de caracola.



Woman rising/spirit de Mary Beth Edelson, 1974.
BLOKER, Jane, *Where is Ana Mendieta? : Identity, performativity, and exile*. Duke University Press, Durham, 1999.



Goodness head de Mary Beth Edelson, 1975.
WARR, T. y JONES, A., *The Artist's Body*. Phaidon Press Limited, London, 2000.

En estos fotomontajes retoma las conexiones ancestrales entre la mujer y la naturaleza. Muy en consonancia con las estrategias feministas de la época, Edelson, pretendía romper con la idea de patriarcado, potenciando el poder del cuerpo femenino en su relación con la divinidad y la naturaleza.

Este apartado concluye destacando varias cuestiones:

El encuadre de todas estas obras dentro del gradiente modificado basado en Garraud, ha generado algunas claves sobre la función fotográfica y su relación predominante con el cuerpo en acción, y la naturaleza.

Por ejemplo, en *Jones beach piece* de Joan Jonas, la función de la fotografía es completamente documental, la obra es la performance, y la autora, de forma explícita así lo corrobora. La acción tiene un objetivo espacial, unos intérpretes, una audiencia, y la fotografía es un mero espectador más, que hace perdurable su testimonio visualmente. Sin embargo, en el resto de obras, la fotografía se toma necesaria:

Por ejemplo, en el caso de obras íntimas, sin audiencia, la fotografía tiene una función ambigua, ya que contempla un carácter documental, pero al mismo tiempo no es un espectador más, es el espectador de una experiencia. Es el caso de las obras enmarcadas en la sección *la fotografía como documentación de una obra escondida o íntima*, en las que la imagen actúa como un justificante de la experiencia, ya sea enfatizando la acción (en las obras de Metson, Mendieta), el proceso (Keith Arnatt, Acconci, Oppenheim, Schneemann) o la presencia simple del artista en el lugar (Woodman). También la fotografía justifica la experiencia, o más bien la fotografía actúa como *marcador de la experiencia* como comenta Tiberghien, en las piezas donde hay ausencia del artista, como en las obras de Hamilton o Long. En ellas la fotografía es el único espectador de una experiencia también única, y su función es ambigua, y en algunos casos, no aclarada por el propio artista, por lo que su valor es diferente del que puede poseer la fotografía de una acción como la de *Jones beach piece* de Joan Jonas, por ejemplo.

Por último, aparecen dos apartados más en los que la función de la fotografía entra en una fase activa dentro de la obra. No es exclusivamente testimonial, ni tiene un carácter ambiguo, sino que participa activamente junto con la acción en la creación del resultado final. Es el caso de las piezas de De Maria, Leisgen o *Cliff hanger* de Edelson, donde la acción está pensada para la cámara.

O en las piezas de Rinke o Edelson, en las que se desdibuja el referente de la acción real, con la intención de crear una obra independiente con significados contruidos desde los tres niveles discursivos: la acción, la grabación y el montaje.

Aunque la intención de las obras con una función fotográfica ambigua, y las que cuentan con una función activa, es la de desligarse en cierta medida de la acción, de lo que en film, llamamos *proffilmico*, observamos que resulta difícil desprenderse por completo del referente. En el apartado: discusión, se retoma esta cuestión y se crea un gradiente sobre la función de la imagen en movimiento adaptado a las obras de nuestro estudio, usando como base el gradiente modificado de Garraud, ampliándolo con las cuestiones propias de la función filmográfica, surgidas de las obras destacadas.

3. obras destacadas: cuerpo en acción, imagen en movimiento en la naturaleza en los años 60-70 en el arte de EE UU y Europa.

introducción

El extenso uso que se hizo del film por parte de los artistas de los años 70, para enmarcar, grabar, medir y documentar acciones efímeras involucrando el cuerpo y la tierra durante uno de los periodos más radicales que ha tenido la creación artística, ha llegado a ser algo evidente [...]. [muchas de las performances de artistas de la época] fueron documentadas usando la nueva videocámara portátil que, contrariamente al mito popular, era cara, escasa, incómoda, diseñada para los profesionales de la televisión, y complicada de usar para los artistas.

ILES, Chrissie ¹

Gran parte de los artistas que utilizaron la fotografía junto con el cuerpo en acción en la naturaleza, también hicieron uso del vídeo y del film; ya fuera involucrándolo en estas piezas en la naturaleza, o para la creación de otro tipo de obras como hemos visto en el apartado del contexto artístico.

Veremos a continuación la selección de obras recopiladas que se inscriben en el marco teórico que hemos preparado para esta tesis. Además de situarlas dentro de la trayectoria artística de sus autores, las analizaremos profundizando en las cuestiones que atañen a nuestro estudio, según el marco teórico: el tratamiento de la naturaleza como lugar, el uso del cuerpo en acción *site-specific*, el abanico metodológico entre la performance y la danza y su relación con el entorno, además del papel de la imagen en movimiento dentro de la obra, y las relaciones transversales entre ellos.

Las interacciones que se generen entre las obras destacadas de los diversos artistas, las estudiaremos de forma transversal en la parte III: discusión y conclusiones.

Conviene señalar que en algunas de estas creaciones, la determinación del lugar utilizado como parte del *paisaje exterior* no ha podido confirmarse en su totalidad, pero se han estudiado igualmente por poseer otras características interesantes para nuestro marco teórico y aplicables a piezas realizadas dentro del *paisaje exterior*.

Cabe subrayar la concentración de obras y autores en EE UU, sobre todo alrededor de Nueva York, tanto de creadores provenientes del mundo del arte, como de la danza. La única autora europea que estudiaremos en este apartado es Rebecca Horn, que trabajaba en Alemania durante esa época, pero estando en contacto con el contexto artístico americano.

Hemos hecho un gran esfuerzo de recopilación, para poder visionar todas las cintas. Existen varias obras, a priori realizadas bajo premisas similares al resto de obras

¹ ILES, Chrissie, "Subtle bodies: the invisible films of Ana Mendieta" en VISO, Olga M. (ed.), *Mendieta Earth Body*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington and Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004, pág. 205-206 (traducción propia).

destacadas de nuestro estudio, de las que solo contamos con citas, descripciones y documentación fotográfica, por lo que nos ha sido imposible realizar un análisis de primera mano. Por ello, solamente las hemos situado dentro de la trayectoria de cada artista, y comentado sus características más destacadas.

De igual modo nos ha ocurrido con autores que hemos nombrado a lo largo de este trabajo y que sabiendo, a través de varias referencias bibliográficas y documentación gráfica, que han realizado films adaptables a nuestro marco teórico, no hemos podido analizar, ya que nos ha sido imposible visionar en su totalidad. Uno de ellos es *Spherical space*, de 1967 del cineasta Stan Vanderbeek en colaboración con la bailarina Elaine Summers, en la que la bailarina desnuda se contrapone a la naturaleza, a través de una imagen manipulada por lentes especiales. Otro de estos films es *Dune dance*, de 1975-78 de la bailarina Carolyn Brown realizado junto al artista visual James Klosty: "grabado en las dunas de arena de Cape Cop en Massachusetts, el movimiento no fue preparado, sino que fue improvisado y directamente afectado por la arena o la cámara."²



Sara Rudner en un instante de *Dune dance*, 1975-78, film dirigido por Carolyn Brown.
BROWN, Carolyn, *Dune dance*. EE UU, 1975-78, 40 min.
Extracto en <<http://www.dancemedia.com>> (Consulta: Junio 2010)

Pasamos a continuación al estudio de las obras destacadas, dispuestas por autores, y por orden cronológico de realización.

² TOWERS, Deirdre, *Dance film and video guide*. Princeton Book Company, Publishers, Pennington, 1991, pág. 45 (traducción propia).

joan jonas

No veía gran diferencia entre un poema, una escultura, un film, o una danza. Un gesto tiene para mí el mismo peso que un dibujo: dibujar, borrar-memoria borrada. Mientras estudiaba historia del arte, miraba cuidadosamente el espacio dentro de los cuadros, películas, y esculturas: cómo se creaban ilusiones dentro del espacio enmarcado, y cómo enfrentarse a un espacio real físico con la profundidad y la distancia. Cuando pasé de la escultura a la performance, simplemente iba a un espacio y lo miraba. Imaginaba cómo lo miraría una audiencia, qué verían en él, cómo apreciarían las ambigüedades e ilusiones del espacio. Una idea para una pieza podía llegar simplemente de contemplar el espacio hasta que mi visión se volvía borrosa. También podía comenzar con un espejo, un cono, un TV, una historia.

JONAS, Joan³



Still de la entrevista a Joan Jonas con Hans Ulrich Obrist en JONAS, Joan, *WALTZ of Joan Jonas*. Point of view: An anthology of the moving image, 2003, DVD.

Joan Jonas nació en Nueva York en 1936. Estudió historia del arte, escultura, dibujo, poesía moderna, arte chino y griego en varias escuelas y universidades de EE UU, como el Mount Holyoke College, el Boston Museum School, o la Universidad de Columbia. Realizó numerosos viajes por Grecia, Marruecos, Sudamérica y Oriente, antes de regresar a Nueva York, donde comenzó a participar en talleres de danza experimental con bailarines como Yvonne Rainer, Trisha Brown, Deborah Hay o Steve Paxton, dentro del contexto del Judson Dance Theater y las nuevas corrientes de danza del momento, lo que influenció sus piezas. Trabajar durante 6 meses en la Galería de Richard Bellamy de Nueva York, le dio a conocer la obra de numerosos artistas del momento como las acciones de Richard Morris, Claes Oldenburg o Robert Morris, que abogaban por un nuevo tipo de teatro, indefinido e híbrido. Jonas se interesó por este tipo de creación, alejada del objeto artístico, y más próxima a la acción, a lo efímero, a la experiencia del directo y la relación con el público.

³ AA VV, *Joan Jonas, five works*. Queens Museum of Art, Nueva York, 2003, manifiesto de Joan Jonas pág. 8 (traducción propia).



Frame de *Wind*, el primer film de Joan Jonas, 1968.
JONAS, Joan, *Wind*. Electronic Arts Intermix, EE UU, DVD.

En 1968, Jonas presentó sus primeras performances y realizó su primer film *Wind* en formato cine, en colaboración con el artista y cineasta Peter Campus. Sus primeros vídeos datan de 1971, cuando adquirió un portapack.

Jonas comenta en la entrevista realizada por Joan Simon, que al principio, la audiencia de sus performances en los años 70 era toda a base de amigos. El mundo del arte en ese momento era como un gran taller, donde todos trabajaban con todos, comentaban sus trabajos, iban a verse unos a otros, etc.



Delay delay, performance de Joan Jonas, 1972, Nueva York. AA VV, *Joan Jonas, five works*. Queens Museum of Art, Nueva York, 2003.

Una de las características de sus primeras acciones fue el trabajo en grupo y en exteriores, movida por las tendencias del momento. Algunas de sus obras en este sentido son las performances *Delay delay* de 1972, la serie de performances *Mirror piece*, de 1969-1970 o films como *Song delay* de 1973, que hemos comentado en apartados anteriores.

Una de las razones por las que dejó de trabajar en grupo, fue comprar un portapack: "fue comprar el portapack y comenzar a trabajar yo sola con el vídeo".⁴

Muchos de los artistas que comenzaron trabajando con vídeo, como Bruce Nauman, Vito Acconci o Peter Campus, lo hacían de forma individual, solitaria, porque era fascinante verse a uno mismo a través de la pantalla.

En este sentido, Jonas realizó múltiples performances y vídeo-performances en las que su presencia era primordial, junto con vestidos, máscaras, desnudos, dibujos, sonido, imágenes, etc., por lo que, llegaba a borrar su presencia misma.



Organic honey's vertical roll, performance de Joan Jonas, 1972. Ace Gallery, Los Angeles. AA VV, *Joan Jonas, five works*. Queens Museum of Art, Nueva York, 2003.

La trayectoria de su obra ha evolucionado a lo largo de los años hacia un gran eclecticismo: performance, vídeo, sonido, poesía, danza, teatro, instalaciones, vídeo-instalaciones, etc., todo dentro de una iconografía multicultural y muy personal al mismo tiempo.

"Films y vídeos son trabajos que pueden empezar como piezas en sí mismas pero que pueden fácilmente convertirse en parte de futuras performances e instalaciones."⁵

Este hecho lo vemos en multitud de sus piezas, reconvertidas, una y otra vez, dependiendo de dónde y cuándo se realizan de nuevo, siendo parte de una evolución constante.

4 SIMON, Joan, "Scenes and variations: An interview with Joan Jonas" en SCHMIDT, Johann-Karl, *Joan Jonas. Performance Video Installation 1968-2000*. Hatje Cantz Verlag y Galerie der Stadt Stuttgart, Ostfildern-Ruit, 2001, pág. 25, (traducción propia).

5 *Ibidem*, pág. 37.

Al igual ocurre en sus exposiciones, que son una muestra del proceso de trabajo, donde las obras se reconfiguran y se recontextualizan al nuevo espacio expositivo, para que su significado esté en concordancia con su nuevo contexto.

“Sus exposiciones actuales, se sitúan entre la documentación y la obra en sí misma, la presentación de trabajos autónomos, y la transformación de performances en distintas formas de instalaciones.”⁶



Lines in the sand, performance de Joan Jonas en Documenta XI, Kassel, Alemania, 2002. AA VV, *Joan Jonas, five works*. Queens Museum of Art, Nueva York, 2003.

⁶ *Ibíd.*, pág. 37.

1. wind

Joan Jonas comenzó sus performances y films en exteriores como hemos ido viendo a lo largo de este trabajo. Sobre todo en parques, calles o entornos suburbanos. Sin embargo *Wind*, se realizó en un lugar un poco más apartado de la ciudad, en una de las playas de Long Island en Nueva York. Este film es la primera obra que estudiaremos cumpliendo con nuestro marco teórico. Pasaremos a hacer un resumen del análisis que hemos acometido siguiendo la metodología de análisis de las obras propuesta en el apartado 6 de la introducción, e incorporando citas de otros autores y comentarios de la artista respecto de la pieza.

Ficha técnica

Nombre	Wind
Fecha	1968
País	Long Island, Nueva York, EE UU
Duración	5:37 minutos
Soporte	Film 16 mm
Sonido	Silencio
Color, b/n	B/n
Grabación	Peter Campus
Edición	Peter Campus
Acción	Joan Jonas y equipo
Documentación	JONAS, Joan, <i>Wind</i> . Electronic Arts Intermix, EE UU, DVD.

Descripción

A partir de una performance de interiores, *Oad Lau* del mismo año, Jonas crea *Wind*, adaptando la idea a un film de exteriores, siguiendo una de las características fundamentales de su obra, la transformación constante de sus piezas.

A las orillas de Long Island, en un día frío con ventisca de nieve, un grupo de artistas y bailarines, incluida Jonas, realizan una serie de acciones vestidos de negro con antifaces, y con espejos sobre el cuerpo. La cámara y la edición tienen un peso fundamental en el film, y en su totalidad, la película reflexiona acerca de las relaciones espacio-temporales entre la acción y la imagen en movimiento.

Estructura

Hay varias unidades de acción que se solapan en el espacio y en el tiempo de la acción, y en el de la edición.

Acción

La performance se divide en varias unidades de acción que se desarrollan en diversos emplazamientos de un mismo lugar: las orillas de Long Island, en Nueva York.

En primer lugar aparece una pareja vestida de negro con fragmentos de cristales colgados sobre los vestidos, que se desplazan caminando lateralmente casi siempre en último plano, de izquierda a derecha y viceversa, y también de delante a detrás, saliendo en ocasiones fuera de campo.

Más tarde, vemos un grupo de chicas que se quitan y se ponen los abrigos a orillas del agua mientras caminan también lateralmente y hacia delante. Y por último, hay un

grupo mixto de jóvenes vestidos de negro, que se cruzan por parejas y de forma individual con los otros formando composiciones espaciales a través de los recorridos que hacen sobre el suelo: cruces, diagonales, líneas paralelas, etc. También hay momentos en los que por parejas, avanzan espalda con espalda aprovechando el apoyo de un cuerpo con el otro. Vemos en otro momento como también pretenden envolver a una pareja dentro de una tela, y como se rompe por el viento. Luchan contra el viento, a través de los contrapesos.

Era invierno. El fenómeno meteorológico del viento se convirtió en la fuerza central, mientras las figuras con espejos se movían despacio en un paisaje nevado. Jugamos con el viento, quitándonos y poniéndonos los abrigos, una y otra vez, con bastante esfuerzo, mientras nos movíamos a lo largo del borde del agua con el fuerte viento.

Un hombre y una mujer con vestidos de espejos se movían en el distante horizonte mientras que otras figuras entraban y salían de plano gracias al viento, que reemplazaba los ventiladores que usamos en la performance de interior [Oad Lau]. La naturaleza jugó un papel psicológico.⁷



JONAS, Joan, *Wind*. Electronic Arts Intermix, EE UU, DVD.

7 JONAS, Joan, "Oad Lau (1968), Wind (1968)" en SCHMIDT, Johann-Karl, *Joan Jonas. Performance video installation 1968-2000*. Hatje Cantz Verlag y Galerie der Stadt Stuttgart, Ostfildern-Ruit, 2001, pág. 70 (traducción propia).

Los vestidos eran los mismos que ya había utilizado en *Oad Lau* y los espejos en ellos, proporcionaban una distorsión del espacio, una fragmentación "sugiriendo otra realidad a través de la mirada al cristal."⁸

Grabación

La grabación llevada a cabo por el artista y cineasta Peter Campus, se realiza desde varios puntos de vista, en casi todos los casos, de forma frontal a la acción. Siempre se graba con un plano estático, posiblemente desde un trípode a 1,20 m del suelo, lo que permite tener la línea del horizonte mayoritariamente en la zona central de la imagen. Se realizan varios fundidos a blanco, y algunos a negro aprovechando el acercamiento de algunos de los personajes hacia la cámara hasta tapar por completo el objetivo. No hay desplazamiento de la cámara, ni zooms, ni movimiento alguno.

El cambio de encuadre viene dado por el montaje. Lo que por un lado, demuestra el respeto por el momento de la acción, para no quitarle protagonismo, y por otro lado, resalta la importancia que tiene el montaje en esta pieza.

La cámara encuadra la mirada del espectador para que perciba a los performers como creadores de recorridos en el espacio. Las diferencias de escala entre el cuerpo humano y el paisaje a lo largo de los diversos planos, quedan también reflejadas través de la grabación.

Edición

Lo más destacado de la edición es que no hay continuidad espacial ni temporal entre planos consecutivos. Sí que se entiende en el caso del espacio, cuando son localizaciones contiguas, dentro de un mismo lugar, o cuando son las orillas de Long Island, pero a nivel temporal, todos los cambios de planos son elipsis indefinidas. Ocurren varias acciones a lo largo de la cinta que podrían pertenecer cada una a una unidad de acción distinta, pero no hay una continuidad de planos entre ellas. Aparecen fragmentos salteados a lo largo del film, de los que desconocemos si siguen o no un orden temporal.

8 *Ibidem*, pág. 70.

Relaciones transversales

naturaleza y acción: estrategias de intervención

Durante la acción, el cuerpo busca la interacción con la naturaleza a través del uso de los espejos y el color negro en los vestidos.

A través de los espejos, el cuerpo es sujeto y objeto de una alteración corporal. Se crea una extensión del propio cuerpo que viste los fragmentos de espejos, y al reflejar en ellos el entorno, el cuerpo se convierte en parte del paisaje que lo rodea. Hay una voluntad de introducir el entorno dentro de la pieza, y de cuestionar el dentro y fuera de cámara.

Además, la utilización de vestuario negro contrasta fuertemente sobre el entorno nevado, lo que potencia la visibilidad e importancia de los cuerpos y las relaciones que crean con el espacio.

En cuanto a alteraciones en la naturaleza generadas por la acción, destaca la aparición efímera de las huellas, como resultado del contacto físico de sus cuerpos con la nieve, a través de los recorridos a pie y de tumbarse en momentos concretos.

acción y grabación

Hay, por parte de los performers, una consciencia de la posición de la cámara en todo momento, y la escena se desarrolla teniendo en cuenta su posición. Prueba de ello, son las entradas y salidas de plano que se hacen de forma consciente, y el contacto visual de ellos con la cámara.

Casi siempre se busca una relación frontal entre los personajes y la cámara para que la comprensión del movimiento sea más fácilmente asimilable, dado que es a la frontalidad a la que estamos acostumbrados cuando miramos un cuadro, teatro o un espectáculo de danza, por ejemplo.

grabación y edición

La grabación se descompone a través del montaje y cuestiona las relaciones espacio temporales entre planos, sin un orden aparente. Según comenta la propia artista, aunque depende de cada proyecto, suele trabajar sin un plan, y en el caso de films o vídeos resulta más difícil porque a la hora de editar no hay estructura "y la tienes que crear a partir del material. Me resulta más interesante porque descubro cosas que no sabía y eso me lleva a otras, etc."⁹

Relaciones con el marco teórico

naturaleza como lugar

No parece que el lugar tenga un significado ligado a lo personal para Jonas. En la playa de Long Island, no encontramos construcciones, ni signos de habitabilidad. Es una vasta extensión, en la que tan solo vemos elementos relacionados con el *paisaje exterior*: nieve, mar y cielo.

Joan Jonas decide llevar a cabo una adaptación de la performance de interior *Oad Lau*, realizada con ventiladores, para hacerla en exteriores, y utilizar la fuerza del viento

⁹ JONAS, Joan, *WALTZ of Joan Jonas*. Point of view: An anthology of the moving image, 2003, DVD, fragmento de la entrevista con Hans Ulrich Obrist (traducción propia).

como elemento determinante de la acción. El lugar es elegido por la amplitud y el paisaje nevado que ofrece, pero principalmente por la existencia de un fuerte viento, motivación principal para la realización de *Oad Lau* que luego se traslada a *Wind*.

cuerpo en acción *site-specific*

La autora afirma que en esta performance no existía como Joan Jonas, sino como una pieza de material, un objeto, una figura. Usaba su cuerpo como material escultórico, no existía como individuo, sino “solo como una presencia, una parte de la imagen. Yo me movía más bien de forma mecánica.”¹⁰

El movimiento del cuerpo se concibe en pro de un dibujo espacial común, como si los performers fueran pequeñas piezas del espacio que usan el movimiento para un fin mayor.

En varios momentos del film, como es el caso de los apoyos de espalda con espalda, se ve claramente la influencia de las técnicas de danza de la época. Estos movimientos corresponden a ejercicios de *contact improvisation*, una técnica de danza en la que se trabaja el peso del cuerpo con respecto al eje y a la gravedad, al tiempo que se intenta aprovechar el cuerpo de la pareja para crear apoyos y anclajes.

Jonas en su entrevista con Simon, afirma que “lo que yo llamo danza es movimiento fragmentado según el contexto de la pieza —movimiento natural que es coreografiado, alterado, hecho raro o rítmico—. Esta libertad fue establecida según lo que yo sé por bailarines durante los años 60, como Steve Paxton, Deborah Hay, Simone Forti y otros [compañeros de trabajo y talleres].”¹¹

A pesar de que el movimiento parte de una performance anterior, en *Wind* evoluciona y toma un carácter autónomo e independiente, ya que los factores ambientales y el entorno en sí, potencian la improvisación y la adaptación de la acción al lugar. Hay improvisación, y los movimientos del cuerpo van desde el caminar, a movimientos basados en técnicas de danza. Para Jonas, no hay disciplinas y aquí se deja ver claramente esta idea. El movimiento está totalmente creado para el lugar.

imagen en movimiento: entre registro y creación

Esta pieza tiene una gran importancia dentro de la época y también dentro del trabajo de Jonas, ya que es el primer film que realiza, y lejos de documentar, como hemos visto, experimenta con los 3 niveles discursivos de la película: la acción, la grabación y la edición.

10 SCHMIDT, Johann-Karl, “Joan Jonas and the anthropological portrait” en SCHMIDT, Johann-Karl, *Joan Jonas. Performance video installation 1968-2000*. Hatje Cantz Verlag y Galerie der Stadt Stuttgart, Ostfildern-Ruit, 2001, pág. 27 (traducción propia).

11 SIMON, Joan, “Scenes and variations: An interview with Joan Jonas” en SCHMIDT, Johann-Karl, *Joan Jonas. Performance video installation 1968-2000*. Hatje Cantz Verlag y Galerie der Stadt Stuttgart, Ostfildern-Ruit, 2001, pág. 30 (traducción propia).

dennis oppenheim

Yo no decidí hacer Land Art porque tuviera estudios de Geología, ni porque hubiera vivido en el campo durante muchos años, ni porque me gustase terriblemente la naturaleza.

¡Nada de eso! Cuando salía al campo, con la incomodidad que esto me comportaba, me preguntaba cuanto tiempo sería capaz de quedarme allí fuera. Mi intención era trabajar en un terreno que me era difícil personalmente. Lo que buscaba era una dirección para mi trabajo que pudiera tolerar.

[...] En aquella época, uno no podía plantearse pararse a hacer una escultura, pues no se consideraba arriesgado. Uno tenía que moverse rápidamente: llevar a cabo la acción, filmarla, documentarla...y continuar con la próxima acción...

OPPENHEIM, Dennis¹²

Dennis Oppenheim nació el 6 de septiembre de 1938 en Electric City, Washington. Estudió arte en la Escuela de Oakland, y en la Universidad de Standford, y en 1966 se trasladó a Nueva York desde la costa oeste.

Comenzó su carrera artística a finales de los años 60 realizando piezas de Land Art, Body Art, vídeo y performance.



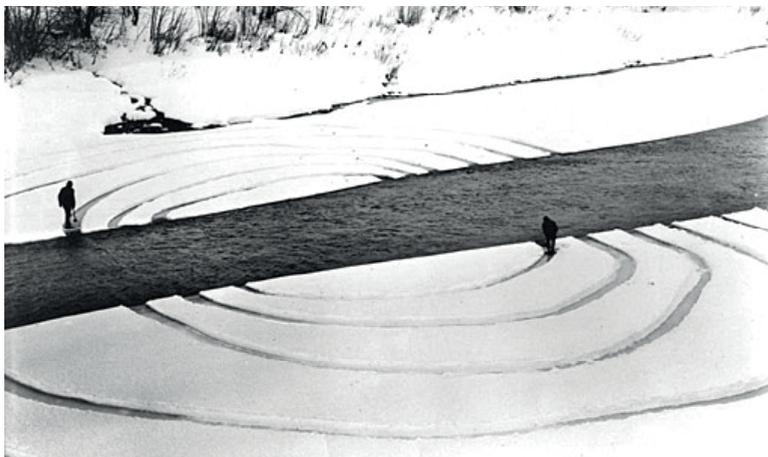
En la foto, Dennis Oppenheim realizando su obra *Rocked circle*, de 1971. <<http://www.dennis-oppenheim.com>> (Consulta: Abril 2011)

Se sentía parte del Land Art fundamentalmente por considerarlo un movimiento que hacía avanzar el arte, que daba un paso más allá del arte minimalista y del arte tradicional, hacia un lugar desconocido. Era algo nuevo y tanto él como Walter de Maria o Smithson, entre otros artistas, se sentían parte de ese sentimiento moderno.

Los trabajos de Dennis Oppenheim en el Land Art, fueron variados respecto a la temática y el formato. La crítica a la pintura expresionista abstracta, o crítica política, fueron algunas de las temáticas de sus obras, pero comenta el artista: "No decidí

¹² AA VV, *Dennis Oppenheim: De l'art a camp obert a l'art urbà*. Fundació Sa Nostra, Palma de Mallorca, 2003, entrevista a Dennis Oppenheim por Assumpta Bassas, pág. 85-87.

hacer Land Art porque comulgase con ciertos dogmas sobre la especificidad del lugar. Esto quiere decir que no necesitaba ir al desierto para hablar de lo sublime. [...] Podría haber continuado haciendo Land Art estrictamente, hasta el día de hoy. Sabía que el Land Art ofrecía esa posibilidad, pero no pude frenar mi impulso para buscar otras cosas".¹³



Annual rings, de 1968. <<http://www.dennis-oppenheim.com>> (Consulta: Abril 2011)

Annual rings fue una de sus primeras obras en las que intervino en la naturaleza, bajo el movimiento del Land Art. En un río helado que hace de frontera entre Estados Unidos y Canadá, mediante una máquina quitanieves, dibujó en la nieve seis grandes aros concéntricos como si quisiera unir ambos países. Se inspiró en los anillos concéntricos del interior de un árbol, que cuentan los años de vida. Pero su intención era marcar el terreno de forma similar a las líneas que marcan la oscilación de la temperatura o la humedad.

Como muchas de las obras de Land Art, para poder ser vistas y comprendidas en su totalidad, debían de ser observadas desde el aire, o a través de la documentación fotográfica o videográfica que realizaba el propio artista. En *Annual rings*, es el propio artista el que realiza la acción ayudado de una herramienta, la máquina quitanieves. Fue así como comenzó a utilizar su cuerpo en el *paisaje exterior*, involucrándose en el proceso y documentándolo como parte de la pieza. En el film *Timetrack* de 1969 en colaboración con Gerry Schum, tiene un comportamiento similar, como veremos en el análisis en profundidad que haremos de esta pieza.

"Su presencia en las piezas de Land Art, le llevaría a ser uno de los primeros y más destacados representantes del Body Art con acciones que hoy son de antología."¹⁴

Es entonces cuando, al igual que otros artistas del momento, comenzó a trabajar más asiduamente con su propio cuerpo, dentro de la corriente que hoy llamamos Body Art. Para Oppenheim, el Body Art de esos años, suponía la forma artística más intensa,

¹³ *Ibidem*, pág. 85-87.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 82.

ya que se precisaba de mucho esfuerzo por parte del artista y se obtenía muy poco a cambio.

Empezó a preocuparse por su cuerpo, por descubrirlo, y convertirlo en material de trabajo. No como materia de espectáculo, como otros artistas de su tiempo hacían, sino que lo sometía a los límites de resistencia, llegando a altos niveles de agotamiento, como en *Reading position for a second degree burn*, de 1970, que pone en peligro la salud de su propia piel, o en *Parallel stress*, del mismo año. Esta última performance, se realiza en un sumidero abandonado de Long Island. Durante una hora, permanece en una misma postura del todo antiérgonómica, buscando la relación del cuerpo con los espacios y materiales de su entorno industrial.



Parallel stress de 1971. HEISS, Alanna, *Dennis Oppenheim: Selected works 67-90*. The Institute for Contemporary Art and Harry N. Abrams, Inc. Publishers, Nueva York, 1992.

Después de múltiples obras utilizando su cuerpo, lo sustituyó por monigotes y figuritas que representaban su propia persona. Había pasado, del interés por el arte conceptual, inmaterial y fuertemente marcado por sus experiencias vitales reales, a acercarse a la representación. Y de allí a investigar muchos otros campos artísticos, como la construcción de máquinas, dibujos, esculturas, instalaciones, etc.

A diferencia de muchos de los artistas de su época que ahondaron en las nuevas formas artísticas y crearon una línea de trabajo dentro de un mismo contexto, aprovechando el tirón por ejemplo, del caso del Land Art, Oppenheim se lanzó a la exploración de sus propios límites en la creación artística y no se detuvo en una u otra corriente. Si bien es cierto, que la vorágine en la que se veían envueltos los artistas de esta época, propiciaba el salto entre disciplinas e investigaciones múltiples.

Vemos a continuación dos de sus obras que se ciñen a nuestro marco teórico:

Timetrack de 1969, y *Leafed hand* de 1970.

1. timetrack

Este film se llevó a cabo gracias a la colaboración de Gerry Schum y Dennis Oppenheim dentro del proyecto *Land Art, Fernsehysstellung I*.

Gerry Schum había estudiado cine en Múnich y Berlín entre 1961 y 1967, y en consonancia con las premisas de desmaterialización del objeto artístico que articulaban la mayor parte de movimientos artísticos de la época, comprendió muy pronto las posibilidades que ofrecían las nuevas tecnologías audiovisuales: se podían desarrollar obras específicamente para el medio y, por otro lado, permitían una mayor accesibilidad por parte del público. En una carta a Gene Youbgblood en 1969, Schum comentaba: "una de nuestras ideas es comunicar arte, y no la posesión de objetos de arte".¹⁵

Gerry Schum y Ursula Wevers crearon Fernsehgalerie, la Galería Televisiva, en Alemania, con el objetivo de producir y difundir obras audiovisuales a través de la televisión, y así retransmitir las primeras exposiciones televisivas en 1969, a través de la cadena pública alemana SFB.

Se retransmitieron dos exposiciones, la primera *Land Art* en 1969 y la segunda *Identifications* en 1970. Además de ellas, se presentaron dos obras más, *Self burial* de Keith Arnatt y *TV as a fireplace* de Jan Dibbets.



Momento en la grabación del film *12 hours tide object with correction of perspective* de Jan Dibbets, en *Land Art, Fernsehysstellung I*. <<http://www.medienkunstnetz.de>> (Consulta: Abril 2011)

Para la primera emisión, *Land Art*, Gerry Schum realizó 8 films en colaboración con 8 artistas norteamericanos que en ese momento estaban trabajando con Earth Art y Land Art. Estos artistas fueron Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Marius Boezem, Jan Dibbets, Walter de Maria y Michael Heizer.

"Schum describió la película como el resultado de las ideas y ejecución por parte de cada artista, y de su trabajo como director y cámara."¹⁶

15 AA VV, *LAND ART Fernsehysstellung I, Fernsehgalerie, Gerry Schum 1968/1969*. Catálogo de exposición, CDAN, Huesca, Junio-Julio 2007.

16 *Ibidem*, catálogo de exposición.

Ficha técnica

Nombre	Timetrack, following the time border between Canada and Usa
Fecha	1969
País	Fort Kent, EE UU
Duración	2:05 minutos
Soporte	Film 16 mm
Sonido	Sí
Color, b/n	B/n
Grabación	Gerry Schum y equipo
Edición	Gerry Schum y equipo, de acuerdo con Dennis Oppenheim
Acción	Dennis Oppenheim
Documentación	SCHUM, Gerry, <i>Land Art: Fernsehhausstellung I, Fernsehgalerie</i> . Gerry Schum: Fernsehgalerie Gerry Schum, 1968-69, DVD, 32 min.

Descripción Global

La película comienza con un plano detalle en movimiento que graba la huella que va dejando la moto de nieve desde la parte trasera del vehículo. La moto es conducida por el artista y traza la línea que dibuja la frontera entre Canadá y Usa.

A continuación el plano cambia por corte y la imagen se amplía para mostrarnos una vista de pájaro realizada desde una avioneta, que graba esta misma huella de la moto de nieve, pero siguiéndola desde lo alto y desde detrás hasta que el plano alcanza la moto de nieve, esta aminora, y la cámara desde la avioneta rebasa la moto en el plano vertical, y sigue grabando el paisaje nevado hasta que se para el sonido y funde a negro.

En el primer plano, la composición de la huella sobre la nieve, traza dos líneas en perspectiva frontal, y en el segundo plano, la huella de la moto corta la imagen en diagonal de arriba abajo y de izquierda a derecha. En un momento de este plano aparece a un lado y a otro de la diagonal las palabras "Usa" y "Canadá".

Estructura

Hay una única unidad de acción dentro de una misma secuencia, en la que se utilizan dos planos desde distintos puntos de vista.

Acción

La acción se desarrolla en una amplia zona nevada, y es el propio artista quien la ejecuta a través de la moto de nieve que utiliza como herramienta. La velocidad y el ritmo del recorrido son alternos.

Grabación

En cuanto a la grabación destaca el uso de dos tipos de plano, uno de detalle desde la moto y otro de campo larguísimo desde la avioneta. La posición de la cámara en uno y otro cobra un significado diferente. Desde la moto de nieve nos da una visión de

dentro hacia fuera y el plano desde la avioneta todo lo contrario, una visión exterior y global de la acción y del resto del territorio.



Frame del primer plano de *Timetrack* en el que aparecen los títulos del film. SCHUM, Gerry, *Land Art: Fernseh Ausstellung I, Fernsehgalerie*. Gerry Schum: Fernsehgalerie Gerry Schum, 1968-69, DVD, 32 min.



Frame del segundo plano del film, grabado desde una avioneta, siguiendo el recorrido de la moto de nieve. SCHUM, Gerry, *Land Art: Fernseh Ausstellung I, Fernsehgalerie*. Gerry Schum: Fernsehgalerie Gerry Schum, 1968-69, DVD, 32 min.

Edición

La edición se centra en unir de forma narrativa el primer y segundo plano, dando continuidad temporal a la acción. También destaca la introducción de texto, para separar simbólicamente un país de otro en la pantalla.

Sonido

El sonido, parece que sea el de la propia avioneta o moto de nieve, pero la falta de sincronía con la imagen, sobre todo visible en el cambio de plano, denota que ha sido introducido a posteriori, durante la edición.

Relaciones transversales

naturaleza y acción: estrategias de intervención

Se crea una alteración en el cuerpo del artista debido al uso de la moto de nieve, ya que funciona como una extensión de su propio cuerpo en relación con la naturaleza. La alteración natural viene dada por la huella que deja el vehículo sobre la nieve.

Relaciones con el marco teórico

naturaleza como lugar

El lugar elegido para realizar la acción, tiene una evidente carga territorial. Se ha elegido por ser una parte de la frontera entre Canadá y EE UU, además de ser una zona del *paisaje exterior* con mucha amplitud, perspectiva y belleza. También observamos que no hay construcciones humanas, ni siquiera caminos, que podrían estar sepultados por la nieve. Todo está cubierto de una consistente capa de nieve. La elección del lugar está motivada por ser un límite, una frontera entre dos países. Una línea que no existe sobre la tierra, pero sí en la cabeza y los mapas del ser humano.

Antes que nada, comienzo viendo mapas topográficos y aéreos de la zona y recabo información sobre la climatología de la zona. Entonces llevo todo esto conmigo al estudio terrestre. [...] Tiendes a planificar grandiosas ideas cuando miras zonas extensas en los mapas, pero te das cuenta que son difíciles de alcanzar, por lo que desarrollas una agotadora relación con la tierra.¹⁷

Destaca en sus declaraciones que elige el lugar, en muchas ocasiones, no por su experiencia vivencial, sino por otros factores: territorio como frontera, características ambientales, su relación con la industria, etc.

cuerpo en acción *site-specific*

La acción está totalmente condicionada al lugar, no podría realizarse en otro lugar sin que cambiara su objetivo y simbología. Destaca el uso de una herramienta para desarrollarla, la moto de nieve, y también otra herramienta para grabarla, la avioneta. El cuerpo hace uso de la máquina para desplazarse en el espacio y la acción está pensada y acordada de antemano, sin prácticamente lugar a la improvisación.

17 SHARP, Willoughby, "Discussions with Oppenheim, Heizer, Smithson" en CELANT, Germano (ed.), *Dennis Oppenheim. Explorations*. Edizioni Charta, Milan, 2001, pág. 40 (traducción propia). Originalmente publicado en *Avalanche Magazine*, Fall, 1970, pág. 3.

imagen en movimiento: entre registro y creación

Estamos ante una acción con una gran carga política, que al mismo tiempo es grabada usando un lenguaje elaborado y costoso aunque muy escueto. Las creaciones de Gerry Schum y en especial su proyecto *Land Art Fernsehausstellung I*, denotan una preocupación por transmitir también a través de la configuración de la imagen, y no solo a través de la acción en sí. La construcción de la imagen da autonomía al film, apartándolo de la simple documentación de la acción. El sonido, también ha sido editado, transmitiendo de forma continua el sonido de los motores.

Por otro lado, siguiendo las reflexiones de Gilles Tiberghien¹⁸, el film al igual que la fotografía en otras piezas de Land Art, servía para tener una visión global y ayudar a la comprensión de la obra, a través de planos grabados mayoritariamente desde un helicóptero. Las dimensiones megalíticas de algunas de estas piezas hacían que la visita a pie al lugar no fuera suficiente, ya que nuestra dimensión humana no era capaz de abarcar una visión total de la obra.

18 TIBERGHIEU, Gilles, *Land Art*. Editions Carré, Paris, 1993, pág. 235 (traducción propia).

2. leafed hand

El interés de Dennis Oppenheim por otras prácticas artísticas, como ya hemos visto, lo lleva a entrelazar su interés por el Land Art con el Body Art.

Mendieta documenta sus performances y esculturas efímeras, un viraje hacia las prácticas del body art, que también apunta Dennis Oppenheim, en sus concentradas piezas acerca de la interacción del cuerpo del artista con elementos naturales, consecuencia directa de sus experiencias en Land Art.¹⁹

Ficha técnica

Nombre	Leafed hand
Fecha	1970
País	Aspen, Colorado, EE UU
Duración	3:44 minutos
Soporte	Film 8 mm
Sonido	No hay
Color, b/n	Color
Grabación	Dennis Oppenheim
Edición	No hay
Acción	Dennis Oppenheim
Documentación	OPPENHEIM, Dennis, <i>Program I: Aspen Projects</i> . Electronic Arts Intermix, EE UU, DVD.

Descripción Global

Como ya señalamos en el apartado 6 de la introducción: metodología de análisis de las obras, en el caso de films como *Leafed hand*, donde la duración del film o la complejidad de los 3 niveles discursivos es inferior a otras cintas, haremos una descripción global más completa, abarcando el ámbito de la acción, grabación y edición, y anulando los apartados posteriores correspondientes.

Aparece un primer plano de la palma de la mano izquierda de Oppenheim extendida sobre una superficie con hojas secas de otoño. La composición la imagen de izquierda a derecha, va de abajo a arriba, acabando arriba por la muñeca de la mano. Con la otra mano, va colocando hojas secas sobre la palma y dedos. Los dedos los recubre con hojas alargadas, más parecidas morfológicamente a los dedos que las otras, siendo estas últimas ovoides. Finalmente la mano queda totalmente recubierta de hojas con varias capas, y mimetizada con el fondo de hojas sobre el que se apoya. La cámara está totalmente estática y hay un solo plano secuencia en toda la acción. No hay sonido.

¹⁹ AA VV, *Paisajes, cámara, acción: Ciclo de cine: Land Art y prácticas filmicas en el arte norteamericano de los años 70*. Catálogo de exposición, Murcia Cultural S.A, Murcia, 2005.

Estructura

Una única unidad de acción en un plano secuencia estático.



Instantes de *Leafed hand*. OPPENHEIM, Dennis, *Program I: Aspen projects*. Electronic Arts Intermix, EE UU, DVD.

Relaciones transversales

naturaleza y acción: estrategias de intervención

La naturaleza, representada en esta pieza a través de las hojas, mantiene un contacto físico con las manos del propio artista en todo momento. Además del contacto, se crea una mimetización de la mano con su entorno, y una invisibilización del cuerpo. La materia vegetal también sufre una alteración al integrar una parte del cuerpo entre las hojas. Pero además, la elección de las hojas más alargadas para colocarlas en los dedos, plantea la idea de personificación del componente natural, las hojas. Al mismo tiempo que podría significar una cosificación del cuerpo.

acción y grabación

La cámara se sitúa en un punto elevado y cenital respecto de la acción, encuadra la mano como elemento principal, y deja fuera de campo el resto del cuerpo y las hojas que se van incorporando poco a poco a la acción.

Relaciones con el marco teórico

naturaleza como lugar

En esta pieza, la información que tenemos del lugar en el que se realiza es escueta. La imagen tan solo nos muestra una pequeña superficie de hojas secas, que podría ser el suelo de un bosque, o una mesa de estudio repleta de hojas. La luz tampoco confirma si se realiza en el exterior o en el interior. Por ello, el lugar pierde significado, para darlo a la relación entre las manos y un tipo de componente concreto de la naturaleza, una parte de un todo, las hojas, que a su vez podría simbolizar el todo.

El artista realizó otra pieza muy similar, *Rocked hand*, durante el mismo año, dentro de *Aspen Projects*, en la que sustituye las hojas, por piedras. El encuadre, el plano secuencia, la duración, y el ritmo, son muy similares. Tampoco se puede determinar en qué lugar se ubica la acción, ya que el uso del primer plano cierra la visión sobre el entorno.

cuerpo en acción *site-specific*

Los movimientos de la acción se crean en función de la intención principal, que consiste en la voluntad de mimetizar la mano con el espacio que la rodea. La acción, al ejecutarla, se ve condicionada por la colocación de las hojas, que se caen o se mueven sin querer, lo que hace rectificar y retocar su colocación. La acción por tanto tiene un componente improvisado, y supeditado al material con el que se trabaja. El movimiento de la mano que coloca es intuitivo y natural, y busca la ejecución de la idea principal de forma calmada y serena.

imagen en movimiento: entre registro y creación

La cámara no interactúa con la acción, y tampoco hay edición ni sonido. Por lo que consideramos estar ante una performance documentada en film, en la que la cámara sirve como evidencia de la acción. Oppenheim afirma que en aquella época “se trabajaba mucho cada día: cientos de performances, acciones...De toda esta gran cantidad de trabajo que hacías, solo quedaba una caja llena de vídeos y de películas...Residuos de la acción.”²⁰

20 *Ibidem*, catálogo de exposición.

walter de maria

Podría haber seguido haciendo ese tipo de obras [esculturas] que tenían mucho éxito, usando hierro, aluminio, pero, a principios del 67 creo que empezó mi crisis con Nueva York y mis pensamientos se trasladaban a las Minas de sal en Canadá, o recorriendo el Polo Norte y el Polo Sur, la idea de ir al Desierto del Sahara, la idea de experimentar el espacio [...]. Esto tuvo que ver con la crisis verdadera, el darme cuenta de la crisis de las ciudades [...].

Yo creo que era un deseo real de tener espacio, y todo lo que conlleva el espacio, porque te das cuenta que el hecho de hacer tu obra en Nueva York, está condicionada al prestigio de tu estudio y al de tu galería. Esto significa que tu trabajo debía ser juzgado dentro del contexto de la galería.

DE MARIA, Walter²¹

Nació en Albany, California en 1935. Estudió arte e historia en la Universidad de Berkeley en California, y se trasladó a Nueva York en 1960. Comenzó a participar en happenings y acciones multimedia junto con artistas como Robert Whitman, y conoció a los integrantes del Judson Dance Theater y sus trabajos.

Poco a poco también fue interesándose por otras disciplinas como la escultura en metal y en madera, y más adelante, hacia finales de los años 60, se convirtió en uno de los pioneros del Land Art estadounidense. Walter de Maria también ha compaginado sus creaciones artísticas con la música a lo largo de su vida, siendo componente de grupos de rock como *The Velvet Underground*, durante aquella época, y ha sido reconocido como compositor a lo largo de su vida.

“Es innegable considerar a Walter de Maria como uno de los primeros artistas americanos en intervenir en el paisaje.”²²

21 Declaraciones de Walter de Maria en CUMMINGS, Paul, “Oral history interview with Walter De Maria, 1972 Oct.” en *Archives of American Art*, Smithsonian Institution, Nueva York, 1972 (traducción propia).

22 GARRAND, Colette, *L'idée de la nature dans l'art contemporaine*. Flammarion, Paris, 1994. pág. 109 (traducción propia).



Walter de Maria en el desierto de Mojave, en 1960. MOURE, Gloria, *Behind the facts: interfunktionen 1968-1975*. Fundació Joan Miró, Barcelona y Fundação Serralves, Oporto, Ed. Polígrafa, Barcelona, 2004.

En 1968, como ya hemos visto en el apartado 2: periferias, creó *Mile long drawing* en el desierto de Mojave, California, que tiene gran relación con la obra destacada que estudiaremos de este autor, *Two lines three circles on the desert*, de 1969.

Durante los años 70 continuó trabajando en obras de Land Art y series de esculturas geométricas, haciendo importantes exposiciones y festivales tanto en EE UU como en Europa.



The Lightning field de 1977. LAILACH, Michael, *Land Art*. Taschen, Madrid, 2007.

Uno de los trabajos más importantes y más conocidos del artista es *The Lightning field*, situado en el desierto de Western Nuevo México, y finalizado en 1977. Esta obra está considerada como una de las más destacadas del Land Art. El artista crea una cuadrícula de 400 postes de acero de 6 metros de una milla por un kilómetro de superficie, creando un polo de atracción energética destinado a capturar los rayos durante la formación de tormentas. "Este lugar remoto en el desierto fue elegido por su gran acumulación de tormentas eléctricas".²³

Además el artista mismo comenta acerca de la especificidad del lugar en sus obras que: "el terreno no es escenario de la obra, es parte de la obra".²⁴

23 TUFNELL, Ben, *Land Art*. Tate Modern, Londres, 2006, pág. 57 (traducción propia).

24 Declaración de Walter de María en LAILACH, Michael, *Land Art*. Taschen, Madrid, 2007, pág. 38.

1. two lines three circles on the desert

Este film se realiza en colaboración con Gerry Schum, dentro del proyecto *Land Art, Fernsehysstellung I*, al igual que lo había hecho Dennis Oppenheim.

La idea de esta pieza evoluciona desde 1962, cuando De Maria proyectó *Walls in the desert*, que no se llegó a materializar, y que consistía en construir dos paredes paralelas de una milla de largo en el desierto. En 1968 realiza la acción *Mile long drawing on the desert*, que documenta en fotografía, y un año después, transforma la idea en este film que nos ocupa.

Ficha técnica

Nombre	Two lines three circles on the desert
Fecha	1969
País	Mojave Desert, California, EE UU
Duración	4:46 minutos
Soporte	Film 16 mm
Sonido	Sí
Color, b/n	B/n
Grabación	Gerry Schum
Edición	Gerry Schum
Acción	Walter de Maria
Documentación	SCHUM, Gerry, <i>Land Art: Fernsehysstellung I, Fernsehysstellung I, Fernsehysstellung I</i> . Gerry Schum: Fernsehysstellung Gerry Schum, 1968-69, DVD, 32 min.

Descripción Global

En primer lugar aparece un plano estático, en el que vemos al artista en el desierto entre dos líneas paralelas pintadas en el suelo, con apariencia de infinitas, y convergentes debido a la perspectiva lineal. Esta imagen funde a blanco, dando comienzo al plano secuencia en el que se desarrolla la acción.

Walter de Maria vestido de negro, y de espaldas a la cámara, a una distancia de unos 10 metros en relación a la cámara, comienza a andar en sentido contrario, entre las dos líneas pintadas en el suelo. En el momento en que comienza a andar la cámara empieza a realizar una serie de 3 movimientos de cámara circulares de 360° hacia la derecha, sobre el mismo eje. A la primera vuelta, cuando la cámara pasa por el punto de origen, todavía se ve a De Maria en la lejanía, pero en la segunda y tercera vuelta es prácticamente imperceptible. Al finalizar la tercera vuelta, la cámara se detiene en el plano de origen, frente a las dos líneas pintadas en el suelo, se silencia el sonido, y funde a negro para finalizar la obra.

El sonido, durante toda la pieza, es un pitido ensordecedor, que no deja escuchar nada más. Parece que pretendiera enmascarar el sonido real, contrastar el silencio de la acción o buscar el aislamiento.

Estructura

Una única unidad de acción, y un único plano secuencia.

Acción

Walter de Maria, camina alejándose de la cámara de forma pausada, continua y sobria, con un paso natural.

Grabación

En la grabación destaca el uso de 3 panorámicas sobre el propio eje de la cámara, con la misma velocidad y ritmo, que completan la duración del film. Aunque la figura siga caminando y ya no se distinga por la lejanía, al concluir la tercera vuelta, acaba la película. La línea del horizonte está en el centro de la imagen. El encuadre es estático durante toda la obra, tratándose de un campo larguísimo.

Edición

Solo existe un fundido a blanco al comienzo del film, que da paso al plano secuencia en el que se inscribe la acción. La edición se utiliza para insertar el sonido.



Tres momentos del film, en los que vamos viendo como De Maria desaparece en el infinito. SCHUM, Gerry, *Land Art: Fernsehhausstellung I, Fernsehgalerie*. Gerry Schum: Fernsehgalerie Gerry Schum, 1968-69, DVD, 32 min.

Sonido

El sonido es introducido a posteriori, como sonido en off. Se trata de un pitido ensordecedor, y continuo. El sonido no se corresponde con la acción, resultando molesto. Nos aleja del referente de la acción, para acercarnos al mensaje del film en su globalidad.

Relaciones transversales

naturaleza y acción: estrategias de intervención

La figura entra en contacto visual con el suelo y el cielo. El contacto físico con el suelo se genera a través de los pies. El cuerpo de De Maria, vestido completamente de negro, destaca del entorno y contrasta con las líneas blancas.

La alteración natural aquí cobra gran importancia, ya que se evidencia a través de la huella: tanto semipermanente en las líneas pintadas con cal sobre el suelo, como efímera, palpable en las huellas que la propia figura deja en su recorrido.

acción y grabación

No hay contacto visual con la cámara, pero sí una sincronización a la hora de comenzar la acción y la grabación.

El encuadre está cuidadosamente elegido para colocar la línea del horizonte en el centro, y conseguir la perspectiva lineal potenciada por las marcas pintadas en el suelo y el empequeñecimiento del cuerpo con el alejamiento, lo que hace que el cuerpo actúe como referente en cuanto a proporción y perspectiva.

Relaciones con el marco teórico

naturaleza como lugar

El lugar elegido es el desierto de Mojave en California. Vemos en las imágenes un desierto carente de vegetación y con un horizonte marcado por una línea horizontal perfecta, sin montañas, colinas, árboles, ni civilización en lo que abarca nuestra vista. Es un lugar inhabitable por seres humanos, y por la mayoría de animales y plantas.

Diríamos entonces que la obra se inscribe en un *paisaje exterior*. Walter de Maria siente especial atracción por los desiertos y así lo demuestran numerosas piezas suyas, inscritas en estos espacios.

Paul Cummings, en la entrevista que mantuvieron en 1972, le cuestionó el hecho de que pudiendo haber realizado este tipo de obras en los campos de New Jersey o zonas cercanas de Nueva York, prefirió adentrarse millas y millas dentro del desierto, a lo que De Maria responde: "bien, esto se debió a una elección estética, porque el desierto es el lugar más bello del mundo, además del océano, incluso más que el océano, y cuando estás en el medio del desierto del Sahara sabes que es uno de los lugares más bonitos del mundo, eso es todo. No hay opción. No tienes que explicarlo; simplemente es obvio".²⁵

El lugar, con su horizonte fuertemente marcado y su limpieza de líneas, favorece la comprensión de la perspectiva, así pues el lugar potencia las características formales de la película y su elección realza la idea de la obra.

cuerpo en acción *site-specific*

La acción natural de caminar, se desarrolla aquí con normalidad, dentro del camino imaginario que ha trazado el artista.

El cuerpo en este vídeo se ve durante muy pocos segundos, pero su presencia perdura a lo largo de toda la cinta, ya que nuestra imaginación le da continuidad a la acción que hemos visto comenzar, a pesar de que al final de la cinta haya ausencia total del referente humano.

Tanto el sonido como el movimiento de cámara mantienen un ritmo continuo, hechos que potencian la idea de que el cuerpo también prosigue de forma continua hasta el infinito. El uso del cuerpo en este film está condicionado por el lugar.

25 CUMMINGS, Paul, "Oral history interview with Walter De Maria, 1972 Oct." en *Archives of American Art*, Smithsonian Institution, Nueva York, 1972 (traducción propia).

imagen en movimiento: entre registro y creación

La colaboración con el cineasta Gerry Schum, implica un mayor peso a la imagen, combinando en la pieza el discurso de la acción y el discurso de la cámara. Por ello, la grabación en esta pieza tiene gran importancia, ya que trata de formar una composición espacial y visual con la acción, en vez de buscar una documentación simple de la acción.

La grabación apoyada por el sonido, nos separa de la acción, para centrarnos en la creación global y reflexionar acerca de ella. El título nos describe las formas geométricas “2 líneas” que generan las 2 marcas pintadas en el suelo, o quizás se refieran a la línea que genera el artista andando y a la línea del horizonte. La referencia a los “3 círculos”, tiene que ver con las vueltas panorámicas que realiza la cámara sobre su propio eje, a la par que se desarrolla la acción.

La obra está fuertemente marcada por el juego con las perspectiva lineal y aérea desde una posición frontal. Como comenta Tiberghien: “De Maria, [en esta obra] juega con la perspectiva para mostrar que ésta se aleja de la representación”.²⁶

26 TIBERGHIEIN, Gilles, *Land Art*. Editions Carré, Paris, 1993, pág. 253 (traducción propia).

rebecca horn

Es natural que finalmente me convirtiera en el centro de mis performaces, ya que estaban ligadas a mi experiencia; yo quería desarrollar un lenguaje que me permitiera comunicarme con el mundo exterior y con las demás personas. En mis primeras performances yo era muy tímida. Yo me concentraba siempre sobre una persona e intentaba entonces, a través de la obra que había realizado para ella, entrar en contacto con ella, como en *Einhorn*.

HORN, Rebecca²⁷

Rebecca Horn nació en Michelstadt, Alemania en 1944. Estudió en el Instituto de Arte de Hamburgo. Ha vivido en Hamburgo, Nueva York y Berlín. Durante sus estudios de arte, sufrió una intoxicación pulmonar a causa de los materiales plásticos que estaba utilizando en la realización de sus esculturas, y tuvo que ser ingresada en un hospital durante un año. Este hecho ha marcado en gran medida su vida y su obra. Para ella fue muy duro, ya que era joven y llena de energía, y tenía que estar tumbada la mayor parte del día. Lo único que podía hacer era dibujar y coser. Dejó la clínica por decisión propia porque ya no podía soportarlo más y se fue a vivir sola.



Rebecca Horn, colocando una estructura sobre uno de los performers de *Kopf-extension*, en 1972. AA VV, *Rebecca Horn*. Réunion des musées nationaux, Francia, y Cantz, Alemania, 1995.

Durante este período creó sus piezas en tela, a modo de extensiones del cuerpo, como *Arm-extensionen* (*Arm-extension*) de 1968. Le colocó la extensión a los brazos de un amigo con la idea de convertirlo en un objeto limítrofe, en su afán por abarcar

27 Rebecca Horn en CELANT, Germano, "La Bastille Interview I: Paris 1993" en AA VV, *Rebecca Horn*. Réunion des musées nationaux, Francia, y Cantz, Alemania, 1995, pág. 18 (traducción propia).



el espacio, por relacionarse con el resto del mundo, en contraposición al aislamiento al que había estado sometida, y a la soledad que estaba haciendo frente. Otras de las obras creadas durante este período y en el mismo sentido fueron *Einhorn (Unicorn)* de 1970, *Kopf-extension (Head-extension)* de 1972, o *Körperfächer (White body fan)* de 1972.

Estas primeras performances, y esculturas extensibles fueron documentadas con fotografía o grabadas en film. Posteriormente a estas piezas relacionadas con su proceso de curación física, comenzó a trabajar con otras temáticas más relacionadas con la nostalgia, el deseo de comunicación, y sobre las relaciones humanas y amorosas.

Siguió demostrando el vínculo que existía entre su vida y obra. Horn ha ido adentrándose en su universo simbólico mostrado a través de instalaciones y creaciones fílmicas.

También se interesó por el cine underground norteamericano, y por los films de Andy Warhol, Jonas Mekas o Kenneth Anger, cuya influencia se vio reflejada en sus trabajos.

Detalle de *Schwarze Hörner*, 1971, performance que fue registrada en film. HORN, Rebecca, *Rebecca Horn Films 1*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008, DVD.

En sus films, aparecen sistemáticamente los mismos personajes:

el médico, el actor, las hermanas gemelas, la bailarina, el músico y la enfermera. Así como ciertos lugares como el hospital, la habitación de dormir, algunos acontecimientos como el accidente de coche o la muerte repentina, y animales como el pavo real o la serpiente. De la misma forma, Rebecca Horn no cesa de recurrir en sus instalaciones y en sus objetos a ciertas construcciones o ciertos materiales como el mercurio, las plumas, los huevos de avestruz, la electricidad, las cajas o el agua. Describiendo el mundo de una forma totalmente concreta a partir de sus recuerdos personales y privados, su obra muestra un cierto valor universal. En cada dominio de su actividad artística (fotografía, dibujo, texto, film, objeto), se articula un deseo de mostrar, primero para sí misma, y después para los demás, la capacidad y la potencia de la imaginación femenina.²⁸

28 CELANT, Germano, "La Divine Comédie de Rebecca Horn" en AA VV, *Rebecca Horn*. Réunion des musées nationaux, Francia, y Cantz, Alemania, 1995, pág. 37 (traducción propia).



Imágenes de *Feder tanzen auf den schultern* de 1974-5. AA VV, Rebecca Horn. Réunion des musées nationaux, Francia, y Cantz, Alemania, 1995.

Apreciamos que algunas de las obras de Rebecca Horn, tienen relación con la danza, ya sea a través de la idea de automatización del cuerpo, la utilización de bailarinas para sus films, o la idea de objeto extensivo también para bailarines. Este hecho podemos apreciarlo en el propio *Einhorn (Unicorn)* de 1970, como veremos a continuación, o en obras como en el cuerpo-objeto *Feder tanzen auf den schultern* de 1974-5, o el largometraje *Der eistänzer*, de 1978.



Frame de *Der eistänzer*, de 1978. AA VV, Rebecca Horn. Réunion des musées nationaux, Francia, y Cantz, Alemania, 1995.

1. einhorn (unicom)

Einhorn, es una de las piezas más conocidas de Rebecca Horn, y la más destacada de sus comienzos artísticos. Compuesta por un traje-escultura, una acción y un film autónomo, *Einhorn* se debate entre varias disciplinas, lo que le confiere gran importancia dentro de su época, además de aportar gran cantidad de matices a nuestra investigación.

Ficha técnica

Nombre	Einhorn (Unicom)
Fecha	1970
País	Alemania
Duración	3:40 minutos
Soporte	Film súper 8 mm
Sonido	No hay sonido
Color, b/n	Color
Grabación	Rebecca Horn
Edición	Rebecca Horn
Acción	Compañera de Rebecca Horn
Documentación	HORN, Rebecca, <i>Rebecca Horn Films I</i> . Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008, DVD.

Descripción Global

Vemos a una joven ataviada con unas cintas blancas horizontales y verticales sobre su torso, y una estructura sobre su cabeza en forma de enorme capirote, inspirado en el cuerno de un unicornio. Anda por un camino de frente hacia la cámara, luego por prados en diagonal y lateral a la cámara, y por último, otra vez por un camino alejándose frontalmente de la cámara, combinando ritmos distintos de caminar, mayoritariamente lentos. Hay un momento en el film, que la vemos estática, mirando a la cámara, en un prado de hierbas altas, por lo que solo se aprecia la mitad de su torso, en una posición como de espera.

Estructura

Hay tres unidades de acción, en tres entornos distintos, separadas unas de otras a través de cambio de planos por corte y el uso de elipsis indefinidas: en un plano se muestra a la joven en un lugar, para pasar a otro lugar en el plano siguiente y así sucesivamente.

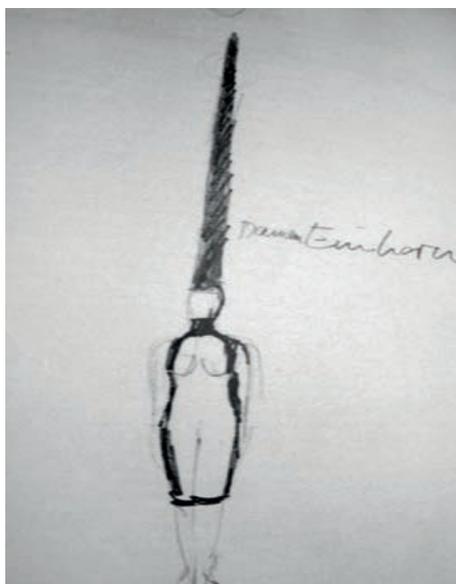
Acción

La chica, con un cuerpo proporcionado y un rostro cándido y al mismo tiempo sobrio, lleva el vestido escultura con cierta solemnidad. El vestido se compone de tiras blancas longitudinales y transversales que rodean su tronco, cubriendo la piel de forma

intermitente. En la cabeza, porta un gran cucurucho o cuerno blanco de alrededor de un metro de longitud, inspirado en un unicornio. Ella camina desde el alba por distintos lugares, una zona boscosa, caminos entre árboles y prados sembrados.

Horn le propuso ser la performer de la acción a una chica que estudiaba con ella, que era alta y andaba de una manera magnífica. Le encantó su cuerpo, cara, etc, y explicándole el proyecto, la chica aceptó. Después de probarse el traje, quedaron en hacer la performance de la siguiente manera: "yo le expliqué que quería comenzar la performance antes del amanecer. Invité a varias personas y a las cuatro de la madrugada estábamos en el bosque. Ella caminó durante toda la jornada, como una aparición en el paisaje. Dos cazadores que pasaban por ahí se asombraron tanto al verla que se cayeron de sus bicis. La performance duró 12 horas."²⁹

Comenta después que Harold Szeemann vio el film que estaba grabado en súper 8, y lo quiso mostrar en la Documenta 5. Dado que él hubiera preferido una calidad de imagen superior para la Documenta, intentaron volver a grabar la performance con mayor calidad pero el resultado no tenía nada que ver con el de la primera vez. Había perdido su razón de ser. "La intensidad de la situación ya no estaba allí"³⁰, la acción era irrepetible.



A la izquierda, boceto para *Einhorn*. AA VV, *Rebecca Horn*. Réunion des musées nationaux, Francia, y Cantz, Alemania, 1995. A la derecha, fotografía durante el rodaje. VISO, Olga M (ed.), *Mendieta Earth Body*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington and Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004.

29 CELANT, Germano, "La Bastille Interview I: Paris 1993" en AA VV, *Rebecca Horn*. Réunion des musées nationaux, Francia, y Cantz, Alemania, 1995, pág. 18 (traducción propia).

30 *Ibidem*, pág. 18.

Grabación

No hay planos detalle, siempre se trata la imagen desde cierta lejanía, para poder apreciar la totalidad del cuerpo, su extensión y su relación con el entorno, aunque también encontramos un plano americano lateral, cuando pasea por el prado y un plano americano, en un momento en el que ella se encuentra parada. Los ángulos son frontales fundamentalmente, aunque también hay lateral y diagonal. La grabación da estabilidad a la imagen y solemnidad. La cámara permanece estática en cada uno de los planos, potenciando el movimiento del cuerpo y la acción, salvo una pequeña panorámica lateral. La figura se acerca o se aleja en el plano, y la cámara pretende estar en segundo plano. La grabación en general es algo tosca.

Edición

La edición selecciona los mejores planos de la acción, ya que duró originalmente 12 horas. Se sigue un ritmo continuo y cándido, y se muestra, el paso de la figura por diversos entornos (camino, prado y camino de nuevo) sin que haya una relación narrativa entre unos y otros planos más que el caminar. También se refleja la idea de tránsito, que podría ser infinito. Destaca una toma en la que vemos a la figura estática en plano americano, después de pasear por el prado, en una zona apartada del prado, con las manos en la cintura, mirando a cámara, como si estuviera esperando, para continuar. No tiene mucha relación con el resto de la filmación.



Fragmentos al paso de la performer por el bosque.



Fragmentos en los campos de cereales. HORN, Rebecca, *Rebecca Horn Films I*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008, DVD.

Relaciones transversales

naturaleza y acción: estrategias de intervención

La artista apunta acerca de la performer: "su consciencia está como electrizada, tensa al máximo: nada puede apartarla de su marcha en trance, impedirle medirse con cada árbol y cada nube. Y el trigo roza suavemente sus caderas, pero no sus hombros desnudos."³¹

Efectivamente la figura y su extensión se mide con todos los componentes del paisaje. Además hay un contacto visual con los árboles, el cielo y las praderas. El contacto físico se ejerce a través de los pies al caminar por los senderos y campos, y de las manos y cadera que rozan los cereales y hierba alta de las praderas.

El cuerpo sufre varias alteraciones corporales. Por un lado, sufre una extensión de sí mismo a través del traje de unicornio inspirado en el cuerno, parte característica de muchos animales salvajes, o de inspiración mitológica. Por otro lado, el traje y la acción en sí, visibilizan el cuerpo respecto del entorno, generando un gran contraste de formas y color.

Una de las alteraciones naturales que se realiza es la senda que se crea al paso de la figura por los espesos prados.

acción y grabación

La grabación se supedita a la acción, siempre como a la espera del paso de la performer, como un espectador que se sitúa en varios lugares del recorrido. La figura tiene un único contacto visual con la cámara, que rompe con el ambiente casi onírico de la grabación.

Relaciones con el marco teórico

naturaleza como lugar

Parece ser que a priori, la elección del lugar no era uno de los aspectos fundamentales de la performance y film. La obra no se había ideado para que fuera desarrollada en ese lugar en concreto, sino que la elección del lugar vino dada por las necesidades del traje-unicornio de exhibirse en un lugar, en este caso, del *paisaje exterior*, donde evidenciar la relación entre la idea del traje-unicornio y la naturaleza. Se genera un fuerte contraste entre el traje-unicornio, construido por la artista, casi onírico, y el entorno del *paisaje exterior* con el que se relaciona. Subyace la idea de escape hacia la naturaleza para relacionarse con ella. La elección del lugar también viene dada por el tamaño del traje, con cerca de 3 metros de altura, se hacía necesario elegir un lugar al exterior, antes que un espacio cerrado, más difícil de encontrar, y que hubiera tenido una lectura totalmente distinta.

cuerpo en acción *site-specific*

La acción como tal es sencilla, y se centra en caminar, recorrer los parajes. La acción es intuitiva e improvisada y depende en cada momento del entorno por el que se transita. Cuando la performer camina por las praderas con vegetación a la altura de la

31 EDELSZTEIN, Sergio, "Envoltorio de plumas-Camisa de fuerza desgarrada" en AA VV, *Rebecca Hom*. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, y Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2000, pág. 70.

cadera, sus manos rozan con intención las plantas, como disfrutando de cada instante. En cambio, en las zonas de caminos, la figura se muestra más altiva, más solemne, y con la mirada perdida en el horizonte.

El cuerpo bello, esbelto, perfecto de la chica de *Einhorn*, nos recuerda a la presencia de una bailarina clásica. El blanco de los vendajes, además de ser el color habitual en la representación de los unicornios, transmite la idea de virginidad, pureza, levedad; color y aspectos presentes en el ballet clásico. La forma vertical del unicornio, acabado en punta, también transmite ligereza y verticalidad, aspectos básicos del trabajo en danza clásica.

Sin embargo, mientras que la estética se aproxima al ballet clásico, los conceptos están más próximos a los planteamientos de la danza experimental que se estaba gestando en la época.

También podría tener algo que ver la idea de marioneta automática. Comenta Giuliana Bruno sobre estas piezas "El interés de Rebecca Horn por el movimiento automática tiene afinidades con el tema de la danza. Tanto su arte plástico como su cine muestran la importancia que tiene para ella el ritmo, la coordinación de movimientos y la automatización del cuerpo"³². La idea de marioneta, como muñeca separada del pensamiento, que no puede pensar sus movimientos, sino que se deja llevar arrastrada por el control de su fuerza motriz, es una de las cuestiones que interesan a Horn. A través de los automatismos, el cuerpo deja de pensar en su gravedad y en la forma del movimiento, que puede repetir una y otra vez de la misma manera, con la misma gracia. Supone una forma de investigar las posibilidades del cuerpo, sus límites.

imagen en movimiento: entre registro y creación

Rebecca Horn en su propia filmografía, define su film recopilatorio de performances, *Performances II*, como "documentación de 9 performances"³³. En este recopilatorio se incluye *Einhorn*. A pesar de lo explícito de la definición, no se han documentado las 12 horas de performance, sino que se ha creado una nueva pieza, compuesta por elipsis temporales indefinidas, y una edición expresiva. Lo que da lugar a pensar que *Einhorn* es algo más que un film documental.

32 BRUNO, Giuliana, "Intérieurs: Anatomie de la machine mariée" en AA VV, *Rebecca Horn*. Réunion des musées nationaux, Francia, y Cantz, Alemania, 1995, pág. 99 (traducción propia).

33 "Performances II, documentation of nine performances: *Unicorn, Head extension, White body fan, Finger gloves, Feather finger, Gavin, Cockfeather Mask, Pencil mask, Cockatoo mask*; 16mm, color, sound, 38 minutes" dentro de HORN, Rebecca, *Rebecca Horn Films I*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008, DVD.

2. white body fan

Ficha técnica

Nombre	Körperfächer (White body fan)
Fecha	1972
País	Alemania
Duración	6:20 minutos
Soporte	Film 16 mm
Sonido	No tiene
Color, b/n	Color
Grabación	-
Edición	-
Acción	Rebecca Horn
Documentación	HORN, Rebecca, <i>Rebecca Horn Films 1</i> . Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008, DVD.

Descripción Global

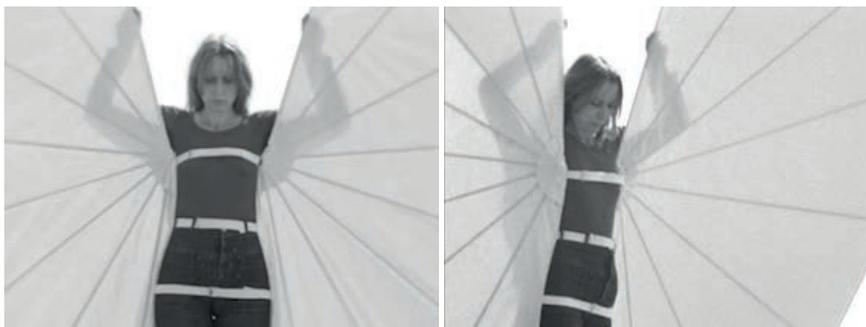
Rebecca Horn aparece con jersey y pantalones azul oscuro, y a través de cintas horizontales, lleva agarrada a su cuerpo una estructura blanca de dos alas semicirculares en forma de abanico.

El plano es de figura media, con cielo a sus espaldas. Eleva los brazos y despliega las alas, aunque en la imagen solo se ve una parte de ellas. Mantiene esta posición cerca de un minuto oscilando de vez en cuando dependiendo de la brisa. El plano cambia por corte de frontal a lateral, y vemos como la artista, se esfuerza más por abrir y cerrar el abanico durante un tiempo, y vuelve a la posición de reposo bajando los brazos.

Es el momento en el que cambia el plano a campo largo, y se ve la figura inscrita en un paisaje de arena vacío con un cielo azul, encadenando la continuidad del movimiento, ya que se ve a Horn en posición de reposo y comienza a elevar los brazos de nuevo, hasta que extiende el abanico y se ve completamente extendido durante algunos segundos. Trae las alas hacia delante y queda oculta tras las telas, cuando se pasa por corte al siguiente plano que enlaza el movimiento, y se vuelve a abrir el abanico, teniendo una visión lateral del mismo, y viendo la figura de Rebecca Horn por delante y por detrás de las telas. Ella juega unos segundos más con el movimiento de las alas, hasta que las va bajando lentamente, al mismo tiempo que baja la cabeza y relaja su cuerpo.

Estructura

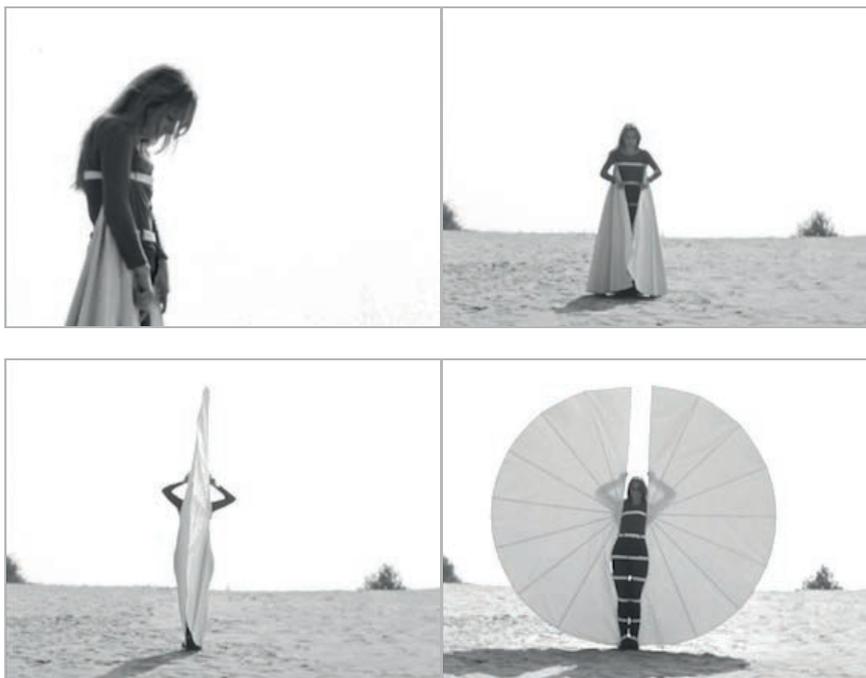
Hay una única unidad de acción, vista desde dos posiciones: frontal y lateral.



Frames de 2 planos consecutivos al inicio del film.
HORN, Rebecca, *Rebecca Horn Films I*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008, DVD.

Edición

La edición en esta pieza es narrativa. La relación entre planos tiene continuidad espacial y temporal, construyendo la acción. Desde el reposo de las telas, a la acción, al reposo, a la acción y al reposo por último. Los planos frontales y laterales se enlazan a través de la continuidad del movimiento en los momentos de reposo y comienzo de la acción. La construcción narrativa es básica pero correcta.



Instantes de *White body fan*. HORN, Rebecca, *Rebecca Horn Films I*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008, DVD.

Relaciones transversales

naturaleza y acción: estrategias de intervención

El contacto físico que se establece entre el cuerpo y su entorno, viene dado a través de los pies de Horn sobre la arena, y sobre todo, a través de sus alas extensibles en relación con la brisa. Su cuerpo interactúa con la brisa, se deja llevar, o se opone a ella, dependiendo del momento.

Las alteraciones corporales que surgen tienen mucho que ver con las aparecidas en *Einhorn*, como la extensión de su propio cuerpo a través de un elemento inspirado en la naturaleza, en este caso, las alas de una mariposa. Cabe destacar que al mismo tiempo, el cuerpo se inmoviliza por el sistema de cordeles que se aferran a él, haciendo que destaque ante todo el movimiento de las alas en el espacio.

El traje también genera una visibilización del cuerpo sobre el entorno neutro y limpio, potenciada por el contraste entre la ropa azul oscuro y el blanco del traje-abanico. Pero al mismo tiempo, el traje sirve para ocultarse, para esconderse: "cuando se está aislada o sola, se manifiesta un deseo muy fuerte de contacto y se desea comunicar a través del cuerpo. En mis primeros trabajos, encontramos siempre la idea de un caparazón en el que yo buscaba sin cesar ocultarme, protegerme, como por ejemplo los abanicos en los que yo podía aislarme o enfermar, pero también podía abrir e introducir otra persona para un ritual íntimo. Esta intimidad de las sensaciones y la comunicación ha sido un elemento sin lugar a dudas central de mis performances."³⁴

Relaciones con el marco teórico

naturaleza como lugar

La performance se ubica en una zona de arena con vegetación esporádica que parece ser una duna cerca del mar o un lago, dentro del *paisaje exterior*. A priori, la elección del lugar, no es uno de los aspectos fundamentales de la obra, como también ocurre en *Einhorn*. La acción no se idea para ser desarrollada en ese lugar en concreto, y la elección del lugar se realiza por las necesidades del traje-abanico, de gran envergadura. Parece que lo importante de la acción sea la exhibición del mecanismo de pliegue y despliegue, la extensión del cuerpo en relación con el entorno en general, como si fuera de forma metafórica. En los planos predomina el cielo, lo que le confiere importancia dentro del film, y ayuda a otorgar levedad a la figura.

cuerpo en acción *site-specific*

Destaca que es la propia artista la que realiza la acción, después de haber confeccionado piezas similares para que las portaran otras personas.

La acción está basada en el mecanismo de un abanico, o incluso de una mariposa. La idea de extensión del cuerpo con el mecanismo es la que dirige la acción. A pesar de que la acción esté pensada de antemano antes de ponerse ante la cámara, se realiza de forma intuitiva e improvisada a causa de la brisa del momento, favoreciendo que la acción se adapte al lugar. Rebecca Horn en esta pieza trata el tema de la movilidad

34 CELANT, *op. cit.*, pág. 18.

natural, yendo más allá de las posibilidades humanas a través de sus extensiones. Comenta Katharina Schmidt acerca de las obras de su primera etapa: “después de primero tratar el estar parado, después el andar a ciegas, o el caminar, su búsqueda de una extensión de la estatura llega a la idea de vuelo”³⁵, lo que sigue teniendo relación con la danza, como en *Einhorn*.

imagen en movimiento: entre registro y creación

Podría decirse que el objetivo principal del film es la documentación de la acción y la exhibición del traje cinético. El film permite comprender mejor el mecanismo, ver el movimiento de las alas y el despliegue en abanico. A través del lenguaje narrativo se enlazan planos no consecutivos en el tiempo, elipsis temporales, pero que mantienen la continuidad de la acción.

También es interesante recalcar que —como ocurre en *Einhorn*—, además del film, o las fotografías, el traje confeccionado ya es obra en sí mismo. Una sola obra, se desdobra en varias: el traje-abanico como escultura; la acción; las fotografías y el film como documentos de la acción; y el film en sí mismo, con su discurso narrativo propio. ¿Qué es la obra finalmente? Nos plantaremos esta cuestión en la parte III: discusión y conclusiones.

35 SCHMIDT, Katharina, “Un autre monde” en AA VV, *Rebecca Horn*. Réunion des musées nationaux, Francia, y Cantz, Alemania, 1995, pág. 79 (traducción propia).

charles simonds

La tierra, el cuerpo, el yo y la casa son uno.

SIMONDS, Charles³⁶



Charles Simonds durante una entrevista en 1979.
<<http://www.vdb.org>> (Consulta: Enero 2009)

Charles Simonds nació en Nueva York en 1945. Estudió arte en la University de California en Berkeley, y en la Rutgers University en New Brunswick.

A principios de los años 60 comenzó a crear sus llamados *Dwellings* (Moradas), pequeñas construcciones en barro, realizadas insitu por el artista en solares, esquinas, ventanas, cornisas, etc., en Nueva York, y que a lo largo de los años ha seguido construyendo en París, Berlín, Venecia, Shanghai, Dublín, etc.



Dwelling P.S.1, 1975, Long Island, Nueva York. AA VV, Charles Simonds. Galerie Enrico Navarra, Italia, 2001.

36 AA VV, Charles Simonds. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2003, pág. 163.

Estas formaciones, como pequeñas ciudades en miniatura, eran creadas ladrillo a ladrillo con barro sin cocer. Sus mundos imaginarios podrían responder al deseo de un nuevo mundo, tan presente durante las décadas de los años 60 y 70 en EEUU y también Europa. Mostraban la vulnerabilidad frente a las construcciones reales, megalómanas que iban en ascenso, en las grandes ciudades como Nueva York. La elección del lugar para cada uno de sus *Dwellings* estaba muy pensada.

Simonds habla de cómo salió a crear fuera del estudio: “un día de primavera, mientras trabajaba en casa, con los sonidos de la calle que llegaban a través de la ventana abierta, pensé lo tonto que era trabajar dentro y solo, cuando podía estar fuera compartiendo mi obra y la exuberancia de la primavera con otros”³⁷. Aunque comenta que empezó con timidez, pronto encontró seguidores y personas con las que compartir sus creaciones de moradas imaginarias para civilizaciones de pueblos pequeños que él mismo llama *Little People*, dentro de un lugar y tiempo diferentes a los reales. Tuvo gran aceptación entre los vecinos y eso hizo que incluso el artista se implicara en asuntos sociales propios de la comunidad.



Circles and towers growing no. 5, 1978. AA VV, Charles Simonds. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2003.

Los *Dwellings* eran imposibles de transportar o llevarse, ya que quien lo intentaba, los destruía, por lo que eran efímeros y no podían ser vendidos. A pesar de que pudiera parecer que lo hacía por una reivindicación contra el objeto artístico, tan en boga durante este período, lo cierto es que según él mismo comenta: “no empecé a trabajar en la calle como agitador callejero o con una postura política contra las galerías y los museos. Trabajar en la calle me reveló posibilidades extraordinarias que ponían de relieve las limitaciones de los espacios blancos atemporales y sus habitantes[...]. Mi exuberancia por las calles se convirtió en algo que quería compartir con la comunidad artística.”³⁸

Al mismo tiempo que creaba sus *Dwellings*, durante esa época, Simonds realizaba esculturas en barro siguiendo con la idea de construcciones imaginarias, haciendo series de piezas. Una de estas series de los años 70 es *Circles and towers growing*.

37 MILLET, Teresa, “Entrevista a Charles Simonds” en AA VV, Charles Simonds. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2003, pág. 151.

38 *Ibidem*, pág. 153.

El barro, ha sido y sigue siendo un sello distintivo a lo largo de toda su obra. Tal es su importancia, y las connotaciones que para él conlleva, que salió más allá de las calles de Nueva York, en busca de gredales donde trabajar. Piezas como *Birth*, de 1970, la serie *Landscape<->Body<->Dwelling*, durante los años 70, o *Body <-> Earth*, de 1974, nos muestran la evolución del artista hacia el uso de su propio cuerpo, junto con la tierra y el lugar, en combinación con la fotografía y/o el film. De esta manera se acercó al movimiento de Land Art de la época, aunque según sus palabras, nunca se sintió parte de nada.

Posteriormente, su obra deja las calles y los entornos exteriores para convertirse en escultura autónoma continuando con las construcciones en miniatura inspiradas en arquitectura ritual antigua, torres fúnebres, etc., sin abandonar el trabajo con el barro y la exploración de la relación entre el hombre y la tierra.



Landscape<->Body<->Dwelling de 1972, Virginia, EE UU. AA VV, Charles Simonds. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2003.

1. birth

Ficha técnica

Nombre	Birth
Fecha	1970
País	EE UU
Duración	3 minutos
Soporte	Film 16 mm
Sonido	No hay
Color, b/n	Color
Grabación	Charles Simonds
Edición	No hay
Acción	Charles Simonds
Documentación	SIMONDS, Charles, <i>Birth</i> . EE UU, 1970, 16 mm, 3 min. < http://www.ubu.com > (Consulta: 2010-2012)

Descripción Global

El film comienza con una vista de un gredal con varios planos de profundidad, donde se aprecian colinas al fondo del plano del mismo material. Los tonos son ocres, tierras, rojos, grises y blancos. La tierra ocupa la mayor parte de la imagen, y el resto, un cielo nublado. Después de unos 20 segundos apreciamos como en mitad de la imagen y a una distancia corta, comienza a moverse la tierra, como si respirara. Después vemos como un cuerpo humano mimetizado completamente con la tierra comienza a moverse muy lentamente, y se despliega en horizontal hacia la parte izquierda. Parece que sale el sol de forma intensa, y eso hace que la imagen se queme un poco y al mismo tiempo se contrasten los tonos.

Es el artista mismo desnudo, el que emerge de la tierra, con un ritmo alterno, se mueve y se para, con la cabeza gacha, casi como dormido o dominado por una fuerza superior. Como si estuviera ciego o en un trance pausado. Sus movimientos son intuitivos, a veces bruscos y el ritmo se corta o avanza rápidamente dependiendo de las sacudidas del cuerpo. Poco a poco va incorporándose aunque vuelve a caer a la tierra, para luego levantarse y quedar erguido con las rodillas hundidas en el barro.

La cámara en todo momento está fija y la imagen estática, colocada unos minutos antes por el propio artista. No hay cortes, es un plano secuencia único. No hay sonido.

Estructura

La película en 16 mm, discurre en un único plano secuencia de 3 minutos de duración.

Relaciones transversales

naturaleza y acción: estrategias de intervención

El contacto visual del artista con el entorno en esta pieza, se ve limitado al hecho de que Simonds actúa con los ojos cerrados, debido a que está completamente envuelto en barro, por lo que la coordinación de sus movimientos prescinde de la visión. Por tanto el contacto físico de todo su cuerpo con el barro resulta más importante todavía.

En cuanto a alteración corporal, el cuerpo se mimetiza con el entorno, en su voluntad de estar unido a él, se introduce en la materia para después emerger. El propio artista renace metafóricamente de la madre tierra y él mismo comenta: "en mi mitología personal, yo nazco de la tierra y una buena parte de mis obras tienden a recordar este hecho, a formularlo a los otros y a mí mismo".³⁹

La tierra también queda alterada por la acción, a través de la huella que ha impreso el artista mediante la introducción y posterior emergencia.



Serie fotográfica realizada durante la acción. AA VV, *Charles Simonds*. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2003.

acción y grabación

La cámara pretende captar la acción lo más objetivamente posible.

Relaciones con el marco teórico

naturaleza como lugar

El emplazamiento que elige Simonds para desarrollar la acción, parece que atienda más a una cuestión metafórica y universal, relacionada con la idea de tierra-madre-cuerpo-hogar. Cualquier tierra o barro sería válida para desarrollar la acción. No parece que el lugar elegido, tenga un significado cultural, político o social especial para Simonds, sino que lo elige para cumplir su metáfora de nacimiento universal. Sí que es cierto que elige un gredal, una zona de tierras arcillosas, porque se identifica con este tipo de tierra que es el sello distintivo de su creación artística.

La elección del lugar entonces, está supeditada a la importancia que tiene para el artista el uso de uno de sus componentes, la arcilla.

³⁹ AA VV, *Charles Simonds*. Galerie Enrico Navarra, Italia, 2001, pág. 14.



SIMONDS, Charles, *Birth*. EE UU, 1970, 16 mm, 3 min. <<http://www.ubu.com>> (Consulta: 2010-2012)

cuerpo en acción *site-specific*

La acción tiene una finalidad muy clara y está pensada de antemano para un lugar de estas características. Los movimientos del cuerpo son intuitivos e improvisados dependiendo de su relación con la masa de arcilla, de su consistencia, profundidad, textura, etc. Lo que hace que la acción sea única e irreplicable. Parece como si la tierra le atrajera hacia sí, que tuviera dificultad para moverse fuera de ella, y de mirar más allá de su cuerpo y de la materia, como si hubiera perdido su relación con el horizonte. El cuerpo se comunica por completo con el barro, a través de todos los poros de su cuerpo, pero en especial a través de las manos.

Mirando los movimientos bailantes de Simonds en este film, la forma en la que la coreografía lo hace emerger poco a poco del fango, nos recuerda automáticamente al que fue el primero en sufrir un espectáculo del mismo modo solemne, Pollock, que se deja absorber por su cuadro a través de un trance rítmico.⁴⁰

Se diría que sus gestos desprenden erotismo y que la sensualidad envuelve todo el espacio a su alrededor. El lenguaje corporal que utiliza y sus gestos impulsivos lo acercan a acciones de Kazuo Shiraga como *Challenging mud* de 1955 (que señalamos

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 14.

en el contexto artístico de la parte II), o algunas de las piezas de Ana Mendieta, que veremos más adelante.

Simonds comenta acerca de su amigo Robert Smithson que "el erotismo explícito de la obra que yo realizaba con mi cuerpo y la tierra, le provocaba y le intrigaba".⁴¹

imagen en movimiento: entre registro y creación

No hay montaje, y la grabación discurre en un plano secuencia único, lo que proporciona a la acción la mayor parte del protagonismo. No obstante, la posición de la cámara busca un encuadre proporcionado, con perspectiva aérea, con una parte de cielo, oblicua al sol, para que no haya contraluces, lleno de matices y tonalidades, juegos de luces, desniveles y planos, y un encuadre dentro de los parámetros de la fotografía paisajista romántica.

Simonds afirma concretamente⁴² que la obra *Birth* a pesar de que la registró en fotos y en film, la concibió fundamentalmente como una acción en la que su cuerpo emerge de la tierra con toda la conciencia de sí mismo, dejando al film en este caso, un papel completamente documental.

41 MILLET, *op. cit.*, pág. 149.

42 En la entrevista al artista de 1979 publicada en <<http://www.vdb.org>> (Consulta: Enero 2009) (traducción propia).

2. landscape<->body<->dwelling

Ficha técnica

Nombre	Landscape <-> Body <-> Dwelling
Fecha	1973
País	EE UU
Duración	11 minutos
Soporte	Film 16 mm
Sonido	No hay
Color, b/n	Color
Grabación	Rudy Burckhardt
Edición	Charles Simonds
Acción	Charles Simonds
Documentación	SIMONDS, Charles, <i>Landscape <-> Body <-> Dwelling</i> . EE UU, 1973, 16 mm, 11 min. < http://www.ubu.com > (Consulta: 2010-2012)

Descripción

La acción se desarrolla en un gredal, al igual que gran parte de los films de Simonds, como *Birth* o *Body <-> Earth*. El propio artista aparece en medio de una extensión de barro vasta y acolinada, tumbado boca arriba. La cámara se acerca mediante zooms, y vemos más en detalle a través de varios puntos de vista, como prepara su costado para que sirva de soporte a una de sus famosos *Dwellings*. El film discurre encadenando varias elipsis definidas, durante el tiempo que Simonds necesita para construir su pequeña morada sobre sí mismo. No hay sonido.

Estructura

La película en 16 mm y una duración de 11 minutos, se estructura en 3 partes: planos de situación de la acción; planos de detalle durante el transcurso de la acción; y planos de situación y resultado de la acción, que cierran el film con el mismo encuadre que el plano inicial.

Acción

Charles Simonds yace tumbado boca arriba en el centro de un extenso gredal, cuando la cámara se acerca observamos que tiene las rodillas recogidas hacia un lado, la cabeza en suspensión mirando sus manos que cogen barro de su alrededor y embadurnándolo por el cuerpo, sobre todo por el torso y costado. A medida que se va secando el barro, todo su cuerpo adquiere diversas tonalidades. Comienza a hacer pequeños ladrillitos con el barro de su alrededor, dejándolos cerca de sí, para poder ir cogiéndolos y construyendo su morada. No sabemos el tiempo real de la acción, ya que la cinta ha sido editada con elipsis temporales.

Grabación

Durante la grabación se utilizan varios tipos de plano, sobre todo campo largo, media figura y muchos planos detalle. Por otro lado, se utiliza varias veces el zoom en retroceso a partir de un plano detalle para desvelar el resto del espacio. También destaca el uso de alguna panorámica a izquierda y derecha, en las que el espectador va descubriendo detalles de la acción. Aparecen paseos por las pequeñas edificaciones en los que se pierde la escala, ya que no se ve el cuerpo. En algunos otros sí vemos las manos que entran en cuadro y van creando la construcción.



SIMONDS, Charles, *Landscape <-> Body <-> Dwelling*. EE UU, 1973, 16 mm, 11 min.
<<http://www.ubu.com>> (Consulta: 2010-2012)

Edición

En primer lugar aparece un plano general del gredal algo picado, sin que se vea el cielo, donde toda la imagen está ocupada por barro. Después pasa a un plano medio, otro lateral y otro frontal del cuerpo acostado de Simonds y algunos con cierto picado, mientras el artista se embadurna y se prepara como soporte para su pequeña morada. Después pasa a otro plano general frontal del gredal con Simonds en el centro de la imagen, y de allí, la imagen nos traslada a planos medios, primeros planos y planos detalle del avance de la construcción. Hay algunos planos frontales y picados desde detrás de su cabeza, encadenados con elipsis definidas, que siempre muestran como avanza la acción, pero que no nos dan el tiempo real de la acción. Una vez acabada la construcción, la cámara, en un plano picado desde la cabeza hace un zoom

en retroceso y enlaza varios planos, entre ellos panorámicas laterales, que se alejan del cuerpo de Simonds, mostrando un plano general con el artista en el centro de la imagen.

Relaciones transversales

naturaleza y acción: estrategias de intervención

Simonds mantiene contacto visual con el barro a su alrededor, con las construcciones que va realizando y con su propio cuerpo. El contacto físico con la materia se da fundamentalmente a través de las manos, de su parte posterior tumbada sobre la tierra, y de su parte anterior con el barro de su morada.

El artista está inmerso en una alteración corporal similar a *Birth*, en cuanto a mimesis con el entorno.

Aparece una alteración muy interesante del cuerpo, que se apropia de las características de la tierra, al convertirse el cuerpo en suelo, y soporte de su pequeño *Dwelling*.

Pone su cuerpo en paralelo a la tierra, a la morada y al paisaje. Él mismo, liga con esta pieza las categorías de sujeto y entorno, al mismo tiempo que él es sujeto y objeto, y su cuerpo se convierte en parte de ese paisaje.

La naturaleza también se altera a través de la huella del cuerpo en la materia por introducción y no por emergencia, como ocurría en *Birth*.

“Mi obra se desplaza por un continuo limitado por estados contrastantes: naturaleza-civilización, crecido-construido, proceso-objetos, oportunidad-intención, infancia-madurez, manchas infantiles-arquitectura con ladrillos, inconsciente-consciente, subjetivo-objetivo, ser testigo-actuar, tierra-cuerpo-casa.”⁴³

Relaciones con el marco teórico

naturaleza como lugar

Al igual que en *Birth*, el cuerpo se relaciona por completo con el barro. La elección del emplazamiento para desarrollar la acción, parece basarse en una cuestión metafórica y universal, relacionada con la idea de tierra-madre-cuerpo-hogar. No parece que el lugar elegido, un gredal, tenga un significado especial para el artista, sino que lo elige por su composición matérica, por el componente barro, que por un lado cumple con la metáfora de tierra-madre-hogar, y por otro le facilita el material para hacer su propio hogar *insitu*.

Por todo ello, en esta pieza destaca sobre todo la idea de tierra como hogar, como naturaleza primera, como origen. Él se introduce en la tierra, se impregna de ella, y a su vez, en su acción construye sobre sí mismo un hogar. Busca entrar en contacto con el origen, y sentirse materia y naturaleza de forma activa.

43 MILLET, *op. cit.*, pág. 157.

cuerpo en acción *site-specific*

Su acción tiene una finalidad muy clara y está pensada de antemano para un lugar de esas características.

Los movimientos del cuerpo son intuitivos e improvisados dependiendo de su relación con la masa de arcilla, su consistencia, profundidad, textura, etc. Lo que hace que la acción sea única e irreplicable, y que cada uno de los movimientos estén enfocados a desarrollar su principal cometido, que es su pequeño *Dwelling*. Es una acción clara y concreta.

Interacciona con el lugar a través de la construcción utilizando la propia materia, sin la cual, la acción no tendría significado, además de que fuera de este lugar la acción tampoco tendría significado.

Simonds se encuentra sumergido en la acción y en la materia, es parte del lugar y con su acción busca potenciar esa pertenencia a través de la apropiación de las características de su entorno por parte de su cuerpo, al usar su cuerpo como soporte y suelo de su construcción. Él es materia, barro, suelo y soporte.

imagen en movimiento: entre registro y creación

Esta pieza tiene una mayor complejidad visual que *Birth*. El análisis descubre que la construcción de la imagen facilita la narración de la acción. Se usan varios recursos tanto de grabación como de edición, que ya no pertenecen a un simple registro de la acción, sino que hay una intencionalidad visual.

amy greenfield

Para mí, usar mi cuerpo desnudo formaba parte de la liberación de la época [los años 70] y una forma de ruptura de los límites del cuerpo del bailarín dancificado, formalizado, abstracto y estilizado, y una aceptación de todo mi yo como mujer. [...] yo sabía que podía crear significados a través de mi cuerpo en los films. Me encantaba el proceso, más que la danza en vivo, más que escribir poesía. Me sentía más viva cuando bailaba desnuda frente a la cámara que en mi propia vida.

GREENFIELD, Amy⁴⁴



Amy Greenfield en el rodaje de *Antigone/rites of passion* a finales de los 80, junto a Hilary Harris. AA VV, *Envisioning dance on film and video*. Routledge, Nueva York y Londres, 2002.

Amy Greenfield nació en Boston, Massachusetts, en 1940, aunque se desplazó a Nueva York, donde fijó su residencia. Estudió danza durante una década en el conservatorio de New England de la mano de Martha Graham y Merce Cunningham. Posteriormente estudió coreografía junto a Louis Horst y Robert Cohan, para poco a poco introducirse en el mundo del cine, al lado de su gran amigo y mentor Hilary Harris.

44 Declaraciones de Amy Greenfield en HALLER, Robert A., "Amy Greenfield: film, dynamic movement and transformation" en BLAETS, Robin, *Women's experimental cinema: critical frameworks*. Durham Duke Univ. Press, Durham, 2007 (traducción propia).

Además de su faceta como bailarina, realizadora de cine, y vídeo artista, Amy Greenfield, destaca por su dedicación a la escritura y a la poesía, convirtiéndose en una artista multidisciplinar.

Comenzó a realizar films a principios de los años 70, y en su primera década utilizó sobre todo su cuerpo delante de la cámara al mismo tiempo que se ocupaba de la dirección y la edición de las películas. Conoció la obra de Maya Deren, Shirley Clarke, Carolee Schneemann, conociendo a estas dos últimas en Nueva York, durante este período.

De Maya Deren, subraya que tanto sus películas como sus escritos sobre cine y danza fueron "las catapultas que me lanzaron desde una carrera más convencional como bailarina/coreógrafa hacia la realización de film/vídeo/danza experimental".⁴⁵ Una de las cuestiones que más le interesaron durante la época, a la hora de acometer sus películas, era el uso del movimiento del cuerpo en su faceta cinética, por encima de la teatralidad. Comenta la propia artista que "la danza, como lenguaje fílmico debe ser libre y sin pretensiones".⁴⁶

De esta década son films como *Encounter*, de 1970, *Transport*, de 1973 o *Element*, también del 73, una de sus películas más conocidas, y que estudiaremos en profundidad.



Rodaje de *Transport*, 1973. DIXON, Wheeler W., *The exploding eye: a re-visionary history of 1960s American experimental cinema*. Suny Press, Nueva York, 1997.

45 GREENFIELD, Amy, "The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film: Deren and Harris" en AA VV, *Envisioning dance on film and video*. Routledge, Nueva York y Londres, 2002, pág. 26 (traducción propia).

46 Declaraciones de Amy Greenfield en HALLER, Robert A., "Amy Greenfield: film, dynamic movement and transformation" en BLAETS, Robin, *Women's experimental cinema: critical frameworks*. Durham Duke Univ. Press, Durham, 2007, pág. 154 (traducción propia).

Transport, inspirado en un poema de Anne Sexton que se oye a lo largo del film como voz en off, transcurre en una playa semi-urbana en la que un hombre y una mujer son elevados desde el suelo y llevados a hombros por un grupo de personas. Se muestran en un estado de semi-inconsciencia como si se debatieran entre la vida y la muerte, mientras toda la relación que se crea entre ellos, se construye a través de la grabación y la edición, jugando con los encuadres, velocidades, y contrastes, para crear sensaciones de ingravidez y levedad.



Dos momentos de *Transport*, de 1973. GREENFIELD, Amy, *Camera Dance AW-43, Volume I, Pioneering '70*. Eclipse Productions, EE UU, 2004, DVD, 32 min.

Posteriormente, durante los años 80 Greenfield, realizará más films utilizando el cuerpo en movimiento, como *Tides* de 1982, en el que también le asistió a la cámara Hilary Harris. A partir de 1984, focalizó toda su atención en el proyecto *Antagone/rites of passion*, una de las películas más importantes de la artista. Fue a partir de entonces cuando realizó proyectos de mayor envergadura en los que la edición y la grabación seguían teniendo gran protagonismo.



Frame de *Tides*, de 1982. GREENFIELD, Amy, *Tides*. EE UU, 1982. Extracto en <<http://www.vimeo.com>> (Consulta: 2010)

1. element

Una mujer cae, rueda y sale del lodo. Explorando el peso, la tensión y la textura, de forma repetitiva.

TOWERS, Deirdre ⁴⁷

Ficha técnica

Nombre	Element
Fecha	1973
País	EE UU
Duración	12 minutos
Soporte	Film 16 mm
Sonido	Silencio
Color, b/n	B/n
Grabación	Hilary Harris
Edición	Amy Greenfield
Acción	Amy Greenfield
Documentación	GREENFIELD, Amy, <i>Camera Dance AW-43, Volume 1, Pioneering '70</i> . Eclipse Productions, EE UU, 2004, DVD, 32 min.

Descripción Global

En esta pieza vemos como la artista cae, se incorpora, rueda, y se revuelca en un fangal, dando la sensación de infinito. Casi todos los planos son de primer plano o plano detalle, nunca dejándonos ver la totalidad del movimiento, solo fragmentos, lo que crea sensación de desorientación. La cámara y la edición apoyan en gran manera el ritmo ascendente del film, de más sosegado a más frenético. Las acciones de caída y vuelta a levantarse no se enlazan de forma completa unas con otras, sino que se crean elipsis temporales que aceleran la sensación de movimiento, y a medida que avanza la pieza, el ritmo se hace insostenible, con planos de menos de un segundo de duración.

Estructura

La película está compuesta por multitud de unidades de acción: cada una de las caídas e incorporaciones del cuerpo de Greenfield con respecto del suelo de barro. Cada plano se corresponde con una unidad de acción, y los planos consecutivos no guardan relación temporal, tan solo espacial. Todos se desarrollan en el mismo lugar, la zona de lodos, pero los planos se articulan a través de elipsis temporales indefinidas.

⁴⁷ TOWERS, Deirdre, *Dance film and video guide*. Princeton Book Company, Publishers, Pennington, 1991, pág. 47 (traducción propia).

Acción

La propia artista realiza la acción, desnuda sobre un amplio fangal. Se tumba, se levanta, rueda, se derrumba, combinando ritmos alternos, y distintas texturas en el movimiento. Se desplaza en todas direcciones, con una actitud inquieta, brusca y a veces como en trance. El uso del cuerpo desnudo, para Greenfield conlleva una liberalización, muy en consonancia con las corrientes feministas de la época.



Algunos frames de *Element. GREENFIELD, Amy, Camera Dance AW-43, Volume 1, Pioneering '70.* Eclipse Productions, EE UU, 2004, DVD, 32 min.

Grabación

La cámara se caracteriza por perseguir el movimiento del cuerpo, potenciar las caídas y reincorporaciones de la figura, y en ocasiones contrarrestar los movimientos del cuerpo, todo con cámara en mano y movimientos bruscos. El encuadre, en su mayoría es de plano detalle, dejando ver solo una parte del cuerpo y del movimiento, lo que hace que a veces no sepamos ante qué parte del cuerpo estamos. La cámara se sitúa en todas las posiciones con respecto del cuerpo, aunque mayoritariamente desde un ángulo picado, y los saltos de un ángulo a otro, hacen que no se distinga en qué dirección se mueve el cuerpo respecto del suelo, creando una sensación de desorientación.

Edición

A medida que avanza el film, la duración de los planos se va acortando, yendo de un ritmo tranquilo y sosegado a un ritmo frenético y desconcertante. Al principio, la duración de los planos es de entre 10 y 20 segundos, después hay una parte central con un plano de cerca de un minuto, y en la parte final los planos se suceden entre 1 y 4 segundos aproximadamente. Entre todos ellos hay una continuidad espacial simple, y las acciones se desarrollan en el mismo emplazamiento, pero no se sabe si en el sitio exacto del plano anterior o no. En cuanto a la relación temporal, todos los planos se relacionan con elipsis indefinidas, se obvian movimientos del cuerpo y se salta de un movimiento inacabado a otro.

Relaciones transversales

naturaleza y acción: estrategias de intervención

Existe un contacto visual y una fijación con el suelo fangoso, como si fuera un polo de atracción para el cuerpo, que vuelve a caer una y otra vez. El contacto físico con la superficie del fangal se mantiene a través de todas las partes de su cuerpo.

Se genera la mimesis del cuerpo completamente cubierto de barro, como alteración corporal. Aparece la huella en el fango como alteración natural a través de la introducción y emergencia de la figura sobre la materia.

Relaciones con el marco teórico

naturaleza como lugar

Lo poco que la cámara nos deja apreciar del paisaje, es que la acción se sitúa en un extenso fangal. La elección del lugar está ligada a la idea de la pieza, a través de la relación del barro con las ideas de nacimiento y muerte. En otra de sus piezas, *Tides* de 1982, la artista en la orilla del mar juega también con ideas similares cayendo y levantándose, sobre un entorno con otro significado.

cuerpo en acción *site-specific*

En esta obra, la artista es la propia ejecutora de la acción. El movimiento del cuerpo está muy condicionado por el lugar en el que se encuentra. El barro, su textura y consistencia determinan gran parte de los aspectos del movimiento. La acción está completamente adaptada al lugar e improvisada para él. El movimiento de Amy

Greenfield, a pesar de contar con una educación académica en danza moderna, está más próximo a las premisas de las corrientes de danza efervescentes del momento. El uso de movimientos ordinarios como andar o tumbarse, tirarse y volver a levantarse, sin utilizar movimientos estilizados o vocabulario tradicional de la danza, la delatan.

Uno de los objetivos más importantes para Greenfield a la hora de utilizar el cuerpo delante de la cámara era el hecho de "hacer visibles las emociones sobretodo a través del contacto con el cuerpo. Sus intenciones eran las de hablar sobre la amplia experiencia de los sentidos, mostrando cómo estas emociones motivaban los movimientos".⁴⁸

imagen en movimiento: entre registro y creación

La película nos acerca a esa sucesión de caídas e incorporaciones extenuantes de la artista a través de una imagen del mismo modo potente y extenuante. La cámara acompaña o a veces contraría los movimientos del cuerpo y la edición lleva al clímax a la obra. El film tiene se acerca en gran medida a una creación autónoma.

48 HALLER, Robert A., "Amy Greenfield: film, dynamic movement and transformation" en BLAETS, Robin, *Women's experimental cinema: critical frameworks*. Durham Duke Univ. Press, Durham, 2007, pág. 155 (traducción propia).

elaine summers

Intermedia es la manera que tenemos de hacer arco iris. El arco iris no es el sol. No es lluvia ni niebla. Es algo que ha sido hecho por todas esas cosas y en el espacio. La proyección debe estar sobre el bailarín para que sea intermedia antes que multimedia.

SUMMERS, Elaine⁴⁹

Elaine Summers nació en Perth, Australia, pero creció en Boston, Massachusetts, donde estudió arte en el Massachusetts College of Art, para después desplazarse a Nueva York durante los años 50. A su llegada, estudió danza en la escuela de Martha Graham, en el Juilliard Conservatory, y asistió a numerosos talleres de coreógrafos y bailarines como Merce Cunningham. Fue ahí donde conoció a Robert y Judith Dunn, Trisha Brown, Steve Paxton, o Carolyn Brown, con quienes, entre otros, crearon el Judson Dance Theater, como ya hemos visto en apartados anteriores.



Elaine Summers durante los años 70. KOURLAS, Gia, "Elaine Summers. A pioneer presents dance and film". Time Out, Nueva York. <<http://www.newyork.timeout.com>> (Consulta: Febrero 2010)

Elaine Summers expandió la danza hacia otras disciplinas como el arte visual, el film, las acciones multimedia e intermedia, etc., gracias en gran parte al trabajo realizado desde sus comienzos en el Judson.

Algunas de las primeras obras interdisciplinarias que se presentaron en el Judson Dance Theater fueron obras suyas como *Overture* de 1962 o *Fantastic gardens* de 1964, que aunaban danza y proyecciones de film, experimentando con técnicas de improvisación

49 Elaine Summers en MARX, Kristine, "Gardens of light and Movement. Elaine Summers in conversation with Kristine Marx". MIT Press, Paj 90, Volúmen 30, número 3, Septiembre 2008, pág. 30 (traducción propia).

para el movimiento. En esta última pieza, por ejemplo, utilizaba todo el espacio, había proyecciones de diapositivas y films, esculturas, música, y el público se repartía por diversos puntos del espacio. Los bailarines eran partícipes en la coreografía, que se dejaba abierta a la improvisación.



Fantastic gardens en 1964, en el Judson Memorial Church, Nueva York. MARX, Kristine, "Gardens of light and movement. Elaine Summers in conversation with Kristine Marx". MIT Press, Paj 90, Volúmen 30, número 3, Septiembre 2008.

Hacia mediados de los años 60, Summers continuó creando piezas intermedia combinando film y danza, fuera del Judson Dance Theater. En 1968 creó el Kinetic Awareness Center, dedicado a la investigación y entendimiento del cuerpo humano, a través de las bases de la kinestesia, anatomía y psicología. En 1968, también fundó la Experimental Intermedia Foundation, un centro en el cual artistas de todo tipo podían experimentar con obras intermedia.



Fragmento del film *Windows in the kitchen*, de 1977. SUMMERS, Elaine, *Windows in the kitchen*. EE UU, 1977. <<http://www.elainesummersdance.com>> (Consulta: Febrero 2010)

Además, en 1971 creó la Elaine Summers Dance & Film Company, que viajó con sus creaciones por todo EE UU, Europa, Australia, etc., y que se mantuvo hasta 2005. Algunas de las obras más destacadas de finales de los años 60 y durante los 70 fueron acciones como *One and one*, de 1969 y *Illuminated workingman*, de 1975, o films como

Walking dance for any number, de 1969 o *Windows in the kitchen*, de 1977. La mayoría de ellas fueron creadas en espacios interiores, aunque algunos films como *Walking dance for any number* se realizaron en las calles. En este último, destaca el método coreográfico que utiliza Summers, y que es uno de los aspectos más interesantes de sus piezas, tanto en acciones en vivo como en films de danza. Ella creaba guiones que estructuraban la coreografía del movimiento, consistentes en pautas o limitaciones, que cada bailarín seguía por un camino u otro. En *One and one*, por ejemplo, alguna de sus pautas era: "puedes hacer el movimiento que quieras, pero solo una vez. Si te equivocas y lo repites, y haces un error, dices uhoh. A todo el mundo le encantaba esta parte. Es el guión esencial perfecto para la improvisación. El guión no cambia, pero su realización es infinita."⁵⁰



En *Walking dance for any number*, los performers podían ser actores, bailarines, atletas o cualquiera que se sintiera atraído por la exploración de la acción. La pauta principal del guión, era que no se podía caer al suelo, aunque también comprendía otras muchas que debían agudizar la audacia de los performers. Los guiones, para la artista eran la base de sus creaciones, pudiéndose aplicar tanto a films como a acciones, y reinventarse de nuevo. En el caso de *Walking dance for any number*, el guión de la acción en la calle, se trasladó a una acción en directo en interiores, en la que proyectó a su vez el film de la calle sobre los performers.

Varios frames de *Walking dance for any number*, de 1969. MARX, Kristine, "Gardens of light and Movement. Elaine Summers in conversation with Kristine Marx". MIT Press, Paj 90, Volúmen 30, número 3, Septiembre 2008.

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 36.

1. iowa blizzard

Elaine Summers destaca por ser una de las pioneras en acciones intermedia, experimentación en film y en cuerpo en acción. En *iowa blizzard*, supo trasladar sus grandes inquietudes en cuanto a imagen fílmica, y coreografía del movimiento, a un entorno natural, y adaptarlas a él.

Ficha técnica

Nombre	iowa blizzard
Fecha	1973
País	iowa, EE UU
Duración	11 minutos
Soporte	Film 16 mm
Sonido	Silencio
Color, b/n	B/n
Grabación	Bill Rowley
Edición	Elaine Summers; Dirección: Elaine Summers
Acción	12 bailarines del Intermedia M. Program de la Universidad de Iowa, (director Hans Breder)
Documentación	SUMMERS, Elaine, <i>iowa blizzard</i> . EE UU, 1973, 16 mm, 11 min. < http://www.elainesummersdance.com > (Consulta: Julio 2010)

Descripción

Un grupo de performers corre y salta entrando y saliendo del campo visual de la cámara de izquierda a derecha, de delante a detrás y viceversa. Vestidos de negro, destacan sobre el paisaje blanco completamente nevado de Iowa. Sus carreras y saltos van dejando huella sobre la nieve que al principio de la cinta no estaba pisada. Lo más significativo de este film es que se ha solapado 4 veces la misma grabación, con una diferencia mínima de tiempo entre cada una, lo que permite que el único movimiento de cada uno de los bailarines se cuadruplica creando una estela de movimiento en el film. El ritmo de entrada y salida de performers dentro del campo de la imagen se va incrementando a medida que avanza la película. La velocidad de reproducción del film, también ha sido modificada, y se presenta a ralentí.

Estructura

El film consta de un único plano secuencia en el que transcurre la acción.

Acción

La acción se desarrolla en un claro recién nevado y sin pisar en el momento del comienzo de la acción. Los participantes son jóvenes chicos y chicas que entran en escena creando recorridos en todas las direcciones, combinando ritmos y velocidades

altos. La expresividad del cuerpo pasa de ser neutra en algunos momentos a alegre y jovial en otros.

Grabación

La grabación se ha realizado desde un único punto de vista frontal y estático. El ángulo de grabación es picado, para recoger la mayor parte del suelo posible, donde se imprimen las huellas de los recorridos, dentro de un encuadre de campo medio. La imagen tiene mucho contraste, lo que potencia la visibilización de los performers sobre la nieve.

Edición

La edición se basa en dos aspectos: la superposición del mismo plano cuatro veces con un pequeño retardo entre cada una de ellas, y la manipulación de la velocidad de reproducción, haciendo que vaya a ralentí. Esto genera un efecto similar a la estela de movimiento, potenciado al verlo a una velocidad más lenta.



SUMMERS, Elaine, *Iowa blizzard*. EE UU, 1973, 11 min. <[http:// www.elainesummersdance.com](http://www.elainesummersdance.com)>
(Consulta: Julio 2010)

Relaciones transversales

naturaleza y acción: estrategias de intervención

El contacto visual que se crea con la naturaleza la mayor parte del tiempo, es con el suelo nevado, ya que deben fijar su atención en el recorrido que están creando. El contacto físico con el entorno, también se realiza con la superficie nevada a través de la introducción de pies y piernas en la materia. Se observan varias alteraciones corporales en relación con el paisaje. Se da visibilidad y destaca el cuerpo y el movimiento, mediante el uso de vestuario negro sobre el fondo nevado. Y además, el cuerpo de los performers se apropia de acciones características de la naturaleza como el galopar de los caballos que inspiran sus movimientos.

La nieve, queda alterada a través de las huellas, potenciadas en la imagen gracias a la reiterada edición.

acción y grabación

En su relación destacan las entradas y salidas de plano conscientes que los bailarines hacen con respecto a la posición de la cámara.

Relaciones con el marco teórico

naturaleza como lugar

La misma artista reconoce que tenía muchas ganas de grabar un film con bailarines sobre la nieve, por las posibilidades que este fenómeno meteorológico le ofrecía. La pieza está pensada por lo tanto para ese entorno. El lugar de la realización, está en las inmediaciones de Iowa, después de una copiosa nevada. Parece ser unos campos de cultivo nevados o un claro de un bosque. Summers no tenía una relación especial con este emplazamiento, solo aprovechó la circunstancia de que se encontraba en Iowa gracias a una invitación del Intermedia Master Program, dirigido por Hans Breder, y de que había nevado, para decidirse a realizar la pieza.

cuerpo en acción *site-specific*

Según la autora, las personas que aparecen en el film son alumnos del Intermedia Master Program de la Universidad de Iowa. Más que buscar un estilo próximo a la danza del momento, el movimiento se basa en el desarrollo de una acción simple que consiste en correr y saltar sobre la nieve de forma improvisada, bajo la premisa de entrar y salir del campo de la cámara. Las condiciones del medio determinan por completo la peculiaridad del movimiento en esta pieza.

imagen en movimiento: entre registro y creación

La acción tiene un gran peso, pero sobre todo es la edición, la que acapara toda la atención, ya que crea un resultado a nivel de imagen muy atractivo y original para la época. La manipulación técnica a la que se somete la película, hace que la idea de huella sobre la nieve se potencie más allá de la realidad, creando una ilusión. La interacción con el entorno resalta a través de la ficción de la imagen.

ana mendieta

Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas [...]. Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen.

MENDIETA, Ana ⁵¹



Ana Mendieta en la inauguración de la exposición colectiva en A.I.R. Gallery en 1979, en Nueva York, junto con Mary Beth Edelson, Nancy Spero, o Sarah Draney, entre otras de las artistas que estaban trabajando bajo corrientes feministas de la época. VISO, Olga M. (ed.), *Mendieta Earth Body*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington and Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004.

Ana Mendieta nació en Cuba en 1948 y murió en Nueva York en 1985. A los 12 años fue separada de sus padres y exiliada de Cuba junto con su hermana, a Iowa en EE UU. Después de graduarse en arte por la Universidad de Iowa a principios de los 70, comenzó el Master Intermedia Program de la misma universidad y a crear piezas en el Center for New Performing Arts, ambos fundados por el artista visual y profesor Hans Breder, con quien mantendría una relación. La influencia del profesor fue notable en la trayectoria artística de Ana Mendieta, ya que le dio a conocer la obra de numerosos artistas del momento, tanto de las artes visuales como performáticas de EE UU y Europa, y las corrientes artísticas y de pensamiento que se estaban desarrollando en Nueva York, donde Breder había vivido varios años antes de instalarse en Iowa.

⁵¹ Ana Mendieta en 1983, en MOURE, Gloria, *Ana Mendieta*. Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago, 1996, pág. 216.

Dentro del Master Intermedia Program, artistas contemporáneos y críticos de arte y pensamiento daban conferencias a lo largo del curso escolar, lo que influyó también en gran medida la obra de Mendieta. Algunos de estos artistas fueron Vito Acconci, Elaine Summers, Mary Beth Edelson, Nam June Paik, Dennis Oppenheim, etc., y críticos como Lucy Lippard.

Ana Mendieta comenzó a realizar performances con su propio cuerpo, tanto en galerías, en la calle, o en la naturaleza, y a registrarlas en fotografía, diapositivas, y film.

Entre 1973 y 1980, viajó a Méjico sistemáticamente todos los veranos, y allí (aunque también en Iowa) realizó cientos de performances, y esculturas efímeras. Méjico no era ni Cuba, ni Estados Unidos, era algo intermedio, próximo a sus orígenes, con su misma lengua materna, donde sus rasgos físicos pasaban más desapercibidos, y donde ella se sentía más identificada. Aquí fue donde realizó gran parte de la serie *Siluetas*. Sentía especial atracción por las culturas indígenas y ancestrales, de las cuales tomaba prestados objetos y se inspiraba en sus rituales para acometer sus acciones: fuego, cenizas, sangre, plumas, velas, vino, pólvora, etc.



Sin título (Blood and feathers 2), 1974. VISO, Olga M. (ed.), *Mendieta Earth Body*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington and Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004.

Algunas de las obras de este período fueron *Sin título*, El Yagul, Oaxaca, Méjico, 1973, *Sin título (Blood and feathers 2)*, 1974, *Sin título*, Old Man's Creek, Iowa, 1977, *Sin título*, Old Man's Creek, Iowa, 1979.



Birth, Old Man's Creek, Iowa, EEUU, 1982. TIBERGHEN, Gilles, *La nature dans l'art sous le regard de la photographie*. Ed. Actes Sud, Paris, 2005.

“Ella inicialmente hacía sus performances con su cuerpo en la naturaleza para aclamar una conexión con la tierra y con la diosa Yemayá (protectora de las mujeres)”.⁵²

Sin embargo a partir de los años 80 trasladó muchas de las ideas de sus performances a piezas permanentes como esculturas en madera, relieves en cuevas de tierra, dibujos, etc., prescindiendo de su cuerpo.

Como generalmente sus trabajos eran efímeros y diseñados para sitios específicos, eran conocidos fundamentalmente por la documentación fotográfica que ella mostraba en galerías y museos. Para Mendieta, estas fotografías eran una parte fundamental de su trabajo, y en muchos casos, eran el único testimonio de sus esculturas y performances.⁵³

Lo mismo ocurrió con los films, que muchas veces eran grabados al mismo tiempo que las fotografías. Realizó más de 80 films, casi todos en súper 8 mm. Ana Mendieta es considerada una de las artistas que más producción fílmica realizó durante los años 70. La mayoría de estos films registran las acciones que creó en la naturaleza entre 1973 y 1981. De entre estos, la mayor parte contiene “sus *Siluetas*, formas femeninas hechas de tierra, barro, hierba, flores, cenizas, fuego, velas, rocas, sangre y agua. Los otros 16 films documentan acciones performáticas realizadas por Mendieta en la tierra o el agua”⁵⁴. Estos últimos films son los que nos interesan para nuestra investigación, ya que el cuerpo de la artista interviene y es parte de la acción. Algunas de estas obras son *Sin título (Blood and feathers 2)*, de 1974, *Ocean bird washup*, de 1974, *Sin título (Creek 2)* de 1974, *Sin título (Burial pyramide)* de 1974, o *Corazón de roca con sangre*, de 1975.

52 WARR, T. y JONES, A., *The Artist's Body*. Phaidon Press Limited, London, 2000, pág. 31 (traducción propia).

53 CLEARWATER, Bonnie (ed.), *Ana Mendieta, A book of works*. Grassfield Press, Florida, 1993, pág. 11 (traducción propia).

54 VISO, Olga M. (ed.), *Mendieta earth body*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington and Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004, pág. 206 (traducción propia).



Instante de *Ocean bird washup*, La Ventosa, Méjico, 1974. VISO, Olga M. (ed.), *Mendieta earth body*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington and Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004.

En *Ocean bird washup*, por ejemplo, “Mendieta cubierta de plumas flota sobre las olas que pasan sobre ella, la van arrastrando y la depositan en la orilla de la playa”.⁵⁵



Frame de *Sin título (Creek 2)* de 1974. MENDIETA, Ana, *Sin título (Creek 2)*. EE UU, 1974. <<http://www.galerieelong.com>> (Consulta: Enero 2010)

De entre ellos estudiaremos dos, *Sin título (Burial pyramide)* de 1974, y *Corazón de roca con sangre*, de 1975, analizándolos de primera mano.

⁵⁵ *Ibidem*, pág. 165.

1. sin título (burial pyramide)

Ficha técnica

Nombre	Sin título (Burial pyramide)
Fecha	1974
País	Yagul, Méjico
Duración	3 minutos 30 segundos
Soporte	Film súper 8 mm
Sonido	No hay
Color, b/n	Color
Grabación	Hans Breder
Edición	No hay
Acción	Ana Mendieta
Documentación	MENDIETA, Ana, <i>Burial pyramide</i> . Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, DVD.

Descripción

Esta acción está grabada en un único plano secuencia, estático, algo contrapicado. Se ve una pequeña loma de piedras inclinada, en la que distinguimos vagamente la cabeza de Ana Mendieta con los ojos cerrados, y el resto del cuerpo totalmente enterrado bajo las piedras. La composición es diagonal de arriba abajo y de izquierda a derecha, y se observa como del estatismo de la acción se pasa de forma muy progresiva, a un movimiento de las piedras sobre la zona de su pecho, siguiendo el ritmo de la respiración de la artista, que poco a poco intensifica y acelera, provocando la caída de las piedras por la loma, y la progresiva aparición del cuerpo desnudo de Mendieta bajo ellas.

Estructura

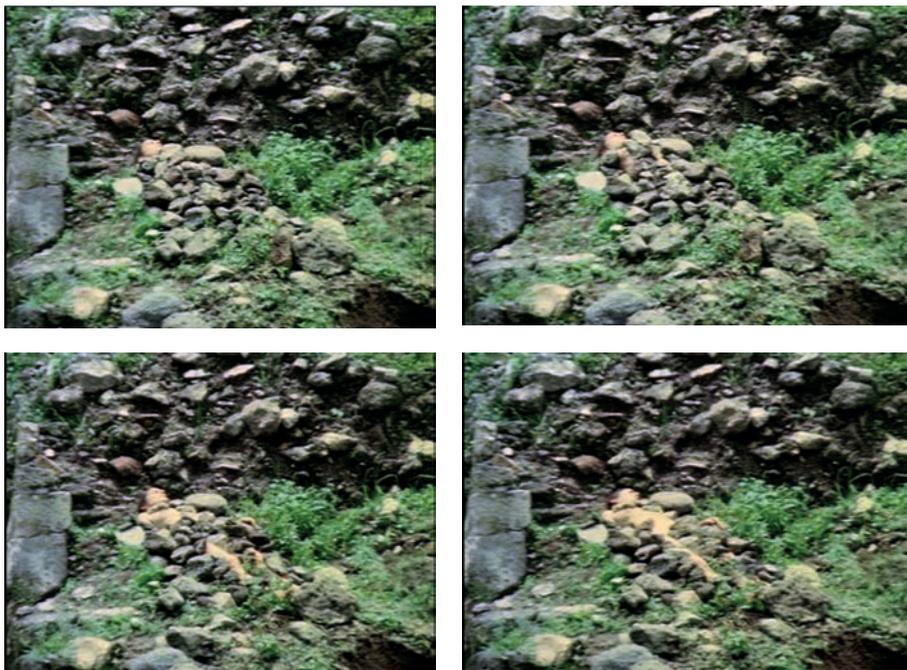
Solo hay una unidad de acción en un único plano secuencia.

Acción

La acción se desarrolla en una zona de pedrera, dentro de un bosque. El cuerpo desnudo de Ana Mendieta emerge de entre las rocas. A través del movimiento de la caja torácica al respirar, que intensifica a medida que avanza la cinta, consigue que las piedras se desprendan de su cuerpo y su figura aparezca. Su actitud está cargada, como en trance.

Grabación

La cámara se instala de forma permanente en un punto diagonal con respecto del cuerpo tumbado de Mendieta, y permanece estático hasta el final de la película.



MENDIETA, Ana, *Burial pyramide*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, DVD.

Relaciones transversales

naturaleza y acción: estrategias de intervención

La artista no tiene contacto visual ninguno ya que actúa con los ojos cerrados. El contacto físico con el entorno se realiza a través de todo su cuerpo con el suelo y las rocas que lo recubren. El cuerpo es objeto de la mimesis como alteración corporal en relación a la naturaleza y su figura se invisibiliza, para después emerger. La idea de emergencia es contraria a la de introducción mucho más presente en la obra de Mendieta. El entorno queda alterado por la huella de la acción.

“Por mucho que pensemos en estas piezas como una vuelta a la naturaleza, a la tierra, como un modo de regenerar la vida, la idea de ser enterrado literalmente vivo, al igual que la de ser enterrado simbólicamente, morir y regresar, domina la imagen.”⁵⁶

56 MEREWETHER, Charles, “De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta” en MOURE, Gloria, *Ana Mendieta*. Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago, 1996, pág. 118.

Relaciones con el marco teórico

naturaleza como lugar

Durante el verano de 1974 Ana Mendieta y Hans Breder realizaron un viaje a Méjico muy productivo a nivel artístico, y crearon gran cantidad de piezas. Mendieta ya había viajado allí en otras ocasiones, ya que ante la imposibilidad de visitar su tierra, Cuba, que tanto echaba de menos, viajaba a Méjico donde la lengua, la cultura, etc., la acercaban un poco más a su tierra. Por ello, el lugar escogido, tiene una carga simbólica para la artista, y también por ser una parte de la naturaleza, en el *paisaje exterior*. Sin códigos urbanos, ni patrióticos, ella lo considera como parte de un todo universal, también el origen, su casa. “El retorno a la tierra representa un retorno al útero, donde empieza la vida, y a la tumba, donde se sitúa la muerte, una liberación de la vida y su regeneración, y en este sentido una forma de libertad [...]. Es como si su arte fuera el único medio con el que ella puede construir un recuerdo que no puede ser recuperado de otro modo.”⁵⁷

cuerpo en acción *site-specific*

La acción está concebida y realizada teniendo muy en cuenta las características del espacio. Viene totalmente condicionada por su entorno. También hay un cierto componente de peligrosidad por el tamaño de las rocas que tiene sobre sí. Los movimientos, corresponden a la necesidad de emerger del interior de las rocas, a través de la respiración, como señal de vida, de aliento, un esfuerzo para salir de su propia tumba. El movimiento es intuitivo e improvisado.

imagen en movimiento: entre registro y creación

Al igual que la mayoría de films de la autora, la grabación se centra en visualizar la acción, y en este caso, sigue el recorrido del cuerpo. Se pretende un registro documental de la performance. Señala Merewether “Estas performances y acciones nunca fueron presenciadas por un público ni subsistieron. Desaparecieron, reabsorbidas por el paisaje. La fotografía dramatiza la distancia entre el cuerpo y la obra de Mendieta.”⁵⁸

La acción se ajusta al tiempo de las bobinas de súper 8 mm, de 3 minutos y medio. Lo que significa que el tiempo de la acción estaba medido y ajustado al tiempo de la grabación.

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 126.

⁵⁸ *Ibidem*, pág. 118.

2. corazón de roca con sangre

Ficha técnica

Nombre	Corazón de roca con sangre
Fecha	1974-1975
País	EE UU, Iowa
Duración	3 minutos, 30 segundos
SopORTE	Film súper 8 mm
Sonido	No hay
Color, b/n	Color
Grabación	Sin determinar, posiblemente Hans Breder
Edición	No hay
Acción	Ana Mendieta
Documentación:	MENDIETA, Ana, <i>Corazón de roca con sangre</i> . Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, DVD.

Descripción

La acción se desarrolla dentro de un mismo plano secuencia, la cámara fija, salvo un zoom en avance y retroceso, y vuelta a la cámara fija. El plano, picado, está ocupado totalmente por suelo de barro y una pequeña fracción de orilla de río, creando una composición diagonal de izquierda a derecha y de arriba abajo. Vemos en la imagen como hay una silueta cavada en negativo sobre la tierra con los brazos hacia arriba en L, como ha utilizado Mendieta en muchas otras de sus obras. Aparece la artista desnuda a la derecha de la silueta, de rodillas, y a la altura del corazón coloca una piedra que recubre con pintura roja. A continuación, de pie y haciendo coincidir los pies de la silueta con los suyos, se arrodilla y se introduce en la silueta boca abajo, quedando totalmente acoplada a ella y con las manos manchadas de rojo.

Estructura

Un único plano secuencia y una unidad de acción.

Acción

La acción se desarrolla en una zona de ribera, donde la artista está desnuda, frente a una de sus siluetas cavada en la tierra de antemano. También vemos a su alrededor agua, hojas secas y piedras. Durante la acción, Mendieta se muestra sobria, solemne y pausada.

Grabación

Discorre en un plano secuencia estático, salvo en el momento de colocar y bañar de rojo el corazón, cuando se hace un zoom en avance para acercarnos a este momento, y un retroceso para volver a la misma posición inicial de la cámara con el plano de figura entera.



MENDIETA, Ana, *Corazón de roca con sangre*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, DVD.

Relaciones transversales

naturaleza y acción: estrategias de intervención

El contacto visual que aparece es el de la artista con la tierra, la roca-corazón y la pintura-sangre. Las manos mantienen contacto físico con la roca, la pintura, y el cuerpo en general, con la tierra moldeada por su silueta. El pecho entra en contacto con la roca-corazón pintada de rojo, como si fuera sangre. Las alteraciones naturales que se observan, son la huella, como resultado de la silueta sobre el barro, que es aprovechada por la artista, para la introducción de su cuerpo en la materia. Aparece también la idea de personificación de la naturaleza, al convertir la tierra en una

representación de su propio cuerpo y añadirle un corazón simbólico. Comenta Amelia Jones acerca de estos aspectos: “la ausencia del cuerpo real evoca mortalidad, la temporalidad del cuerpo humano en contraste con las formas más permanentes de arte. La imprenta o huella evoca memoria, ausencia y la vida misma de la artista, creando un contraste entre la manifestación física del cuerpo y lo espiritual o inconsciente”.⁵⁹

acción y grabación

No hay contacto visual con la cámara, y la artista parece ignorar su presencia. La grabación potencia una parte de la acción a través del zoom.

Relaciones con el marco teórico

naturaleza como lugar

Esta zona de la ribera del río Iowa, es uno de los lugares en los que más ha trabajado Ana Mendieta. Un refugio donde realizar sus performances y esculturas. El uso de la naturaleza en este caso y en la mayoría de los trabajos de Ana Mendieta, inscritos en el *paisaje exterior*, busca un acercamiento a su Cuba natal, a sus orígenes, a través de la naturaleza como algo universal que no entiende de fronteras. “Esta tierra es la perdurable Madre Tierra o Madre Naturaleza, que es al mismo tiempo mítica y concreta, un arquetipo o imagen abstracta y la fuente material de todo ser. Mendieta se identifica con la Madre Tierra —se funde con ella en un apasionado abrazo místico”.⁶⁰

También Jane Bloker afirma que “la deidad de Mendieta no existe independientemente de la tierra; para ella, el cuerpo femenino, maternal, y origen, es donde se une directamente a una tierra que es eterna, natural y poderosa”.⁶¹

cuerpo en acción *site-specific*

La acción se realiza de forma intuitiva, y muy relacionada con el entorno. La tierra y la roca corazón son la clave de la acción. Están totalmente involucradas en ella. No hay una transformación del cuerpo, ni una búsqueda de mimesis, tan habitual en los trabajos de la autora, sino que vemos una transformación de la tierra, una preparación del entorno para introducir el cuerpo y realizar una acción con una gran carga metafórica.

imagen en movimiento: entre registro y creación

En este film, como en la mayoría de los realizados por Mendieta, la grabación actúa como registro de la acción, aunque se muestra el interés por recalcar la acción a través de la grabación cuando se utiliza el zoom para acercarnos al corazón de roca y al momento de cubrirlo de rojo. Este zoom ha sido meditado de antemano, y la acción se ajusta al tiempo de la bovina del film, como ocurre en *Burial pyramide*, por lo que los tiempos han sido estipulados con anterioridad.

59 WARR, T. y JONES, *op. cit.*, pág. 162.

60 KUSPIT, Donald, “Ana Mendieta, cuerpo autónomo” en MOURE, Gloria, *Ana Mendieta*. Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago, 1996, pág. 50.

61 BLOKER, Jane, *Where is Ana Mendieta?: Identity, performativity, and exile*. Duke University Press, Durham, 1999, capítulo 2 (traducción propia).

parte III
discusión y
conclusiones



parte III discusión y conclusiones

1. discusión

a. naturaleza como lugar

El Land Art, como abanderado de la salida a la naturaleza; la desmaterialización del objeto del arte; la salida de la galería; el contexto socio-cultural de la época de nuestro estudio; etc.; como hemos visto, arrastra a creadores de diversas disciplinas a intervenir en espacios naturales, y por consiguiente a elegir un lugar concreto donde realizar la obra partiendo de diferentes motivaciones.

A continuación profundizaremos en estas motivaciones y sus relaciones con los componentes, actividades y significados del lugar dentro del *paisaje exterior* donde se ubican las obras.

paisaje exterior y elección del lugar

Retomando el significado que hemos asignado al término *paisaje exterior* en el marco teórico, lo definimos como el lugar de la naturaleza en el que todavía se identifica una parte importante del *paisaje natural* de entre el paisaje transformado. Aquel que encontramos fuera de las ciudades, cerca de los pueblos, en las montañas, en los bosques, en los desiertos, etc. Según el *gradiente de modificación* de Forman y Godron¹, el existente entre lo *natural intocado* y los *paisajes cultivados*. Excluyendo de este estudio lo relativo a lo suburbano y urbano.

Partiendo de la base del marco teórico, como hemos visto, existen según su grado de modificación, varios tipos de paisaje desde lo natural intocado por el hombre, que llamaríamos *paisaje natural*, localizado en el mar, el desierto, altas cumbres, volcanes, etc., pasando por el *paisaje de explotación*, que haría referencia a explotaciones de recursos como canteras, bosques de explotación de madera, etc., siguiendo con el *paisaje cultural*, más próximo a la agricultura, ganadería, ingeniería, etc., continuando con el *paisaje suburbano*, y finalmente *paisaje urbano*.

El término *paisaje exterior* lo hemos designado para englobar varios de estos paisajes: *paisaje natural*, *paisaje de explotación* y *paisaje cultural*.

Recapitulando, es en el *paisaje exterior* donde se sitúan las obras destacadas de nuestra investigación. Si bien es cierto que algunas de ellas, a pesar de encajar dentro del marco teórico en todos sus aspectos, su pertenencia a lo que llamamos *paisaje exterior*, no ha podido ser del todo corroborada. Sin embargo, a pesar de las dudas, hemos decidido incluirlas en el estudio, por su riqueza e importancia en otros aspectos determinantes para nuestra investigación.

¹ Detallado en la parte I marco teórico, pág. 42.

Por ejemplo *Iowa blizzard* de Elaine Summers. A pesar de que parece estar inscrita dentro de un *paisaje cultural*, más concretamente de cultivos agrícolas, no tenemos una rotunda certeza. Podría tratarse incluso de un claro en un bosque, o del patio de una escuela nevado dentro de un entorno urbano. Sin embargo, su riqueza en el nivel discursivo de la edición, al utilizar técnicas de montaje cinematográfico experimentales, o el hecho de ser una obra creada por una artista con formación mayoritariamente dancística que supo trasladar sus inquietudes a otras disciplinas, al tiempo que colaborar con artistas y cineastas contemporáneos, la hacen sumamente interesante.

Otro de los casos en los que se pone en duda la localización de la obra, es *Leafed hand* de Dennis Oppenheim. Podría ser el estudio del artista, o quizás la profundidad de un bosque. Sin embargo, se generan una serie de relaciones entre el cuerpo y la materia, alterando los significados de uno y otro, de una manera completamente independiente y autónoma del lugar de la acción, cuestión que merecía un estudio en profundidad.

El resto de obras destacadas, se mueven dentro de un amplio abanico de lugares, todos ellos pertenecientes al *paisaje exterior*, que pasamos a detallar a continuación.

La mayoría de piezas se localizan dentro de un *paisaje natural*, aunque con distintos grados de transformación. Por ejemplo *Two lines three circles in the desert* de Walter de Maria, o las creaciones de Ana Mendieta, *Burial pyramide* y *Corazón de roca con sangre*, destacan entre las demás por situarse en lugares de la naturaleza con un grado de modificación muy reducido. En el primer caso, hablamos del Desierto de Mojave, una vasta extensión de cerca de 57.000 metros cuadrados en California, en la que su estado natural ha sido muy poco alterado. Como el propio artista comenta, su motivación principal para la elección del lugar reside en su belleza, una apreciación muy personal, pero más adelante veremos como subyacen otro tipo de significados del lugar que pudieron influir en su decisión.

En el caso de Ana Mendieta, *Burial pyramide* se desarrolla en el Yagul, Méjico, una zona dentro del valle de Oaxaca, en la que existieron numerosos asentamientos de civilizaciones prehistóricas hasta la colonización española, y que encierra una gran riqueza cultural. Este hecho hace que la zona en general también esté próxima a la idea de *paisaje cultural*. Pero además, este lugar también destaca por la preservación de la naturaleza y el gran valor ecológico, siendo una extensa zona de montañas, riberas, planicies, proclamada área natural protegida por el gobierno de Méjico. Su proximidad a civilizaciones antiguas, y al mismo tiempo, su poca transformación ecológica, acercándonos a la idea de naturaleza como origen, justifican para Ana Mendieta la elección de este lugar para desarrollar gran parte de su obra. El lugar comparte los dos tipos de paisaje, siempre dentro del *paisaje exterior*. En *Corazón de roca con sangre*, la artista se sitúa en una zona de ribera cercana a Iowa, donde residía, y que le servía de contacto con la naturaleza, y que aunque su grado de modificación era escaso, estaba carente de memoria histórica, al contrario que el Yagul, por lo que esta zona la consideramos dentro del *paisaje natural*.

Otra de las obras que se incorpora dentro del *paisaje natural* pero con un grado de alteración mayor, es *Wind* de Joan Jonas. La isla de Long Island se emplaza al este de la

ciudad de Nueva York, y cuenta con numerosas playas de arena idóneas para el disfrute durante el verano, y otras más agrestes de piedra y grava que no tienen tanta afluencia de público y servicios. *Wind* se ubica en una de estas playas, un día de invierno, con nieve y fuerte viento. La motivación principal de la artista a la hora de elegir el lugar, no viene dada por su significado, sino por el fenómeno meteorológico que lo acompaña, el viento. Podría haber elegido otro lugar fuera del *paisaje natural*, y la obra no habría perdido su esencia. De hecho, la mayoría de obras de Jonas en el exterior que involucran cuerpo e imagen, se ubican en espacios urbanos y suburbanos, jugando con las relaciones espacio-temporales entre los performers, audiencias, e imagen, dejando poco protagonismo al lugar.

White body fan de Rebecca Horn, también se decanta por el *paisaje natural* con un grado de transformación moderado, al situarse en una zona de dunas de arena. El emplazamiento concreto del lugar no es relevante para componer el significado de la obra, ya que actúa casi como un escenario al aire libre donde realizar la pieza. La elección viene dada más bien por los componentes aire y cielo, relacionados con el significado de abanico que posee la obra.

Por último, dentro del *paisaje natural* situaríamos *Element* de Amy Greenfield. El lugar en el que se desarrolla la pieza es un fangal. Su localización exacta parece no tener importancia para Greenfield, que al igual que ocurre en otras de las obras que venimos comentando, la motivación fundamental en la elección del emplazamiento parte del fango como componente del lugar, y se sitúa como elemento fundamental sobre el que se desarrolla la pieza.

Entramos ahora en el *paisaje de explotación*, en el que inscribimos las dos obras de Charles Simonds, *Birth* y *Landscape* <-> *Body* <-> *Dwelling*. Ambas se encuadran en un gredal que podría ser natural, aunque tiene características más próximas a una cantera de arcilla ya sea activa o en desuso. De nuevo vemos en estas piezas como uno de los componentes del lugar, en este caso el barro, supone la motivación principal para la elección del lugar.

Para finalizar el recorrido por los paisajes de las obras de nuestro estudio, mencionaremos las que se sitúan dentro del *paisaje de cultura*, tales que *Timetrack*, *following the time border between Canada and Usa* de Dennis Oppenheim, *Einhorn* de Rebecca Horn, y como hemos apuntado con anterioridad, *Burial pyramide* de Ana Mendieta.

Timetrack se desarrolla a lo largo de una parte de la frontera entre Canadá y EEUU durante el invierno. Solo vemos un paisaje agrícola nevado, una pequeña carretera y colinas: "los trabajos de Oppenheim en campos cultivados ponen de manifiesto cómo el paisaje ha sido fabricado y transformado por el hombre"². Además, no hay signos fronterizos, ni caminos separatorios, ni aduanas, pero sabemos que la frontera está allí por los mapas, y la obra de Oppenheim busca ese recorrido para hacerlo evidente. El lugar tiene una carga simbólica y cultural fruto del concepto de frontera, solo comprensible por el ser humano.

² TIBERGHIEEN, Gilles, *La nature dans l'art sous le regard de la photographie*. Ed. Actes Sud, Paris, 2005, pág. 9 (traducción propia).

El caso de *Einhorn* de Rebecca Horn es muy distinto. La obra se emplaza en una zona de bosques y claros. Posiblemente se trata de un bosque acondicionado para el paseo y el esparcimiento, con amplios y agradables caminos que lo recorren, como vemos en la película. Las zonas de claros, apuntan a ser zonas de cultivo con altas gramíneas y cereales. El lugar responde a la idea de *paisaje cultural*, ya que vemos la adecuación del entorno por parte del hombre, para su disfrute y también habitabilidad y supervivencia.

La intención de Horn a la hora de crear su pieza en este entorno, podría estar más relacionada con la búsqueda de una comunicación con el medio exterior en general, o de escape hacia la naturaleza, a través de su vestido-unicornio. Sin embargo, observamos que al hacerlo en este lugar del *paisaje cultural*, los lazos que se crean con el entorno se ven impregnados tanto de significados naturales como socio-culturales.

Veamos a continuación estas motivaciones en la elección del lugar de forma agrupada y en relación a los componentes del lugar.

relación con los componentes del lugar

Como ya hemos comentado en el marco teórico, según Aguiló, existen tres tipos de componentes del lugar: el medio físico, las actividades de la gente y los significados. A su vez, entre ellos se generan una serie de relaciones que determinan el funcionamiento del lugar.

El medio físico comprende el sustrato natural, los componentes primarios del lugar como el clima, la vegetación, el agua, el relieve, y sus componentes particulares como el barro, las hojas, las piedras, etc., al igual que la parte construida que en él hubiera. También estarían dentro del medio físico los procesos naturales que lo acompañan como los fenómenos meteorológicos, por ejemplo la nieve, lluvia, truenos, etc. En cuanto a las actividades, vendrían dadas por el uso que se hace del lugar. Y por último, por significado "se entiende una información perceptiva que ha sido organizada, unificada y diferenciada de forma que adquiera una identidad propia, independiente de las percepciones y manejable mediante la memoria"³.

Los lugares en los que se enmarcan las obras, tienen diversos significados que se ven potenciados o ignorados dependiendo del grado de implicación de la pieza con el lugar.

Vemos que los artistas encuentran tanto en los componentes del medio físico, como en los significados del lugar, las motivaciones para realizar sus piezas. Si nos referimos a las actividades de la gente en los lugares de intervención, parece que no se les otorgue una relevancia intencionada en ninguna de las piezas estudiadas. Sin embargo en nuestro proyecto práctico, las actividades de la gente del lugar y sus relaciones con la naturaleza, constituyen una de las mayores motivaciones a la hora de elegir el lugar y dar sentido a la obra, como veremos en la parte IV proyecto personal.

3 AGUILÓ, Miguel, *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar*. Ed. Castalia y Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1999, pág. 239.

Comenzando por las creaciones más involucradas con el medio físico, la elección del lugar se debe concretamente a los significados de los componentes del medio físico de ese lugar, independientemente de los significados del lugar en sí.

Por ejemplo, hablaremos de *Wind*, de Joan Jonas, en la que el fenómeno meteorológico del viento es el porqué primordial de la elección del lugar. En *White body fan*, de Horn, observamos como también es el fenómeno meteorológico del viento o brisa el que justifica la elección, al mismo tiempo que el componente cielo. *Iowa blizzard*, de Elaine Summers, parece que defiende la elección del emplazamiento por el fenómeno meteorológico de la nieve y su adecuación a la idea de la obra, tan involucrada con la experimentación técnica de la imagen en movimiento. En *Element*, de Greenfield es el fango el componente responsable, al igual que lo es en las dos obras de Charles Simonds.

En todas ellas, los significados del lugar quedan a parte, incluso las intervenciones podrían haberse realizado en otros enclaves con características físicas similares, y no se habría perdido el significado de la obra.

A pesar de que algunas de ellas utilizan componentes similares, como el barro o la tierra, los significados de la materia en sí son distintos y por tanto, las intenciones de las obras diversas, teniendo más que ver con las experiencias propias, inquietudes personales de los creadores y con el contexto socio-cultural del momento.

Mientras que para Amy Greenfield, el barro le proporciona la materia ideal para caer y levantarse de forma repetida e insistente bajo una intención de reivindicación femenina, más relacionada con el contexto de la época, Charles Simonds, utiliza el barro como símbolo de origen, de hogar, de cobijo. Ana Mendieta, también utiliza la tierra y el barro en gran número de sus intervenciones, y en particular, *Corazón de roca con sangre*, participa de esas ideas de madre-tierra, origen, hogar, reivindicación femenina, cercanas a Greenfield y a Charles Simonds, sin embargo, la elección del lugar en sus obras, no viene dada tan solo por la adecuación del medio físico a sus inquietudes, y sobre todo al significado del barro, o tierra, sino que tiene mucho que ver con el significado del lugar.

A este respecto, Aguiló afirma que habría tres tipos de significados aplicables al lugar según su grado de complejidad o abstracción: los significados primitivos-conscientes, los significados emocionales y los significados abstractos. Los primeros serían los que derivan de la exploración activa del entorno: uso o satisfacción de necesidades concretas como la comida, el uso de instrumentos, el esparcimiento, etc. Los emocionales, tendrían más que ver con “la atracción o repulsa de las formas del entorno”⁴, desde un punto de vista personal, y relacionados con los gustos, las sensaciones que el lugar nos transmite, los anhelos, etc. Y por último, los abstractos, más complejos, están “absolutamente determinados por la cultura como nombres, palabras o banderas”⁵, y para su comprensión es necesaria la mediación del conocimiento.

4 *Ibidem*, pág. 240.

5 *Ibidem*, pág. 240.

En *Burial pyramide* de Ana Mendieta, el motivo en la elección del lugar viene dado por los significados primitivos-conscientes, emocionales y abstractos del lugar. El Yagul, como ya hemos nombrado anteriormente, contiene rasgos del *paisaje natural* y del *paisaje cultural*, con los que Ana Mendieta, por sus propias experiencias personales y su condición de exiliada cubana, se sentía profundamente identificada. El acercamiento a culturas primitivas, próximas a la suya propia, hacía que se sintiera identificada culturalmente con el lugar. Y además de ello, se sentía próxima a la tierra bajo estos ideales que comenta Jane Bloker cuando dice acerca de la obra de Mendieta: "La tierra es prehistórica, femenina, primitiva, del cuerpo; la nación es histórica, masculina, colonial, de la mente. Esto es, la nación es la entidad que (a pesar de que a veces es invisible) da significado y urgencia a esos componentes que forman la concepción de la tierra en Mendieta. Tierra y nación también defienden dos filosofías opuestas de identidad: la tierra es esencial, unificada, y natural: la nación es construida, variada, y artificial."⁶

Por lo tanto, se entrecruzan los significados del lugar con los de las materias tierra y piedras, como componentes físicos del propio lugar, algo que solo se da a la vez en Ana Mendieta, bajo nuestro punto de vista.

Mendieta utiliza la tierra por ser la antítesis de la idea de nación, acercándose así a la esencia de la naturaleza y del mundo por encima de nacionalismos, fronteras e ideales. Observamos en esta interpretación del lugar como naturaleza esencial, una postura un tanto feminista. Algo que se repitió en el trabajo de otras artistas de la época como Mary Beth Edelson o Carolee Schneemann, que trabajaron sobre la idea de la diosa tierra, como ya hemos visto en el apartado periferias de la parte II. Estas estrategias feministas, antropológicas y espirituales, contrastan con los trabajos de Earthworks o Land Art, llevados a cabo por artistas estadounidenses, mayoritariamente varones que, influenciados por la ciencia, la arquitectura, la geología, el interés por la naturaleza, y la expansión americana, abogaban por un tipo de creación megalítica, espectacular, relacionada con la idea de conquista, o control sobre la naturaleza, cuestiones más afines a priori, a una visión masculina del territorio.

La influencia de los ideales del Land Art, la observamos en algunas de las obras de nuestro estudio, como *Two lines three circles in the desert* de Walter de Maria o *Timetrack, following the time border between Canada and Usa* de Dennis Oppenheim. La primera obra, se realiza en el desierto de Mojave, que ya hemos apuntado con anterioridad. El mismo autor declaró su atracción por los desiertos por su gran belleza estética. Estaríamos ante una de las elecciones de lugar motivadas por los significados emocionales que para el autor tiene el desierto. Sin embargo, en la idea de desierto como lugar también encontramos otros significados que podrían haber influido de manera inconsciente en De Maria para sentir tal atracción por estos entornos.

Según Balló, el horizonte (el que encontramos tan marcado en la obra de Walter es un signo de la identidad nacional americana, por su relación con las películas de los westerns americanos. El horizonte, como parte importante del desierto, nos remite a la promesa, a la aventura más allá de su línea. En palabras de Balló, "su travesía [la del protagonista, aplicable a Walter de Maria en su obra] por una llanura

⁶ BLOKER, Jane. *Where is Ana Mendieta?: Identity, performativity, and exile*. Duke University Press, Durham, 1999, capítulo 2 (traducción propia).

yerma e infinita refuerza el carácter masculino de ese horizonte paisajístico: es un territorio que ha sido conquistado y dominado gracias al esfuerzo del hombre. No existe espacio para ningún tratamiento de la naturaleza feminizada, acogedora y protectora, típica de la concepción oriental.”⁷

La pieza de Walter de Maria tiene reminiscencias a esa tierra prometida, a la conquista del territorio árido, al patriotismo, en definitiva, contemplamos en el lugar una serie de significados abstractos, solo comprensibles dentro de la cultura occidental, y que posiblemente de forma inconsciente, hayan influenciado a De Maria en el cómo y el porqué de su película.

Timetrack, following the time border between Canada and Usa de Dennis Oppenheim, también comparte ciertos aspectos de los ideales del Land Art. Es conveniente señalar en este punto, que tanto Walter de Maria como Dennis Oppenheim, realizaron, sobre todo en los comienzos de su trayectoria artística, obras de Land Art, lo que influyó en gran medida el resto de trabajos que acometieron, como es el caso de estas dos obras.

En *Timetrack*, la elección del lugar está completamente vinculada a los significados abstractos del emplazamiento: la división territorial entre dos naciones. Para el entendimiento del lugar, y al mismo tiempo de la obra de Oppenheim, es necesaria la intervención del conocimiento de la cultura y la política occidental. Identificamos en la obra, la intención de abarcar el vasto territorio con la mirada y con el recorrido de la línea de la frontera, algo que estaría de nuevo próximo a las ideas de control territorial, y monumentalidad del Land Art, y más alejada de la experiencia íntima y vivencial, de otras de las propuestas de nuestro estudio.

Algunos de los lugares en los que se han hecho estas obras se consolidan fuertemente ampliando sus significados gracias a las intervenciones artísticas. Esto resulta más evidente cuando hay restos materiales de la obra, como en los casos de las creaciones de Land Art.

Todas estas obras entran en el lugar y atraviesan el paisaje, rompiendo con la idea de paisaje como escenario inaccesible, que tenemos desde la perspectiva fotográfica o la cultura paisajística.

Una de las características más importantes del Land Art, es la vinculación al lugar. “No son objetos discretos concebidos para una estimación aislada, sino elementos comprometidos e integrados con sus respectivos entornos, creados para proveer una experiencia única de un lugar concreto”⁸. Estas obras además de tomar parte de su significado de las relaciones que se establecen con las características del lugar, hacen que el lugar también transforme sus significados.

“Se puede observar que, algunas veces, esa conjunción entre lo natural y lo construido, entre la obra y su entorno, se carga de significados, sensaciones o comportamientos que dinamizan la relación y la dotan de una nueva dimensión.”⁹

7 BALLÓ, Jordi, *Imágenes del silencio: Los motivos visuales en el cine*. Ed. Anagrama S.A., Barcelona, 2000, pág. 187.

8 MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*. Ed. Mondadori España, Madrid, 1990, pág. 172.

9 AGUILÓ, *op. cit.*, pág. 17.

En el caso de intervenciones efímeras, también puede llegar a ocurrir que los contenidos del lugar se modifiquen o amplíen, y que tan solo puedan quedar presentes en la memoria colectiva del lugar, a través de un vídeo o un film, ya que la huella material desaparece o es inexistente. Esta intención de ampliar o modificar la memoria del lugar a través de la acción efímera y el film, es lo que hemos intentado conseguir en nuestro proyecto personal.

b. cuerpo en acción *site-specific* en la naturaleza

límites e híbridos del cuerpo en acción

lenguajes y características del cuerpo en movimiento

A lo largo de los apartados del presente trabajo, hemos utilizado el término *cuerpo en acción* para hacer referencia tanto a creaciones artísticas que podrían enmarcarse dentro de la performance como de la danza antes de crear una escisión de antemano, entre unas y otras prácticas.

Después de haber examinado las obras de nuestro análisis, comprobamos que en algunos casos, los términos performance o danza, más que hacer referencia a un tipo de acción determinada, se basan en la procedencia del sujeto que la realiza. Una misma acción podría encajar dentro de uno u otro término, ya que sus definiciones, como hemos visto, tienen **límites difusos**. Pero más parece que lo que hace que insertemos la acción dentro de una u otra definición es el hecho de que la realice un bailarín, con una educación corporal concreta, procedente del mundo de la danza, o un artista, que proviene de la esfera de las artes plásticas, y que acarrea una educación artística.

Esto se aprecia en obras como *Element* de Amy Greenfield o *Wind* de Joan Jonas. *Element* es considerada por la mayoría de estudiosos en la materia, como una obra de film y danza, incluso, se da por hecho que estamos ante danza, ya que su creadora y ejecutora de la acción, posee tras de sí, orígenes y educación pertenecientes a este ámbito. *Element*, es una obra que ha sido estudiada sobre todo desde la crítica filmográfica y desde contextos próximos a la danza. Sin embargo, apenas encontramos referencia a ella desde el contexto de las artes plásticas, a pesar de que la configuración del movimiento tiene mucho que ver con el uso de la repetición o la exploración de las posibilidades dinámicas del propio cuerpo, características presentes en las obras de los artistas de la performance de su época.

Wind de Joan Jonas, tiende a considerarse un film con un contenido de performance, estudiado mayoritariamente desde el ámbito de las artes plásticas, ya que Jonas es una de las pioneras del arte en acción, y una de las artistas más influyentes a nivel contemporáneo. Sin embargo, vemos en el film como se utilizan recursos pertenecientes a técnicas de danza emergentes en aquella época como el *contact improvisation*. Los límites de los términos entre danza y performance, siguen siendo indeterminados desde los años 60. La propia artista define su idea de lo que es la danza cuando comenta: "Lo que yo llamo danza es movimiento fragmentado según el contexto de la pieza –movimiento natural que es coreografiado, alterado, hecho raro o rítmico. Esta libertad fue establecida según lo que yo sé durante los años 60 por bailarines como Steve Paxton, Deborah Hay, Simone Forti y otros y por los Happenings cuya realización estaba completamente centrada en el proceso".¹⁰

10 SIMON, Joan, "Scenes and Variations: An interview with Joan Jonas" en SCHMIDT, Johann-Karl, *Joan Jonas. Performance Video Installation 1968-2000*. Hatje Cantz Verlag y Galerie der Stadt Stuttgart, Ostfildern-Ruit, 2001, pág. 30 (traducción propia).

En la actualidad, se siguen cuestionando los límites de la performance y la danza, algo visible en declaraciones de críticos y estudiosos actuales como algunos que hemos visto en el marco teórico, u otros tales como Fernando Castro Flórez, cuando afirma que “la hibridación también, no existe exclusivamente en las llamadas *artes plásticas*, sino que en la danza se ha producido una situación semejante de *indisciplina*, esto es, comienza a constituirse una intensa zona transdisciplinar en la que danza, teatro y performance permiten el despliegue de distintos *acontecimientos corporales*”.¹¹

Después de analizar las obras que nos ocupan, efectivamente hemos corroborado que no podemos situarlas dentro de las disciplinas a las que, a priori unas y otras piezas, se da por hecho que pertenecen.

La transdisciplinariedad también se hace patente al observar las colaboraciones entre artistas, intérpretes, cineastas y bailarines con formaciones diversas, en obras como *Wind*, donde Joan Jonas, trabaja con Peter Campus, fotógrafo y creador audiovisual, y algunos artistas y bailarines. En *Timetrack*, participan Dennis Oppenheim junto con el cineasta Gerry Schum dentro del proyecto *Land Art, Temsehaysstellung I*, al igual que De Maria en *Two lines three circles. Element* se desarrolla de la mano del cineasta Hilary Harris y Amy Greenfield. También destacan las colaboraciones entre Hans Breder artista intermedia, y Ana Mendieta en muchas piezas de la autora, entre las que se encuentran *Burial pyramide* y *Corazón de roca con sangre*. Elaine Summers también desarrolló *Iowa blizzard* junto con artistas visuales y bailarines, alumnos del Intermedia Master Program de la Universidad de Iowa, del que era director Hans Breder.

Como ya hemos apuntado en el apartado de contexto artístico de la parte II, muchos creadores tanto desde la danza como la performance se aventuraron al uso del **movimiento cotidiano** en sus composiciones, inspirándose en la mecánica del cuerpo desempeñando acciones habituales, como el caminar.

En las obras de estudio, el andar es usado por Walter de Maria en *Two lines three circles*, de forma individual ante la inmensidad del desierto; Rebecca Horn lo usa en *Einhorn*, a modo de paseo pausado y reflexivo entre los bosques y campos; Joan Jonas en *Wind* en grupos y por parejas, caminan, se agachan, se tiran y juegan con el viento. También aparece el juego y la diversión a través de los saltos en la nieve de *Iowa blizzard* de Elaine Summers, dando al movimiento un aspecto espontáneo y libre. Otra tarea que también destaca dentro de la cotidianeidad, es el hecho de conducir, que aparece en *Timetrack* de Dennis Oppenheim, en donde es el propio artista quien conduce la moto de nieve.

El gesto cotidiano aparece como punto de partida en la pieza de Amy Greenfield. El gesto de caer y levantarse del barro se repite de forma insistente, siendo cada vez distinto. El contraste entre los ritmos del movimiento tiene connotaciones metafóricas, pero al mismo tiempo, simplemente físicas y musculares.

No todas las acciones utilizan el movimiento cotidiano, por ejemplo, en *White body fan*, el movimiento del cuerpo está subordinado al movimiento de la estructura-abanico, no partiendo de ningún movimiento cotidiano. O en el caso de *Leafed hand*,

¹¹ CASTRO FLÓREZ, Fernando, “Still life. Una aproximación excéntrica a La Ribot”. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2002.

la acción de tapar una palma de la mano con hojas, no proviene de un gesto o acción de la cotidianeidad.

Sin embargo, todas las piezas comparten el uso del **movimiento no codificado**. Un lenguaje sin códigos preestablecidos, ya sean referentes al ámbito de la danza u otras disciplinas. Comprensible al igual que el movimiento cotidiano, configura un movimiento espontáneo, libre y relajado. Ya no resulta de la composición rítmica o de la estructura dramática y no tiene por qué estar inspirado en la cotidianeidad, pudiendo usar elementos ajenos a ella que lo separen de nuestra experiencia diaria.

Estas características que localizamos en las obras de estudio, han sido influenciadas por multitud de creaciones artísticas que se generaron durante la época, planteando nuevas formas de movimiento y exponiendo diversos acentos.

A pesar de estas influencias, si nos posicionamos ante una visión general de los **dinamismos del movimiento**, se aprecia como las obras creadas por artistas provenientes del ámbito de las artes plásticas, acometen la acción a través de propuestas estáticas o claramente pausadas.

Einhorn, por ejemplo, incide en un ritmo de movimiento lánguido y monótono a lo largo de todo el film. Walter de Maria también utiliza un ritmo continuo en su caminar. En estas piezas se reconoce incluso un cierto nerviosismo ante el ritual, ante la acción, que incita al performer a seguir siempre una misma cadencia por temor a romper la atmósfera creada. También lo podíamos percibir en *Corazón de roca con sangre* o *Leafed hand*.

Sin embargo, en las propuestas de las creadoras con bagaje dancístico, Summers y Greenfield, observamos como se involucran en el movimiento, el dinamismo, los ritmos alternos o los cambios de direcciones, con más ímpetu y desenfreno.

Entremedias se sitúa *Wind*, con algunas partes dinámicas en las que se distingue la influencia de técnicas compositivas del ámbito de la danza como Jonas reconoce, junto con otras más estáticas y pausadas.

Esta diferencia de dinamismos entre unas obras y otras, se hace patente ante el estudio de la exploración de las posibilidades del cuerpo a la que se enfrentan los artistas, y que acometemos a continuación.

“Lejos de representar, como podría hacerlo un actor sobre una escena, el performer se implica en el proceso. Acepta riesgos humanos, políticos, biológicos. Se pone en situación. Él es la situación.”¹²

En la mayoría de las obras destacadas, resulta el propio el artista quien realiza la acción. Éste se muestra como **creador activo**, involucrado en todo el proceso compositivo del cuerpo en movimiento, desde la producción hasta la ejecución, posicionándose como sujeto y objeto de la acción.

Se trata también de una forma de reivindicar la experiencia del propio cuerpo, una característica muy presente en el contexto performático de la época.

12 FÉRAL, Josette, “La performance y los media: La utilización de la imagen” en PICAZO, Gloria (dir.), *Estudios sobre performance*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1993, pág. 210.

Para muchos artistas, la performance ha sido un medio para explorar la dimensión física del cuerpo; por medio de él, podían expresar toda suerte de sensaciones y sentimientos, de repudios y aceptaciones, y hacer evidente su papel de compromiso con la sociedad. Podríamos hablar de la performance como una de las prácticas artísticas más comprometidas con el yo del artista, pues, lejos de posibles recursos externos, en realidad el protagonista básico es el propio artista.¹³

En la entrevista a Charles Simonds de 1979, comenta sobre la obra *Birth*, que a pesar de registrarla en foto y vídeo, la concibió básicamente como una acción en la que su cuerpo “emerge de la tierra con toda la consciencia de sí mismo”¹⁴.

Esta idea de consciencia de cuerpo y mente activos durante la acción, en contraposición a la consideración del cuerpo como mero ejecutor, también se estaba trasladando al ámbito de la danza. “La indiferenciación de intérprete y coreógrafo en la danza de los sesenta alteró la concepción del bailarín como mero cuerpo ejecutor para aproximarla a la de cuerpo creador”¹⁵.

Un claro ejemplo de esta reformulación del rol del bailarín es *Element* de Amy Greenfield, donde la artista experimenta la acción a través de su cuerpo desnudo. Considera que “el cuerpo es como un paisaje”¹⁶, un material que se puede utilizar junto con el vídeo para crear formas y composiciones. Ella explora los límites de su propio cuerpo ante la resistencia, el esfuerzo, la extenuación de las continuas caídas sobre el barro a través de un fortísimo dinamismo.

Charles Simonds en *Birth* y *Landscape->Body->Drewling*, también fuerza los **límites de la resistencia del cuerpo**. En la primera, aparece la idea de desinmovilización de su propio cuerpo a través de la respiración y los movimientos pesados que lo sacan poco a poco de la tierra. Su presencia es consciencia de sí mismo, como él explica en la entrevista. En la segunda pieza, surge el aspecto contrario: la inmovilización dilatada en el tiempo, mientras construye su morada, poniendo al límite la resistencia de su cuerpo en una misma postura, retorcida e incómoda.

La inmovilización también se presenta en *Corazón de roca con sangre* de Mendieta. En ella, la artista se paraliza dentro de la silueta en el barro, que ha confeccionado. En *Burial pyramide* resulta interesante observar que, del mismo modo que en *Birth*, se utiliza la idea de desinmovilización a través de la respiración y los movimientos casi espasmódicos que la hacen surgir de entre las piedras. La resistencia del cuerpo, el peligro ante la falta de aire, o el peso de las piedras, exponen de nuevo al cuerpo ante sus límites.

En *Wind* también se aprecia un alto componente de incomodidad ante la exposición al medio, en este caso, al frío, viento y nieve que sufren los performers. Su dificultad para andar y dirigir sus movimientos pone de manifiesto la exploración de sus posibilidades ante situaciones adversas.

13 PICAZO, Gloria, “La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta” en PICAZO, Gloria (dir.), *Estudios sobre performance*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1993, pág. 15.

14 Entrevista disponible en <http://www.vdb.org> (traducción propia).

15 SÁNCHEZ, José Antonio, *Desviaciones*. La Inesperada y Cuarta Pared, Cuenca, 1999, pág. 13. 16 KRAUSE, Joy, “Dancer creates a visual world”. *The Milwaukee Journal*, Milwaukee, Marzo, 1979 (traducción propia).

“En los inicios de su trabajo, las temáticas de sus obras remiten a sí misma, al cuerpo de la artista, sus avatares, transformaciones, deformaciones y reconstrucciones a través de su álter ego, de abstracciones de lo femenino o de la contraposición de roles sexuales.”¹⁷

En *Wind* se reconoce ese interés por la experimentación y transformación del cuerpo. El cuerpo entra en otra dimensión, considerado como un objeto, un material que se mueve por el espacio casi de forma mecánica, como ella misma afirma¹⁸, influenciando al grupo a que se involucre y participe de las mismas intenciones.

En piezas como *Timetrack* y *Leafed hand*, cabe remarcar que son los propios artistas los que realizan la acción, sin embargo, sus acciones no entrañan riesgos físicos.

De entre todas las obras destacadas, localizamos dos en las que no aparece el propio cuerpo de la artista: *Iowa blizzard* y *Einhorn*. En la primera obra, Elaine Summers dirige a un grupo de estudiantes para que materialicen la acción de la pieza, saltando sobre la nieve. Aunque en sus inicios, Summers defiende la función creadora-ejecutora del propio artista, posteriormente, se ve obligada a adoptar el rol de directora-coreógrafa debido a sus limitaciones físicas causadas por una enfermedad degenerativa.

Rebecca Horn en *Einhorn*, elige también posicionarse en el papel de directora en vez de creadora-ejecutora de la acción. Desde sus inicios ha utilizado su cuerpo en sus acciones, como elemento exhibidor de sus trajes-esculturas, como por ejemplo en *White body fan*. Sin embargo, no aparece desnuda o semidesnuda en ninguna de sus piezas, lo que podría insinuar el porqué de la elección de otra persona para desarrollar la acción en *Einhorn*.

En estos dos casos, observando la trayectoria de las artistas, comprobamos que sí que abogan por una experiencia vivencial de la acción, sin embargo no la acometen en estas obras en concreto, por factores diversos.

Con respecto a las relaciones de estas últimas obras con la exploración de los límites de cuerpo, en *Iowa blizzard*, se observa la idea de esfuerzo o resistencia física a la hora de saltar de forma continua sobre la nieve.

Einhorn y *White body fan* destacan por el uso de los trajes escultura característicos en la obra de Horn, y que involucran la creación de nuevas relaciones entre el cuerpo y el entorno. Los trajes actúan como extensiones que amplían las posibilidades del cuerpo, explorando más allá de su frontera física y convirtiéndose en un elemento híbrido entre cuerpo y objeto.

17 MARÍ, Bartomeu, “Timelines: transparencias en una habitación oscura”. Texto con motivo de la exposición de Joan Jonas. Museo Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA, Barcelona, Septiembre, 2007.

18 Afirmación recogida en la ficha de análisis de *Wind*, en el apartado de obras destacadas de la parte II, pág. 177.

estrategias de intervención del cuerpo en la naturaleza

alteraciones del cuerpo y alteraciones naturales en el trabajo *site-specific*

Muchas son las motivaciones que llevan a los creadores a utilizar su cuerpo y a hacerlo en espacios no convencionales, inscritos en el *paisaje exterior*. Además de la influencia del contexto de la época y las interacciones entre disciplinas que venimos comentando, los artistas encuentran en la naturaleza otro tipo de lugares, que les transmiten libertad para generar nuevos lenguajes, procesos, métodos, etc. Donde dar voz a sus nuevos retos y deseos a través de su herramienta más accesible, el cuerpo, creando una serie de relaciones entre la naturaleza y la acción, lo que llamamos estrategias de intervención que justifican el carácter *site-specific* de estas creaciones.

Estas estrategias, suponen una serie de interacciones entre el cuerpo en acción y el lugar del *paisaje exterior*, que se manifiestan a través de alteraciones tanto del cuerpo como de los componentes del lugar, al intervenir el cuerpo sobre la naturaleza.

Para desvelar las claves del trabajo *site-specific* de las obras destacadas, en primer lugar repasaremos las diversas formas de intervención del cuerpo sobre el entorno que se han acometido en algunas de las obras que hemos estudiado en los apartados del contexto artístico y periferias principalmente, y que suponen un **contrapunto al concepto *site-specific***.

Es el caso de obras como *A study in choreography for camera* de Maya Deren, o *Dance in the sun* de Shirley Clarke, donde aparece la intervención del cuerpo sobre el *paisaje exterior*, ya sea bosque o playa, el lugar actúa como un escenario. La coreografía está pensada y ensayada de antemano antes de ir al lugar.

Al mismo tiempo, el movimiento del cuerpo está subordinado a un guión cuyo objetivo es el de conectar los planos de imagen consecutivos a través del montaje. Katrina McPherson comenta acerca de la vídeo-danza: "una de las grandes ventajas de grabar vídeo-danza en un espacio específico, es que la coreografía interactúa con el entorno, haciendo que el espacio no sea un simple decorado."¹⁹

Sin embargo en el caso de Clarke o Deren, la coreografía está tan determinada que no hay lugar apenas a la improvisación en el espacio, y el carácter *site-specific* de la obra se diluye.

Uno de los artistas contemporáneos que trabaja en la naturaleza *site-specific* es el escultor Andy Goldsworthy. En referencia a su obra, Smith comenta: "estos trabajos se han hecho después de una prolongada estancia en el lugar donde se ha logrado encontrar un sentimiento íntimo y un punto de partida que empieza allí"²⁰.

Smith defiende que cuando los artistas deciden trabajar en un lugar específico, ya sea colaborando con la naturaleza o construyendo algo, lo que hacen es improvisar.

La improvisación es definida por Smith como "una coincidencia entre producción y transmisión [...]. Es la capacidad de usar los cuerpos, espacio y todos los medios humanos para generar una expresión física coherente de una idea, una situación, etc., y hacerlo de forma espontánea, en respuesta al estímulo del entorno."²¹

19 McPHERSON, Katrina, *Making videodance*. Routledge, Nueva York, 2006, pág. 68 (traducción propia).

20 SMITH, Hazel, *Improvisation, hypermedia and the arts since 1945*. Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1997, pág. 116 (traducción propia).

21 *Ibidem*, pág. 25.

Abogar por la experiencia del lugar supone considerar al lugar, en nuestro caso *el paisaje exterior* como sujeto, proceso o destino del hecho artístico, algo que también comparte la filosofía del Land Art, como hemos visto en el apartado del contexto artístico ²².

Salvo *Leafed hand*, de Oppenheim, las obras destacadas de este estudio, muestran este interés en mayor o menor medida, por la experiencia del lugar o de los componentes del lugar, como parte del proceso compositivo de la acción. El lugar no actúa como un escenario, sino que interviene activamente en el proceso de la obra.

Veamos a continuación las estrategias que han utilizado los artistas para aproximarse a ese carácter *site-specific*.

Basándonos en la metodología de análisis aplicada a las obras, comenzaremos por las estrategias de intervención que inciden sobre la alteración corporal, en las que el cuerpo se posiciona como sujeto y objeto: él es el que genera la acción sobre sí mismo.

Como se ha constatado a lo largo del análisis, existen **tres estrategias que alteran el cuerpo** en su relación con los componentes del lugar: la extensión del cuerpo, la mimesis, y la visibilización, que pasamos a ver a continuación.

Comenzamos por la idea de **extensión del cuerpo**, visible en cinco de nuestras obras: *Wind*, *Einhorn*, *White body fan*, *Timetrack* y *Landscape<->Body<->Drewling*.

En todas ellas, la extensión del cuerpo amplía sus posibilidades físicas y por consiguiente, sus significados y los de la obra. Se produce con la intención de crear nuevas formas de relacionarse con el entorno, pero se acomete de maneras distintas:

En *Wind*, *Timetrack*, y en las obras de Horn, la extensión del cuerpo se conforma a través de la intermediación de elementos externos al *paisaje exterior*.

En el caso de *Wind*, a través de los espejos de los vestidos, el cuerpo se convierte en parte del paisaje que lo rodea, transformando su apariencia con pequeños fragmentos de su entorno: el cuerpo se convierte en paisaje, y se expande visualmente, alterando sus condiciones físicas.

La moto de nieve de *Timetrack* también actúa como un elemento de extensión del propio cuerpo del artista, como una herramienta externa al lugar del *paisaje exterior*. En este caso, la moto de nieve como vehículo, amplía las capacidades del propio cuerpo, convirtiéndolo en un objeto veloz que avanza a través de un largo recorrido sobre la nieve de forma cómoda y precisa. Además, el uso de la moto de nieve como herramienta, está justificado ya que genera una huella visible y rotunda, en consonancia con la magnitud espacial y temporal de la acción, algo que hubiera sido difícil de materializar con el uso exclusivo del cuerpo sin una ayuda mecánica.

Los trajes-escultura de Rebecca Horn, además de ser elementos externos al paisaje, son objetos construidos por la artista que amplían el cuerpo físicamente y

²² Apartado I. contexto artístico de la parte II estudio referencial y análisis, pág. 60.

metafóricamente. Tanto en *Einhorn* como en *White body fan*, el vestido expande el cuerpo en el espacio, sobre todo hacia la verticalidad, convirtiéndolo en un elemento híbrido que genera nuevas relaciones con el entorno, en su diálogo con las copas de los árboles, los caminos, o con la brisa y el aire. La ampliación hacia el cielo, puede estar ligada al deseo de transitar hacia lo místico o querer escapar de la gravedad, de la condición humana, quizás ante la imposibilidad de relacionarse con su entorno próximo. Algo que también podría estar reforzado por las reminiscencias a seres imaginarios o representantes de la libertad, como el unicornio, o la mariposa, que aparecen en las piezas. Esta búsqueda de la extensión vertical del cuerpo, contrasta con el desarrollo casi obsesivo de Simonds, Mendieta y Greenfield del trabajo del cuerpo sobre el suelo, tierra, materia, que pondremos de manifiesto más adelante.

Ni los espejos, ni la moto de nieve, ni los trajes-escultura son elementos que guarden relación alguna con los componentes del lugar concreto en el que son utilizados. Si bien es cierto que los espejos y los trajes en el caso de las autoras, son objetos recurrentes en las obras de sus inicios. Forman parte de su línea de trabajo personal y a través de ellos, las creadoras investigan y reformulan sus inquietudes pieza tras pieza. En nuestras obras destacadas, estos objetos se trasladan a nuevas localizaciones donde expandir sus significados y posibilidades. En el caso de *Timetrack* de Dennis Oppenheim, la moto de nieve no es una herramienta que usara de forma continua pero sí hacía uso de máquinas mecánicas en general, que le ayudasen a desarrollar sus acciones e intervenciones en la naturaleza, en ocasiones megalíticas o alejadas de la escala humana, como también ocurre en *Annual rings*.²³

Sin embargo, al contrario que en estas obras, en el caso de *Landscape->Body<->Drewling*, la extensión del cuerpo se realiza sin intermediarios, e incluso sin elementos externos al paisaje.

Resulta interesante descubrir que la expansión del cuerpo es una consecuencia de la propia acción de Charles Simonds sobre los componentes del medio físico del lugar, en concreto, el barro. Simonds manipula directamente la materia, y conforme erige sus pequeñas construcciones sobre su cuerpo, la alteración física se hace patente. En consecuencia, su físico se apropia de las características del suelo como soporte. Su cuerpo se convierte en suelo. La brillantez de su trabajo asombra todavía más ante la simplicidad de materiales: el barro y su propio cuerpo.

A pesar de estas diferencias, en las cinco piezas, la extensión, a la vez que incide sobre la exploración de los límites del propio cuerpo, se posiciona como una herramienta de diálogo entre el cuerpo y el lugar, garantizando el carácter *site-specific* de las creaciones.

La **mimesis** o **invisibilización del cuerpo**, supone otra de las alteraciones corporales a las que se enfrentan algunos autores.

Si bien es cierto que se acomete desde motivaciones distintas, se observan ciertos paralelismos en el uso de materiales, características y temáticas.

La mimesis aparece en las dos obras de Simonds, en *Element* de Greenfield, *Burial pyramide* de Mendieta, y *Leafed hand* de Oppenheim. En ellas, el cuerpo se posiciona

²³ *Annual rings* en pág. 120.

como objeto y sujeto, gracias al contacto directo con los componentes del lugar, sin haber incursión de elementos externos. En todos los casos, los componentes pertenecen al medio físico: el barro en las tres primeras obras, las rocas y las hojas de los árboles en las otras respectivamente.

En todas ellas, el contacto con los componentes se realiza a través del cuerpo desnudo. Este dato contrasta notablemente con el resto de piezas, en las que no se da la mimesis, y en las que, en la mayoría, aparece el cuerpo vestido salvo en *Corazón de roca con sangre* y el semidesnudo de *Einhorn*. Es más, no solo no hay mimesis, sino que aparece la **visibilización del cuerpo** como alteración corporal, bajo el interés por destacar la figura entre los componentes del medio físico del lugar. Esto ocurre en piezas como *Wind*, *Two lines three circles*, *Iowa blizzard* o *White body fan*, en las que el cuerpo se viste de negro o colores oscuros para no mimetizarse, sino destacarse del resto de elementos. En ellas, los vestidos son prendas cotidianas, vaqueros, pantalones, jerseys, anoraks, que confieren un cierto grado de normalidad a la acción. En *Wind*, el uso de ropa común, junto con bufandas, gorros o guantes, contrasta con el uso de los espejos, haciendo que pierda parte de esa cotidianeidad. A pesar de esta pequeña pérdida de lo común, nada tiene que ver con lo que supone la desnudez del cuerpo en el resto de las piezas.

El desnudo, nos saca fuera de lo corriente, de lo ordinario, para acercarnos a lo extraordinario, al impacto, o al ritual.

Además coincide que en las obras en las que aparece el desnudo, el contacto del cuerpo con la materia es total. El cuerpo al completo entra en la materia, y además lo hace a través del suelo.

Porque el suelo se ofrece como el espacio metafórico de la pesada carga del vivir. Junto a la opción de recorrerlo, de golpearlo, de olerlo, de lamerlo y de restregarse sobre él que han desarrollado obsesivamente la danza y las performances contemporáneas, surge el deseo irreprimitible de transitar hacia el cielo, lugar mítico de la libre voluntad.²⁴

Esta apreciación del trabajo del cuerpo en acción sobre el suelo, a pesar de ser contemporánea, expresa con claridad algunas de las inquietudes de los artistas de nuestras obras. Recordemos *Element*, con su insistencia y obsesión, o las obras de Simonds en las que el suelo es el todo, o Mendieta y sus incursiones sobre tierra, piedras, agua, etc. También observamos el interés por el suelo a través del desnudo en algunas de las creaciones que hemos denominado periferias, como los trabajos de Carolee Schneemann, Woodman, Metson, etc., que además, coinciden en el uso de la materia barro.

Una gravedad aliada con el peso corporal que provoca en primera instancia una sensación perpetua de fragilidad, de precaria consistencia; una corporeidad que nos recuerda que, finalmente, caminaremos irremisiblemente hacia la muerte. Una gravedad de la que se libran,

24 TEJEDA, Isabel, "Así en el cielo como en la tierra" en CRUZ, Pedro A., HERNANDEZ-NAVARRO, Miguel A. (eds.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cendeac: Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo, Murcia, 2004, pág. 220.

recordemos, aquellos seres cercanos al misterio y a la magia junto a personajes consciente y literariamente imaginarios.²⁵

El uso significativo del cuerpo desnudo en su horizontalidad sobre el suelo, contrasta intensamente con el resto de obras, en las que el cuerpo vestido, se presenta erguido, sobre la vertical, manteniendo un contacto único e ineludible con el suelo a través de los pies.

La verticalidad del cuerpo en estos trabajos sueña con esquivar la gravedad, consigue mitigar su influencia a través de unas alas de mariposa como en el caso de *White body fan*, de la ampliación del cuerpo hacia el cielo del traje unicomio de *Einhorn*, o el caminar de De Maria hacia el infinito en *Two lines three circles*.

El desnudo, el fango, el suelo, se ven involucrados en la mayoría de piezas que abordan la mimesis del cuerpo. Charles Simonds y Amy Greenfield comparten características de la acción, materiales y significados. Se crean convergencias entre los significados del barro y del suelo, como componentes del medio físico, que a su vez, confieren significado a la acción y a la obra en su globalidad, e inciden sobre temáticas e intenciones similares. Veámoslo más en profundidad:

Barro, fango, lodo, tierra, suelo son componentes del medio físico, que ya de por sí comprenden una serie de significados emocionales y abstractos, independientemente del lugar en el que se localizan. El barro, en nuestra cultura occidental lo identificamos con el origen, lo primitivo, la madre, la casa, nacimiento y muerte a la vez. La mimesis, se presenta en ellas al recubrir el cuerpo de fango en su voluntad por ocultarse, perderse, integrarse. Las temáticas se entrelazan hacia el nacimiento y la muerte, el despertar y el enterramiento. El cuerpo desnudo, como en trance dentro de un ritual, busca el origen, desde una postura existencialista, y universal. Podríamos considerarlos planteamientos más modernistas que postmodernistas, incidiendo sobre cuestiones universales y visiones esencialistas sobre la contingencia del ser. Como explica Tiberghien²⁶, los artistas siempre han recurrido a los temas del nacimiento, el crecimiento, la muerte, el azar, la contingencia, lo transitorio, y lo efímero, también durante esta época.

Estas tres piezas al igual que *Burial pyramide*, inciden a través de la mimesis en la idea de introducción y emergencia de la tierra mediante un contacto total con todo cuerpo.

La acción de *Burial pyramide* también contempla la idea de tierra, pero a través de las piedras. Se observan paralelismos en los significados de la materia y de la obra con las piezas que utilizan el barro. Las rocas como suelo, también comportan la idea de origen, primitivo, enterramiento, además de dureza, esfuerzo, carga, pesadumbre, etc., que igualmente se acercan a los conceptos de nacimiento y muerte. Sin embargo, *Burial pyramide* se ve reforzada, a diferencia de las anteriores, por los significados del lugar, en este caso, el Yagul, como ya hemos visto anteriormente.

²⁵ *Ibidem*, pág. 220.

²⁶ TIBERGHIEU, Gilles, *La nature dans l'art sous le regard de la photographie*. Ed. Actes Sud, Paris, 2005, pág. 2 (traducción propia).

En *Leafed hand*, las hojas otorgan ligereza, renovación, cambio, ciclo, protección. La mano se camufla bajo las hojas, con connotaciones distintas al resto de obras que hacen uso de la mimesis. No hay introducción o emergencia, sino que hay unión, posición común, la mano se cosifica, y las hojas se humanizan. La mano se apropia de las características de la materia, y a su vez, aparece la alteración del elemento natural.

Pongamos de relieve el resto de alteraciones naturales y sus características a continuación.

Las estrategias de intervención de las creaciones *site-specific*, además de contemplar las alteraciones del propio cuerpo, también incluyen alteraciones naturales: transformaciones de la naturaleza, —y en nuestro caso concreto de estudio— de los componentes del medio físico, los cuales se posicionan como objetos de la alteración que el cuerpo en acción ejerce sobre ellos.

Hemos visto en el apartado de periferias, algunas obras en las que no hay alteración natural, como es el caso de las creaciones mencionadas de Woodman o Fulton, en las que el cuerpo interviene en el espacio dejando constancia de su presencia o experiencia a través de la imagen, sin crear una alteración del medio, ni como consecuencia de la acción, ni como objetivo.

Por otro lado, en varias de las obras destacadas localizamos la **alteración natural como consecuencia de la acción**: el residuo, la huella. Ejemplos son *Wind*, en donde la nieve registra los pasos y caídas de los performers, o *Birth*, donde la apariencia del barro queda modificada en la zona de actuación. La alteración natural es una causa indirecta de la acción, que todas las obras comparten. *Einhorn* o *White body fan* siguen este planteamiento aunque con menos contundencia, estando más próximas a la idea de falta de alteración del medio, ya que en ellas aparece una huella sutil, casi inapreciable, consecuencia de las características propias de la materia: la hierba alta o la arena respectivamente.

Y paralelamente en algunas de las piezas se localiza una **alteración natural intencionada**, como objetivo de la acción. Es el caso de *Landscape<->Body<->Drewling*, donde el artista manipula directamente la materia creando pequeños ladrillos para construir sus moradas, como motivo principal de su acción. Además, la alteración de la materia continúa más allá de la grabación del film. La transformación sale fuera de la propia pieza y se sitúa en las afueras de la cinta. Algo similar ocurre en *Corazón de roca con sangre*, donde Mendieta realiza un vaciado de su propia silueta en la tierra antes de comenzar la acción grabada. También ocurre en *Two lines three circles*, cuando el artista comienza la acción de caminar sobre un ficticio camino hecho de dos líneas blancas paralelas pintadas sobre el suelo del desierto antes de que comience la grabación del film.

En *Timetrack* y *Iowa blizzard* la intervención directa sobre la nieve se realiza durante la propia obra. En ambas, antes de comenzar la acción, la nieve se encuentra intacta, limpia y sin huellas, y la intervención parece recrearse en el hecho de atravesar esa virginidad, en el caso de *Iowa blizzard*, de forma reiterada y liviana a la vez, mientras que en *Timetrack*, de forma única, concisa y espectacular.

Todas estas participan de la transformación intencionada de la materia, ya sea construyendo, pintando, trazando recorridos, creando agujeros en la nieve o vaciando siluetas en la tierra. La mayoría utilizan el cuerpo y la materia exclusivamente, al tiempo que, en De María y Oppenheim, la materia se transforma a través de elementos externos al paisaje, como son la pintura y la moto de nieve, respectivamente.

El hecho de que alteren la materia a través del proceso de la acción, las acerca a una relación directa con el lugar y sus componentes, a la experiencia del lugar relacionada con los planteamientos de Goldsworthy vistos anteriormente, y que justifican el carácter *site-specific* en un abanico de intensidades según la obra, alejándolas de la idea de lugar como escenario. Los planteamientos más cercanos a la idea de lugar como escenario, los encontramos en *White body fan*, que comparte características con las obras de Shirley Clarke o Deren, que hemos comentado anteriormente.

Las obras de De María y Oppenheim, coinciden además en ser las más relacionadas con el Land Art y con la idea de conquista o posesión territorial, donde el uso de las herramientas o útiles en la intervención del espacio estaría más justificado. En el caso de *Two lines three circles*, el uso de la pintura sobre el suelo como parte del proceso, otorga a la obra un matiz que la diferencia del resto de creaciones, en cuanto a la duración de la alteración natural. En el resto de obras, la intervención material del cuerpo sobre el entorno es transitoria, utilizando materiales propios del terreno, lo que hace que su huella se acoja a la durabilidad del orden natural del lugar. Sin embargo, De María introduce un material externo al paisaje y además perdurable: la pintura, lo que hace que el residuo de la acción se dilate en el tiempo, y las convergencias temporales entre la acción y la grabación se desajusten.

Ante el estudio de las alteraciones corporales y naturales que se generan en todas las obras, ya sean intencionadas o indirectas, se conforman **dos tipos de tendencias** relacionadas con las temáticas que hemos ido desgranando a lo largo de este apartado.

Por un lado, aparecen las intervenciones en las que el cuerpo altera los componentes del medio físico a través de la introducción, la emergencia, posesión o unión de/con la materia, enlazadas con la tierra, la mimesis, el cuerpo desnudo y las posturas más esencialistas, como son la alteración por emergencia del cuerpo en *Birth*, o por introducción en *Corazón de roca con sangre* de Mendieta, siguiendo con *Element*, *Burial pyramide* o *Landscape<->Body<->Drewling*.

Y por otro lado, encontramos obras más relacionadas con motivaciones políticas, emocionales, relaciones espacio-temporales, el juego, el azar, etc., propuestas más concretas y contextuales. Aparece en ellas la idea de atravesar el territorio, el lugar, como ocurre en *lowa blizzard*, *Wind*, *Two lines three circles*, *Timetrack*, o *Einhorn*, en las que el cuerpo vestido y erguido altera el medio desde posturas menos matéricas, menos físicas, y más cercanas a la idea de tránsito.

c. imagen en movimiento: entre testimonio y creación

Retomando el orden del marco teórico de nuestra investigación, llegamos al último apartado, en el que profundizamos en las características de la imagen en movimiento de nuestras obras destacadas y su relación con el lugar y la acción.

Concretamente, como hemos hecho a lo largo de la investigación, centramos nuestra atención sobre la disyuntiva entre el valor testimonial y el valor creativo de la imagen en movimiento, apuntando los matices que aparecen entremedias de uno y otro. Si bien es cierto que en un principio, en el marco teórico planteábamos la existencia de obras que utilizaban la imagen en movimiento como creación, transformando los principios espacio temporales de la acción, configurando a través del film una obra independiente de ella, tras el estudio y análisis de las piezas, hemos observado, que el carácter *site-specific* de las creaciones junto con otras características que pondremos de manifiesto a continuación, hacen que todas las obras destacadas mantengan la atención sobre el nivel discursivo de la acción, sin poder independizarse por completo del referente, sin desligarse del evento, transportándonos una y otra vez a la época, a la acción real. Veámoslo a continuación.

Señalábamos en el marco teórico que las obras en las que la imagen se comporta como testigo o testimonio de la acción, se caracterizan por acometer la grabación desde una postura neutra, normalmente, un punto de vista único y frontal, y un plano secuencia fijo, en el que el tiempo de la acción y de la imagen coinciden, algo también llamado isocronía, y que no comporta montaje.

Después del análisis, descubrimos que en 3 de ellas, *Birth*, *Leafed hand* y *Burial pyramide*, se dan estas características pertenecientes a la imagen como testimonio en su concepción más pura, posicionándolas dentro de lo que pasamos a llamar **obras documentales de grado I**. En la obra de Mendieta, destaca el ángulo un poco lateral de la cámara respecto de la acción, y la grabación cámara en mano, a diferencia de las otras dos en las que se utiliza trípode. A pesar de estos matices, la imagen en movimiento se comporta como un mero documento de la acción efímera. No hay sonido, una limitación técnica que por un lado, nos aleja del referente, pero por otro, refuerza el carácter íntimo de las tres obras.

Aunque no cabe duda sobre el valor documental de la imagen, resulta interesante descubrir que en *Leafed hand* y *Burial pyramide*, la imagen no está completamente supeditada a la acción, sino que más bien parece que la acción se haya adaptado a la duración de la bobina. Recordemos que, como hemos visto en el caso de las películas 8 mm y súper 8 mm, la bobina tenía una duración limitada, de algo más de 3 minutos. En este tiempo, ambas acciones tienen un comienzo, un desarrollo y un desenlace, lo que nos muestra que los tiempos de la acción han sido calculados en función de la restricción temporal. En *Corazón de roca con sangre*, también podemos observar este hecho.

En las tres obras, la imagen en movimiento actúa como documentación de una obra íntima, conectándolas con el gradiente de Garraud. La cámara se presenta como un espectador silencioso, lo que refuerza la sensación de que la obra se ha creado en soledad, sin audiencia; el artista se convierte en obra, en acción e imagen a la vez, y en receptor de sí mismo:

"[...] en las performances, los tres nodos de una pieza artística cualquiera (el autor, la misma obra y el receptor) se convierten en dos (autor-obra y receptor) o incluso uno (autor-obra-receptor) en el momento justo del evento."²⁷

Continuando con la valoración de la función testimonial o creativa, vemos que *Corazón de roca con sangre* comparte con estas tres obras documentales la mayoría de aspectos, pero se diferencia de ellas por un matiz que hace que la posicionemos como **obra documental de grado 2**. La cámara, aunque sigue construyendo un plano secuencia de la acción, no es fijo, hay movimiento de cámara. La cámara enfatiza los detalles importantes de la acción, dirigiendo la mirada. A pesar de continuar siendo un documento de la acción, la imagen tiene una intencionalidad, no permanece estática e impasible.

En el resto de obras, el film ya no funciona solamente como un mero medio para documentar el hecho artístico. Los niveles discursivos se enriquecen y a pesar de que el tratamiento de la imagen se acomete desde posturas un tanto *naïfs*, las películas se sitúan en un terreno hacia la creación, sin conseguir independizarse por completo del referente de la acción. La **función ambigua** que comentábamos en el apartado de periferias, se muestra aquí con más fuerza.

Por ejemplo, en *Two lines three circles*, no hay montaje, sin embargo, el movimiento de la cámara confiere a la imagen un discurso propio y dominante. Destaca la conexión con uno de los apartados de Garraud, donde la imagen experimenta con las características del medio y la naturaleza, concretamente en este caso, con la perspectiva lineal y aérea. La cámara se posiciona en un lugar frontal y central a la línea del horizonte, remarcando la perspectiva de las líneas sobre el suelo hacia el infinito. La intervención material junto con el discurso de la imagen en esta pieza, nos remite a la idea de intervención como búsqueda de un resultado visual, opuestamente a lo que ocurre en la mayoría de obras de nuestro estudio, en las que la imagen se centra en mostrar el proceso de la acción, sin la búsqueda de antemano de un resultado fílmico concreto. En palabras de Tiberghien, como ya hemos apuntado en el apartado de periferias:

la fotografía [y por consiguiente la imagen en movimiento] juega un rol indicador en la medida que permite localizar las obras en el tiempo y en el espacio pero también tiene una función icónica evidente, algunos artistas intervenían [en la naturaleza] en función del resultado que buscaban obtener en la imagen.²⁸

A la pieza de De Maria hay que añadir que posee sonido, un sonido ensordecedor insertado a posteriori, que apoya la imagen en su pretensión de construir una pieza independiente, al sacarnos de la acción y del momento, luchando contra el mantenimiento del referente real. Un solo movimiento de cámara y la inserción de

27 LAÍNEZ, Joseph Carles, "Sacralidad y rito en la performance: por un manifiesto artístico pagano" en CRUZ, Pedro A.; HERNANDEZ-NAVARRO, Miguel A. (eds.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cendeac: Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo, Murcia, 2004, pág. 144.

28 TIBERGHIEEN, *op. cit.*, pág. 5.

sonido en off, aun manteniendo la isocronía, hacen que el film gane un amplio grado de independencia respecto de la acción.

El resto de obras contemplan la edición, sin embargo en dos de ellas, el tiempo de la acción y el tiempo de la imagen siguen siendo el mismo, y el montaje se centra en encadenar planos desde puntos de vista diferentes construyendo la totalidad de la acción, mostrando el proceso sin elipsis temporales. Es el caso de *White body fan* y *Timetrack*. Esto nos demuestra que sigue existiendo una clara intención documental de la acción en el lugar, ya que se reconstruye de forma completa en la mesa de edición, al mismo tiempo que la imagen busca una intencionalidad. En la obra de Horn, el ritmo de cambio de planos dinamiza y potencia el propio movimiento del abanico. En *Timetrack*, los dos planos construyen la acción desde puntos de vista radicalmente distintos, dando una visión interna y humana, y otra externa y de omnivisión. A este respecto, encontramos aquí de nuevo las influencias del Land Art aplicadas al film, al utilizar un plano general grabando una larga distancia del espacio abierto, mostrando la magnitud de la naturaleza frente a la insignificancia del ser, algo que también apreciamos en la pieza de De Maria. En oposición, estarían los discursos de la imagen más íntimos, en los que la cámara se acerca al cuerpo, mostrando el detalle de la acción sobre la materia, la visceralidad, sintiendo el silencio, el respeto, más relacionados con las acciones de Mendieta o Simonds. Por tanto, la utilización de los encuadres en la imagen también apoya la línea de los discursos de los films, en esa dualidad entre lo íntimo-universal y lo concreto-contextual, que venimos comentando a lo largo de la discusión.

Volviendo al resto de obras, comprobamos que el tiempo de la acción y el tiempo de la imagen ya no coinciden, debido al trabajo de la edición que consigue romper la isocronía, y que junto con los recursos de la grabación como movimientos de cámara, cambios de plano o varios puntos de vista, crean resultados diversos que van más allá de la función documental.

Por ejemplo, *Einhorn* y *Landscape* <-> *Body* <-> *Drewling*, comparten aspectos de la grabación y la edición que confieren a la imagen la cualidad de sumario o resumen de la acción, del proceso de la acción, como lo podría hacer la serie fotográfica de Keith Arnatt que hemos comentado en el apartado de periferias. En *Einhorn*, según su autora, la duración de la acción estuvo en torno a las 12 horas, mientras que el film dura algo más de 3 minutos. La intervención física en la obra de Simonds duró varias horas, sin embargo el film se desarrolla en 11 minutos.

En ambas, la intención de la imagen claramente se centra en resumir el proceso de la acción. En dar una visión adaptada al medio visual, pensada para ofrecer una cómoda comprensión de la acción y una difusión viable. La pieza de Horn, realizada en súper 8 mm, al igual que ocurría en Mendieta, tiene que adaptarse a la duración de la bobina, y lo consigue a través de una selección de las partes de las tomas más interesantes por los diversos espacios que recorrió la performer. La imagen muestra las diversas etapas de la acción de forma condensada, a través de una sucesión de planos con elipsis temporales indefinidas, que tampoco sabemos si son consecutivos en el tiempo. En *Landscape* <-> *Body* <-> *Drewling*, al menos si que podemos comprobar que el proceso de la acción, a pesar de las elipsis temporales, se articula plano a plano de

forma temporalmente consecutiva, viendo cómo avanza la morada. Incluso el uso de los planos generales para empezar y acabar la cinta, junto con la edición construyen una estructura narrativa con comienzo, desarrollo y final.

Solo nos quedaría por acometer tres obras: *lowa blizzard*, *Element* y *Wind*.

Son las tres piezas más dinámicas en el plano de la acción y en el de la imagen. Un hecho que podría guardar relación con las influencias que poseen de la danza y su contexto, como hemos ido estudiando a lo largo de la investigación.

En ellas se dan los recursos de la imagen en movimiento más avanzados de todas las obras, que convergen en la deconstrucción temporal de la acción.

lowa blizzard, con un único plano secuencia de cámara, consigue crear una ilusión de la visión a través de la edición, lo análogo a un fotomontaje, conectando con el gradiente de Garraud. En este film impera el protagonismo de la ilusión visual, es el objetivo de la obra. Se crea un resultado visual imposible en la realidad, se desarticula la grabación del tiempo de la acción, a través de la creación de una estela de movimiento, de forma que la cinta focaliza toda su energía en el nuevo resultado imaginario, desprendiéndose de parte del referente real.

Wind comparte con *lowa blizzard* algunas cuestiones referentes a la imagen. La cámara también permanece estática en un mismo punto y utilizando un mismo encuadre, siendo los performers los que entran y salen de plano y se acercan o se alejan de la cámara, creando así planos generales, medios y detalle. También comparten la idea de juego con la nieve y recorridos, lo que hace que la imagen se construya a través del movimiento de los actores y no de la cámara. *Wind*, al contrario que la obra de Summers, no crea una ilusión de la visión, pero sí un montaje de planos aleatorio, basado en el *modus operandi* de Jonas, del que ella misma comenta que aplica sobre la mayoría de sus piezas:

-Empecé a trabajar a mi manera habitual, que consiste en improvisar y actuar [...] y trabajé como lo hago a menudo, o sea, saliendo a rodar todos los días e intentando construir algo e improvisar.

-¿Podría decirse que usted trabaja sin un plan?

-Bueno, depende de cada proyecto. [comenta que en la mayoría de proyectos que hace sí, y que resulta más difícil porque a la hora de editar no hay estructura] [...] y la tienes que crear a partir del material. Me resulta más interesante porque descubro cosas que no sabía, y esas me llevan a otras.²⁹

Wind se desmarca como obra completamente experimental, donde el discurso de la imagen juega con la deconstrucción temporal y espacial de la acción. Se le confiere una fuerte importancia al proceso sobre todo en el nivel de la acción y en el de la edición, y hace que la obra se reformule conforme va pasando por los diversos estadios de su creación. A pesar de todo ello, la intervención en el lugar, sigue estando muy presente, y pronto descubriremos el porqué de esta recurrencia al momento, de todas nuestras obras.

29 JONAS, Joan, *WALTZ of Joan Jonas*. Point of view: An anthology of the moving image, 2003, DVD (traducción propia).

Finalizando nuestro recorrido en *Element*, destacamos que es la creación fílmica más compleja de todas las que nos ocupan. Dice Sherril Dodds acerca de las obras de vídeo-danza en general, aplicable al cine-danza:

Uno de los objetivos de la vídeo-danza es explorar los objetivos formales entre la danza y la cámara, que normalmente generan llamativas imágenes y perspectivas peculiares: los cuerpos pueden aparecer desafiando la gravedad, la danza se puede grabar desde perspectivas no convencionales, los cortes de plano aparecen en lugares inesperados, y varios efectos especiales pueden construir sorprendentes e inusuales imágenes. El resultado es un inesperado cuerpo en movimiento.³⁰

La lectura de este fragmento nos remite a *Element*, todos los puntos que enumera Dodds en cuanto a intenciones de la vídeo-danza (cine-danza en este caso), convergen en la obra de Greenfield. Estos objetivos se materializan a través del juego con los puntos de vista, los encuadres, los movimientos de cámara, y una meditada edición con una estructura concisa. Todo apunta a que *Element* puede considerarse una pieza de cine-danza autónoma, lejos de la función testimonial. Sin embargo la atracción hacia la acción sigue teniendo un gran peso dentro de la obra, ¿porqué en esta pieza surge también la tensión entre testimonio y creación?

Los puntos de vista inusuales que utiliza la cámara tienden a romper la lógica espacial del espectador, junto con el encadenamiento de planos desde distintos ángulos, despistan y aturden la visión. No hay un punto de vista estático, unipuntual, como ocurre en la mayoría del resto de obras. La sucesión de planos sin una continuidad temporal, deconstruye el movimiento del cuerpo, creando ritmos frenéticos y alterando la linealidad, y por tanto la comprensión de la acción. El cuerpo se fragmenta a través de los planos detalle, aparecen partes de cuerpo irreconocibles, debido a los planos cerrados, los ángulos imposibles, y su fugacidad.

“La cámara penetra en la atmósfera de los cuerpos, los acompaña, los espera, y vibra con ellos, participa de esa misteriosa emoción que los hace moverse”³¹, refiriéndose Ornía a las creaciones de vídeo-danza.

La cámara acompaña y confiere importancia a la acción, dirigiendo la mirada, creando discursos paralelos y contrarios a lo largo del film, al mismo tiempo que destaca los movimientos y la fisicidad del cuerpo. En definitiva, acción, grabación y edición, los tres niveles discursivos del film, se solapan e interactúan sin cesar.

La acción actúa como exploración de las posibilidades del cuerpo fuera del escenario, potenciando su carácter innovador y experiencial y reforzando su importancia dentro de la obra.

Vemos que hasta el film más autónomo y complejo de todos, mantiene la atracción irremediable hacia el momento de la acción.

30 DODDS, Sherril, *Dance on screen. Genres and media from Hollywood to experimental art*. Palgrave Macmillan, Nueva York, 2004, pág. 158 (traducción propia).

31 PÉREZ ORNÍA, José Ramón, *El arte del vídeo*. Ed. Del Serbal, Madrid, 1991, pág. 106.

2. conclusiones

A continuación, se incide en las conclusiones basadas en los objetivos marcados al comienzo de la investigación.

En primera instancia, hablaremos de la naturaleza como lugar y de los dos objetivos buscados dentro de esta temática. Por un lado, determinar las motivaciones de los artistas a la hora de elegir el lugar donde se inscriben sus obras y las relaciones que se crean entre la obra y, los componentes, actividades y significados del lugar. Y por otro lado, concretar el tipo de paisaje en el que se inscriben las obras.

Las motivaciones de cada artista tanto para elegir el lugar, como para abordar las distintas temáticas nos dan la clave para situar las obras dentro de la línea de trabajo personal de cada creador, en el contexto artístico del momento, y encontrar ciertas generalidades que nos ayuden a entender el porqué de estas obras.

En el apartado de discusión hemos visto que dentro del *paisaje exterior* se localizan otros tres tipos de *paisaje*: *natural*, *de explotación* y *cultural*. La mayoría de las piezas se sitúan dentro del *paisaje natural*, aunque con diversos grados de transformación. El *paisaje natural*, ya sea desierto, ribera de río, playa, dunas de arena, fangales, etc., es elegido por las distintas motivaciones personales de cada artista. Desde la más emocional idea de belleza, pasando por el interés por los fenómenos meteorológicos que allí ocurren, como el viento o la nieve, que sirven de base para la creación de la obra, o por los componentes del lugar que allí confluyen, ya sean barro, tierra, aire, etc., y que del mismo modo son necesarios para desarrollar la pieza.

Otras obras suceden en el *paisaje de explotación*, como canteras; elecciones motivadas en gran parte por los significados de los componentes del medio físico del lugar. El hecho de que las obras se localicen mayoritariamente en *paisajes naturales*, o *paisajes de explotación* y menos en los *paisajes culturales*, junto con que se tengan en cuenta los componentes del medio físico, sobre todo por encima de las actividades de la gente o los significados del lugar en sí, muestra cómo durante este período, este tipo de obras buscaban mayoritariamente una comunicación con los componentes del medio físico, con el *paisaje exterior*, lejos de motivaciones derivadas de las actividades de la gente, o los significados construidos socialmente en esos espacios. Se buscaba un diálogo directo con la parte física del entorno, con sus materiales y formas, como si se tratara de un lienzo sobre el que trabajar.

Sin embargo, las obras que actúan sobre el *paisaje cultural*, como son *Burial pyramide*, *Timetrack* o *Einhorn*, se relacionan con los significados del lugar socialmente o políticamente construidos, aunque en *Einhorn*, más parece un hecho no buscado. Las actividades de la gente, –aunque en las tres piezas se muestran en el espacio, ya sea a través de campos de cultivo, restos arqueológicos de culturas primitivas, senderos o vegetación controlada– no forman parte de las motivaciones para la elección del lugar en ninguna de las tres creaciones. También aparecen los significados del lugar en la obra de De Maria, aunque se enmarque dentro del *paisaje natural*.

Volviendo a los significados de los componentes del medio físico, varios artistas coinciden en utilizar materias similares, como la tierra o el barro y aunque los

significados de estas materias varían en cada una de las piezas según las inquietudes de cada artista, las experiencias y el contexto en el que se enmarcan, sí que se aprecia una tendencia al trabajo intimista, físico y matérico alrededor de estas propuestas.

Los significados del lugar como ya hemos destacado, aparecen sobre todo en las obras que se generan dentro de *paisajes culturales*, a excepción de *Two lines three circles in the desert*.

Bajo nuestro punto de vista, los tres tipos de significados del lugar, primitivos-conscientes, emocionales y abstractos, tan solo se dan a la vez en la obra *Burial pyramide* de Ana Mendieta, y además, es solo en esta obra donde se entrelazan estos significados del lugar con los de las materias tierra y piedras. La interpretación que se hace del lugar, en esta pieza basada tanto en los significados del lugar como en los de la materia, está cercana a la idea de naturaleza esencial, femenina, primitiva, íntima, en contraposición a los ideales del Land Art que están presentes en dos de las otras obras: *Two lines three circles in the desert* y *Timetrack*. En la primera, además de los significados emocionales que el lugar desprende para el artista, aparecen los significados abstractos relacionados con la idea de tierra prometida, identidad nacional y conquista, más relacionados a priori con una visión masculina del territorio dentro de la cultura occidental. También en *Timetrack*, se aprecian algunos significados abstractos del lugar relacionados con la idea de nación, división territorial y monumentalidad, cuestiones cercanas a las propuestas del Land Art y alejadas de la visión intimista de otras de las propuestas de nuestro estudio.

Estas obras que construyen su significado teniendo en cuenta los del lugar, a su vez, hacen que los propios significados del lugar se transformen. La huella que la acción deja es efímera en el tiempo. Sin embargo la huella del film es perdurable en el tiempo, lo que posibilita que estas piezas puedan permanecer en la memoria colectiva del lugar.

En segunda instancia abordamos la temática del cuerpo en acción *site-specific* en la naturaleza, desde los dos objetivos planteados. Por un lado, descubrir la hibridación de lenguajes entre la danza y la performance que se dan en las obras destacadas y las peculiaridades del movimiento, y por otro lado, las estrategias de intervención del trabajo *site-specific* que hemos detectado durante la investigación.

En cuanto a la hibridación de lenguajes, hemos visto en el apartado de discusión, que tanto en la época de los años 60 y 70, como en la actualidad, se siguen cuestionando los límites entre performance y danza. A veces, la inserción de una acción dentro de una u otra definición, más atiende al bagaje del creador, si proviene de las artes plásticas o de una formación dancística. Casos como el de *Element* o *Wind*, ponen de manifiesto estas cuestiones, y hacen que desistamos de situar a las obras destacadas dentro de las disciplinas a las que a priori se da por hecho que pertenecen. La transdisciplinariedad se hace patente al comprobar que los colaboradores que intervienen en las creaciones provienen de diversas disciplinas y formaciones, apoyando en mayor medida esta decisión.

Pasando a las peculiaridades del movimiento, en algunas de las creaciones aparece la idea de movimiento cotidiano, basado en acciones habituales como caminar, jugar, correr, etc., fruto del contexto artístico de la época que afecta tanto a creadores más relacionados con las artes plásticas, como a los que poseen una formación dancística. No todas las acciones utilizan el movimiento cotidiano, como es el caso de *White body fan* o *Leafed hand*, sin embargo, sí comparten el uso del movimiento no codificado. No tiene por qué estar inspirado en la cotidianeidad y sigue siendo espontáneo, libre y relajado.

Ante una visión general de las obras se aprecia que las creadas por artistas provenientes de las artes plásticas, se enfrentan al movimiento de la acción con propuestas más estáticas y pausadas. Y por el contrario, las creadoras con bagaje dancístico acometen el movimiento con mayor dinamismo, usando ritmos alternos, y gran ímpetu.

En la mayoría de las obras, destaca una búsqueda por parte del artista de experimentar con su propio cuerpo, de ser creador, objeto y sujeto de la acción. Se tantean los límites a través del esfuerzo, la resistencia y la extensión, y se exploran las posibilidades del propio cuerpo. Algo que aparece y se reivindica a lo largo de la época de estudio, y que se expone en el apartado: contexto artístico de la parte II.

A continuación se presentan las conclusiones en cuanto al segundo objetivo relativo al cuerpo en acción, sobre las estrategias de intervención en el trabajo *site-specific* en la naturaleza.

En primer lugar incidimos sobre el hecho de que las obras destacadas muestran interés en mayor o menor medida, por la experiencia del lugar o de los componentes del lugar como parte del proceso compositivo de la acción. El *paisaje exterior* como lugar se considera en ellas sujeto, proceso o destino del hecho artístico, algo que comparten con la filosofía del Land Art, justificando el carácter *site-specific* de las piezas, y dejando al margen la idea de lugar como mero escenario.

Las estrategias de intervención que han utilizado los artistas para acercarse a ese carácter *site-specific* son de dos clases, complementarias y no excluyentes entre sí: de una parte las que inciden sobre la alteración corporal, y de otra, las que lo hacen sobre la alteración natural.

En cuanto a las primeras, que alteran el cuerpo en su relación con los componentes del lugar, hemos constatado que se utilizan tres tipos de estrategias: la extensión del cuerpo, la mimesis y la visibilización del cuerpo, que en obras como *Landscape->Body->Drewling*, confluyen todas.

La extensión del cuerpo es utilizada en cinco de las obras de estudio. Destaca el hecho de que en cuatro de ellas, la extensión se lleve a cabo a través de elementos externos al lugar del *paisaje exterior* donde se realiza la obra, sin relación concreta con los componentes del lugar, como los espejos en *Wind*, la moto de nieve en *Timetrack*, el traje-unicornio de *Einhorn* o el traje-abanico de *White body fan*. Sin embargo, todas exploran los límites del propio cuerpo y la extensión se posiciona como una herramienta de diálogo entre el cuerpo y el entorno. En el caso de *Landscape->Body->Drewling*, la extensión del cuerpo se consigue sin intermediarios, solo el barro propio del lugar y el cuerpo mediante la acción se bastan para que, a través de las pequeñas construcciones en barro, el cuerpo se expanda y se apropie de las características del suelo como soporte.

La mimesis aparece en las dos obras de Simonds, también en *Element*, *Burial pyramide* y *Leafed hand*, y aunque se acomete desde motivaciones distintas, existen numerosos paralelismos en el uso de materiales, temáticas y características.

Por ejemplo en todas ellas, el contacto con el entorno se realiza a través del desnudo. El desnudo nos saca fuera de lo corriente, para acercarnos a lo extraordinario, o al ritual.

Además coincide que el contacto del cuerpo desnudo con la materia en estas obras es total. Ya sea a través del barro, fango, piedras, suelo de tierra, u hojas. Son componentes del medio físico cuyos significados en nuestra cultura occidental tienen que ver con el origen, primitivo, nacimiento, muerte, y en el caso especial de las hojas, con la idea de ciclo, renovación, protección. El suelo nos remite a la gravedad, a la pesada carga del vivir que conecta con las temáticas que se abordan acerca de la muerte, el nacimiento, la contingencia del ser, lo transitorio, y con planteamientos cercanos a posturas existencialistas que se ven reforzadas por los significados de la materia y el uso de la mimesis como estrategia de intervención.

La introducción o emergencia del cuerpo desnudo en la tierra, lodo o piedras mediante un contacto total, contrasta notablemente con las obras que utilizan el cuerpo vestido, en las que no se persigue la mimesis, o invisibilización del cuerpo, sino todo lo contrario, la visibilización del cuerpo con un claro interés de destacar la figura humana de entre los componentes del medio físico del lugar, lo que graba las obras con otros significados y temáticas. Es el caso de *Wind*, *Two lines three circles*, *lowa blizzard* y *White body fan*, en las que el cuerpo se viste con ropa oscura, sumado a que también permanece erguido, hace que la acción adquiera cierto grado de normalidad, a diferencia de las obras que usan la mimesis, a través del cuerpo desnudo tumbado sobre la materia. La verticalidad del cuerpo en los trabajos que usan la visibilización, busca mitigar la influencia de la gravedad tan presente en las piezas de suelo, y en especial en las obras de Hom, al hacer uso también de la estrategia de la extensión del cuerpo gracias a sus trajes, potenciando la idea de querer escapar de la condición humana.

Siguiendo con la segunda clase de estrategias de intervención, las que llamamos alteraciones naturales, consideradas como transformaciones en las que los componentes del medio físico se posicionan como objetos de la alteración que el cuerpo en acción ejerce sobre ellos, se observa que se dividen en dos tipos: las alteraciones naturales indirectas, como consecuencia de la acción, relacionadas con la idea de huella o residuo, como ocurre en *Wind*, *Birth* o en las obras de Hom. Y las alteraciones naturales intencionadas, como objetivo de la acción, que encontramos en *Corazón de roca con sangre*, *Two lines three circles* y *lowa blizzard*. Se trabajan con los conceptos de introducción, emergencia, posesión o unión ya sea construyendo, pintando, trazando recorridos, pisando la nieve o vaciando siluetas en la tierra.

Teniendo en cuenta las alteraciones tanto corporales como naturales, se aprecian dos tipos de tendencias relacionadas con las temáticas de las obras.

De una parte, aparecen las intervenciones en las que el cuerpo altera los componentes del medio físico a través de la introducción, la emergencia, posesión o unión de/con la materia, en las que también encontramos la mimesis, desde el trabajo

del cuerpo desnudo con la tierra o el barro, y relacionadas con posturas esencialistas, como son: *Birth*, donde se da la alteración por emergencia del cuerpo; *Corazón de roca con sangre* de Mendieta donde aparece la alteración por introducción; además de *Element*, *Burial pyramide* y *Landscape* <-> *Body* <-> *Drawing*.

Y de otra parte, existen las obras basadas en motivaciones políticas y emocionales, o relaciones espacio-temporales, que utilizan la experimentación y la cotidianeidad, con propuestas muy concretas. Aparece en ellas la idea de atravesar el territorio, el lugar, como ocurre en *Iowa blizzard*, *Wind*, *Two lines three circles*, *Timetrack*, o *Einhorn*, en las que el cuerpo vestido y en pie, altera el medio desde posturas menos matéricas e íntimas, y más cercanas a la idea de tránsito.

De forma esquemática, las primeras están relacionadas con la idea de conectar con los componentes del lugar, y las segundas con la idea de atravesar el lugar.

En tercera instancia abordamos la temática de la imagen en movimiento: entre testimonio y creación, desde una visión que tiene en cuenta los objetivos planteados al comienzo de la investigación: determinar el abanico de funciones de la imagen en movimiento monocanal entremedias de la función de registro de la acción y la función creadora.

Comenzando por el primer objetivo, hemos comprobado que dentro del abanico de funciones de la imagen en movimiento podemos distinguir tres grados de complejidad, a los que hemos denominado: obras documentales de grado 1, obras documentales de grado 2, y obras con función ambigua, donde se sitúan la mayoría de creaciones.

En las obras documentales de grado 1, la imagen se comporta como testigo o testimonio de la acción, con una grabación estática y neutra, donde se utiliza un plano secuencia único, se hace uso de la isocronía, y no hay sonido. La imagen funciona como documentación de una pieza íntima, y actúa como un espectador silencioso, sin audiencia, donde el autor es obra, acción, imagen y receptor de sí mismo. Ejemplos de este tipo de creaciones son *Birth*, *Leafed hand* y *Burial pyramide*.

Corazón de roca con sangre, formaría parte de las obras documentales de grado 2, ya que, a pesar de que la imagen permanece en plano secuencia y comparte el resto de características que las de grado 1, la cámara tiene movimiento, y enfatiza los detalles importantes de la acción, dirigiendo la mirada, y dando intencionalidad a la imagen.

En el resto de obras, la función ambigua de la imagen se hace patente, enriqueciendo los niveles discursivos hacia la creación independiente. Es el caso de la obra de De Maria en la que a pesar de no haber montaje, especialmente el movimiento de la cámara y el sonido, confieren un discurso propio y dominante.

Opuestamente al resto de obras destacadas que buscan mostrar el proceso de la acción, en De Maria, los niveles discursivos se unen en la búsqueda de un resultado visual concreto, luchando contra el protagonismo del referente real.

El resto de piezas a las que hacemos frente contemplan la edición, aunque en dos de ellas, todavía perdura la isocronía, y el montaje se centra en encadenar planos desde puntos de vista diferentes construyendo la totalidad de la acción, mostrando el proceso, sin que haya elipsis temporales. Esta voluntad de mantener la intención

documental, al mismo tiempo que la imagen busca una mirada subjetiva, ocurre en *White body fan* y *Timetrack*.

A partir de aquí, en las piezas siguientes, la edición, los movimientos de cámara, cambios de plano o puntos de vista consiguen desajustar el tiempo de la acción del tiempo de la imagen y alejarse más de la función documental.

Einhorn y *Landscape* <-> *Body* <-> *Drewling*, por ejemplo, comparten el hecho de que la imagen se centra en resumir el proceso de la acción, actuando como un resumen de la misma. Dan una visión adaptada al medio visual, que ofrece una comprensión cómoda de la intervención y facilita su difusión, acortando la larga duración de la cinta original. Lo consiguen a través de la selección de las partes más interesantes y representativas, ordenadas mediante elipsis temporales indefinidas.

Finalmente nos enfrentamos a las tres obras más dinámicas tanto en el plano de la imagen como en el de la acción: *Iowa blizzard*, *Element* y *Wind*, en las que aparecen los recursos más avanzados de la imagen en la deconstrucción del tiempo de la acción. *Iowa blizzard*, a partir de un único plano secuencia consigue crear una ilusión de la visión a través de la edición. Mediante la superposición de la misma secuencia comenzando en tiempo distintos, crea una estela de movimiento, de forma que la cinta focaliza su atención en el nuevo resultado imaginario.

Wind se posiciona como una obra completamente experimental en la que el discurso de la imagen juega con la deconstrucción temporal y espacial de la acción. A pesar de que la cámara permanece estática en un mismo punto, el nivel discursivo de la acción y el de la edición afrontan ritmos frenéticos. Los performers entran y salen de cuadro, y el montaje sigue el *modus operandi* de Jonas, basado en lo aleatorio, como ella misma comenta.

La creación fílmica más elaborada es *Element*. En ella los tres niveles discursivos se solapan e interactúan entre sí. El juego con los puntos de vista de la cámara tiende a romper la lógica espacial, que junto con el encadenamiento de encuadres desde distintos ángulos, y la falta de continuidad temporal entre ellos, hacen que el espectador se desoriente y se abruma. El cuerpo se fragmenta a través de los planos detalle, aparecen planos cerrados con partes del cuerpo difíciles de reconocer y el ritmo increciendo de la obra se vuelve frenético por la corta duración de los planos. Lejos de la función documental, *Element* se aproxima una pieza de cine-danza autónoma, sin embargo a pesar de ser el film más autónomo y complejo de todos, mantiene la atracción hacia el momento de la acción.

En este punto de las conclusiones se hace hincapié en el hecho de que todas las obras destacadas mantienen la atención sobre el nivel discursivo de la acción, sin poder independizarse completamente del referente, transportándonos al evento, a la acción, contrariamente a lo que en un principio exponíamos en el marco teórico, donde planteábamos la existencia de obras que utilizaban la imagen en movimiento como creación, configurando una obra independiente:

Mito, aura, ritual, contexto, pioneros, lugar, naturaleza, *site-specific*, cuerpo del artista, materia, acción real, efímero, resto, irreplicable, multiplicidad, distancia, etc., son algunas de las claves para explicar la perdurabilidad del referente en estas creaciones.

¿Qué es la obra?

Hemos visto que en parte de las obras, la cámara tiene una función claramente testimonial, sin embargo, en el resto, la imagen intenta focalizar la mirada hacia ciertos aspectos o crear un discurso paralelo. A pesar de ello, nos topamos siempre con la intensidad del momento de la acción, haciendo que la imaginación nos transporte al instante de la acción y sus circunstancias. Esto se debe a varias cuestiones entrelazadas que vemos a continuación:

Los propios artistas acometen las acciones de forma vivencial, presente, como una experiencia en primera persona, alejándose de la idea de ficción y de interpretación. Esta intención hace que la acción esté anclada en lo real, y lo personal del artista, mostrándonos fragmentos de realidad del creador, de la época, del momento. El uso del propio cuerpo despierta en nosotros la curiosidad por conocer sus entresijos, tamaño, movimiento, comportamiento, etc. El film nos muestra el mito. El artista convertido en mito de los años 60, de la época convulsa; pioneros y nuevas experiencias que contemplamos desde la distancia que nos ha dado el paso de las décadas. La acción nos remite constantemente a la realidad, por lo tanto, por muchos recursos de grabación y deconstrucciones del espacio-tiempo que acometa la imagen, el film nunca podrá ser una ficción autónoma e independiente.

A esto hay que añadir lo excepcional de la acción, no ocurre en galerías, estudios o espacios de la ciudad, sino que acontece en el *paisaje exterior*, en lugares recónditos o alejados de lo urbano. Intervenciones en la naturaleza, *site-specific* involucradas con el lugar, que hasta entonces no se habían llevado a cabo, lo que las hace más atractivas. La exploración de las posibilidades de la acción y el movimiento del cuerpo fuera del escenario, en el lugar, interactuando con el espacio, la materia y sus significados, enfatiza el carácter innovador y experimental de las obras, realzando más si cabe el protagonismo de la acción.

Además, son acciones únicas e irrepetibles y en la mayoría de los casos escondidas, e íntimas, en las que la imagen juega un papel primordial.

Barthes señala acerca de la fotografía, y por extensión a la imagen en movimiento, que "la fotografía es más que una prueba: no muestra tan sólo algo que *ha sido*, sino que también y ante todo demuestra que ha sido. En ella permanece de algún modo la intensidad del referente, de lo que fue y ya ha muerto."³²

La imagen captura la acción y demuestra que ha ocurrido, que ha acontecido algo que de otra manera no tendríamos forma de comprobar, ya que todas las acciones como comentamos, se realizan en lugares alejados y prescindiendo de audiencia, y están concebidas para la mirada de la cámara. La reproductividad de un hecho aislado y único hace que no solo la acción que vemos mantenga su aura, sino que el film en sí

32 BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*. Ed. Paidós, Barcelona, 1998, pág. 24.

se apodere de ese aura en su calidad de testigo directo y único del mito, independientemente de su discurso.

Douglas Rosenberg, en uno de sus artículos del Congreso *American Dance Festival Screendance* de 2006, comenta algunos aspectos relevantes acerca de las obras de vídeo-arte de los años 60, que son aplicables a las piezas de nuestro estudio:

En los principios del vídeo-arte [años 60] la cámara se introdujo en los trabajos artísticos para grabar performances profundamente personales, privadas y normalmente ritualizadas. Estas acciones hechas para la cámara tenían por lo general menos de entretenimiento y más catalizadoras de una exploración profundamente personal de la experiencia física y psíquica. La cámara como testigo, actuaba como un guía chamánico. Escribiendo electrónicamente la obra, como una forma de dar a conocer la acción. La cámara permitía, en la medida que actuaba como una audiencia artificial, un público silencioso y que no juzgaba [...].³³

El espacio de la acción queda ritualizado por la intervención y sus circunstancias, por el lugar y por la cámara, que ejerce una influencia reflexiva sobre el espacio de producción.

El referente se mantiene vivo. La imagen es una prueba de la intensidad, de lo efímero, de lo irrepitable. Hace perdurable lo que no lo es.

Puede considerarse la obra misma, o tan solo los restos; es parte de la controversia entre la imagen y la acción, la disyuntiva entre lo efímero y lo perdurable, entre la unicidad o la multiplicidad de la obra.

33 ROSENBERG, Douglas, "Proposing a theory of screendance". *American Dance Festival Screendance State of the Art*, Duke University, EE UU, 2006, pág. 14 (traducción propia).

parte IV
proyecto personal:
porque la perdí



parte IV proyecto personal: *porque la perdí*

Cuando contemplamos paisajes que nos resultan familiares, si sobre todo pertenecen a nuestra infancia, no sólo los percibimos con nuestros ojos, sino que los vivimos bajo las sensaciones corporales y los recuerdos velados, que sin embargo, quedaron grabados en nuestra memoria, casi en nuestra propia piel. Por ello nuestros cuerpos no se sienten sensibilizados, afectados, únicamente por las impresiones visuales, sino también por otras sensaciones que actualizan nuestra historia personal y pueden alumbrar la historia de un sentimiento colectivo. Tal vez en estos paisajes más que en ningún otro volvemos a escuchar en ocasiones, como intuía Schiller, la aleccionadora voz maternal de la naturaleza, pues parecen tomarse representaciones de la infancia perdida, individual o colectiva, hacia la cual conservamos un entrañable cariño. Incluso, al reconocemos en su fisonomía, deterioro o pérdida, embargan nuestro ánimo con una cierta melancolía. Es posible que esta vivencia del paisaje como memoria del cuerpo, a medida que se socializa, esté siendo la causante de tantos retoños de nostalgia, pero también el acicate para su conservación o restauración cuando el progreso y el provecho, las dos caras del utilitarismo, se ciernen de un modo amenazante sobre sus despojos.

MARCHÁN, Simón ¹

Este proyecto personal se ha configurado paralelamente a la investigación, afianzando los conocimientos adquiridos a lo largo de todo el recorrido y dando continuidad a una línea de trabajo en la que confluyen la investigación teórica y motivaciones fuertemente personales.

¹ MARCHÁN, Simón, "La experiencia estética de la naturaleza" en MADERUELO, Javier (ed.), *Paisaje y pensamiento*. Abada Editores, Madrid, 2006, pág. 34.

1. motivaciones

En cada una de las obras que venimos realizando desde hace varios años, el lugar en el que se sitúa la acción posee una gran importancia, y se elige en función de nuestras motivaciones.

Esta línea de creación ha ido encaminada hacia el concepto de integración, indagándolo en lo social, en lo cultural y sobre todo, en lo natural.



Talleres de Danza y Tecnología, Ascara y Gésera (Huesca), junio 2004.

Tal es el caso de los *Talleres de Danza y Tecnología*, realizados en 2004. Proyectados para ser desarrollados en un entorno natural y rural, cuentan a la vez con un componente social. Se llevaron a cabo en dos pueblos semi-deshabitados de la provincia de Huesca, donde se invitó a participar a sus habitantes, quienes, interactuando a través de la danza y el vídeo, crearon un nuevo acontecimiento social que dio continuidad a la memoria colectiva de ambas comunidades.

Otra de las creaciones relacionadas con la temática de la tesis es la serie fotográfica *Mi cuerpo está en el bosque* de 2005, que está compuesta por fotomontajes creados con imágenes de paisajes y fotografías del propio cuerpo en lugares en los que la autora se escondía durante la infancia.



Fotografías de la serie *Mi cuerpo está en el bosque*, 2005.

También destaca la serie fotográfica *Infancia in situ* de 2006, que consta de un trabajo performático documentado mediante fotografía en una zona del Pirineo Aragonés que ha estado presente durante toda la vida de la autora y en especial, en su infancia: Gavín, en el Valle de Tena. En ella, se profundiza en el anhelo de perpetuar su presencia en el entorno natural, haciendo referencia a la memoria infantil, y a la memoria del lugar.

Infancia in situ acciona sobre el lugar y sus componentes creando pequeñas escenas a través de la improvisación in situ.

A partir de este último trabajo performático en el lugar, comienza a tomar forma el proyecto *Porque la perdí*.

En todas ellas, a nivel metodológico, la imagen estática o en movimiento, se usa para registrar una acción *site-specific* creada mediante el cuerpo, al igual que ocurrirá en *Porque la perdí*.



Fotografías de la serie *Infancia in situ*. Intervenciones en Gavín (Huesca), 2006.

2. objetivos

objetivo conceptual

Cuando hablo de recuperación, doy obviamente por sentado que hubo una activación y luego cierta desactivación del interés por tal concepto y que el actual retorno al paisaje es una vuelta o, mejor, un retomar con nuevas iniciativas una posición acaso perdida en ocasiones, tal vez olvidada en más de un caso, quizá ensombrecida por otras opciones coyunturales o incluso mantenida en soledad relativa por escasos resistentes, entre los que me encuentro.

MARTINEZ DE PISÓN, Eduardo ²

El proyecto *Porque la perdí* reflexiona sobre la relación personal con el entorno natural del pequeño pueblo de Gavín, a través de las experiencias del pasado y del presente.

Por un lado se busca la recuperación de la memoria de un pueblo, en cuanto a su relación con la naturaleza. Cómo se vivía la naturaleza hace tan solo una generación y cómo se ha perdido esa forma de aproximarse a ella, reemplazándose por otras:

Labores que el ser humano ha realizado durante siglos, y en algunos casos en los dos o tres últimos milenios. [...] tareas agrícolas en el huerto, en el secano o en la montaña, los aprovechamientos de la paja de los cereales, el cultivo del cáñamo y la utilización de sus fibras, los trabajos con la piedra, etc. [...] cuando el resplandor del segundo milenio empezó a extinguirse para dejar paso a la luz de una nueva era digital y tecnológica, la mayor parte de estas tareas fueron amortajadas, y recluidas en los archivos de nuestra memoria.³

En el caso particular de Gavín, el modo de vida ha variado mucho desde principios del siglo XX. La guerra civil, la ruptura de familias, la mecanización del campo, la huída hacia Zaragoza en busca de un trabajo en plena era industrial, y la incursión del turismo, han sido algunos de los factores determinantes en el cambio de modelo económico y cultural de esta zona del Pirineo Aragonés:

La ciudad industrial crece simultáneamente al abandono del campo, con la concentración de la población en las ciudades y con la introducción de sistemas industriales en las explotaciones agrícolas. La huída o vuelta al campo se consolida –tenía antecedentes en la pequeña aristocracia y la burguesía desde el siglo XIX– como el remedio principal de la historia urbana. Las ciudades crecen congestivamente y es necesario buscar lugares donde, simplemente, respirar. La añoranza del campo tiene también componentes derivados de la migración masiva del campo a la ciudad, como nostalgia de los orígenes. Sin embargo, culturalmente está asociada a

² MARTINEZ DE PISÓN, E., y ORTEGA CANTERO, N., *La recuperación del paisaje*. Ediciones UAM, Madrid, 2008, pág. 11.

³ MONESMA, Eugenio, *Labores de un milenio*. Editorial Pirineo, Huesca, 2003, pág. 7.

la progresiva búsqueda de un espacio más sano, más natural, en el que librarse de los males urbanos.⁴

El turismo desbordado ha generado un modelo económico basado en la construcción de segundas residencias sin un anclaje real al paisaje y al lugar. Marc Augé lo relaciona con la existencia y proliferación de los no-lugares cuando dice:

“El retorno al lugar es el recurso de aquel que frecuenta los no lugares (y que sueña, por ejemplo, con una residencia secundaria arraigada en las profundidades del terruño).”⁵

Los espacios sin identidad nos invaden, y nos precipitan hacia lugares, históricos, con memoria, que sin embargo, como comenta Maderuelo estamos privando de identidad:

“Vamos hacia la falta de identidad con la tierra debido a los agentes urbanizables externos que modifican el paisaje sin tener en cuenta sus características autóctonas.”⁶

La gran transformación del paisaje que ha sufrido esta zona del Pirineo, debido sobretodo al abandono de la naturaleza como modo de subsistencia y la incursión de la construcción desbordada, ha hecho que se pierda nuestra cultura y nuestra memoria colectiva, la que llamamos memoria del paisaje.

Como dice Raffaele Milani “el paisaje es memoria afectiva: tiene sentido de comunidad, es como el alma del lugar”.⁷

Este proyecto plantea la recuperación del *alma del lugar* a través de la intervención artística en esos espacios naturales.

No es una vuelta al pasado, sino una continuación, la creación de una prolongación de la memoria. Las artes como medio a través del cual ampliar los significados del lugar.

¿Se recuperan las vivencias o los lugares? Se recupera parte de la vivencia pero dándole una dimensión artística al lugar. Recuperamos la vivencia fuera de la nostalgia, proponiendo una nueva relación con el entorno en la actualidad, no destruyendo, sino construyendo desde lo que ya existe o ha existido.

Con este trabajo, se busca una línea de conexión con la vida de tantas generaciones en Gavín, todo ello a través de la intervención del cuerpo y del vídeo en la naturaleza.

En el presente, nuestra relación con la naturaleza tiene poco que ver con aquella que guardaban nuestros antepasados. “De la naturaleza, siempre nos hemos tenido que defender”⁸ argumenta Javier Maderuelo; la vida en los núcleos rurales ha sido de gran dureza, lo que se contrapone a la idealización de la naturaleza que tenemos los que

4 DE LAS RIVAS, Juan Luis, “La naturaleza en la ciudad-región: paisaje, artificio y lugar” en MADERUELO, Javier (ed.), *Actas El Paisaje. Arte y Naturaleza*, Huesca, 1996. Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1997, pág. 194.

5 AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1998, pág. 110.

6 Javier Maderuelo en la conferencia inaugural del Curso Paisaje y Arte 2007, CDAN, Huesca, Junio 2007.

7 Raffaele Milani en su conferencia del Curso Paisaje y Pensamiento 2006, CDAN, Huesca, Junio 2006.

8 Javier Maderuelo en la conferencia inaugural del Curso Paisaje y Arte 2007, CDAN, Huesca, Junio 2007.

no hemos conocido su crudeza. Por ello, nuestra visión sobre esta naturaleza transformada y dominada difiere de la de aquellos que la sufrieron de primera mano. Sin embargo, queda en nosotros la memoria de la infancia perdida, la memoria de esa naturaleza amable que nos invita a su respeto y admiración.

“El poeta y filósofo Schiller [...] nos alertaba con unas palabras más sencillas y sentidas de que *nuestro modo de conmovernos ante la naturaleza se parece a la sensación que el enfermo tiene de la salud*, pues, como es sabido, sólo parece notarla cuando le falta.”⁹

Con la naturaleza, actualmente podría pasarnos lo mismo, empezamos a apreciarla ahora, cuando la estamos perdiendo.

objetivos formales

Los objetivos específicos de esta obra hacen hincapié en utilizar procesos de creación pertenecientes a varias disciplinas que involucren el cuerpo en acción y la imagen en movimiento, a través del formato vídeo.

Uno de sus objetivos referidos al uso del cuerpo, es experimentar la improvisación *site-specific* en la naturaleza, recurriendo a métodos de producción a priori pertenecientes tanto a la danza como a la performance. Se trabajará en el lugar específico desde el principio, a través de la improvisación para que la acción esté totalmente involucrada con el lugar.

Otro de los objetivos, referido al uso del vídeo, es la voluntad de utilizarlo tanto en su faceta testimonial como de creación, buscando una hibridación funcional.

9 MARCHÁN, Simón, *op. cit.*, pág. 17.

3. desarrollo del proyecto

A continuación se muestra el desarrollo del proyecto inicial, anterior a la creación de la obra, en el que se presenta una metodología aplicable al proceso de trabajo en las obras *site-specific* de cuerpo en acción en la naturaleza de nuestra línea de creación personal. Esta metodología se elabora teniendo en cuenta tres fundamentos: las aportaciones del bloque teórico, la metodología ya existente en nuestra línea de creación personal, y en el proceso de trabajo planteado por Katrina McPherson¹⁰ acerca de las creaciones de vídeo-danza, que aquí aplicamos a esta pieza.

Posteriormente se acomete el análisis de la obra *Porque la perdí*, siguiendo la metodología de análisis elaborada para esta investigación, utilizada en el análisis de las obras destacadas.

Y finalmente se abordan la discusión y conclusiones referentes al proyecto personal y sus conexiones con el cuerpo teórico.

descripción

El proyecto consiste en la realización de un documento videográfico, a través de vídeo, audio, cuerpo en acción y testimonios.

En primer lugar se realiza la grabación de una serie de testimonios de ancianos del pueblo de Gavín (Pirineo Oscense), donde nos comentan historias y aspectos de su vida de antaño, en relación con el *paisaje exterior*: el trabajo en los campos, la explotación del bosque, el agua, el uso de los caminos, etc., y cómo estas relaciones se han perdido, debido al cambio drástico del modo de vida y modelo económico.

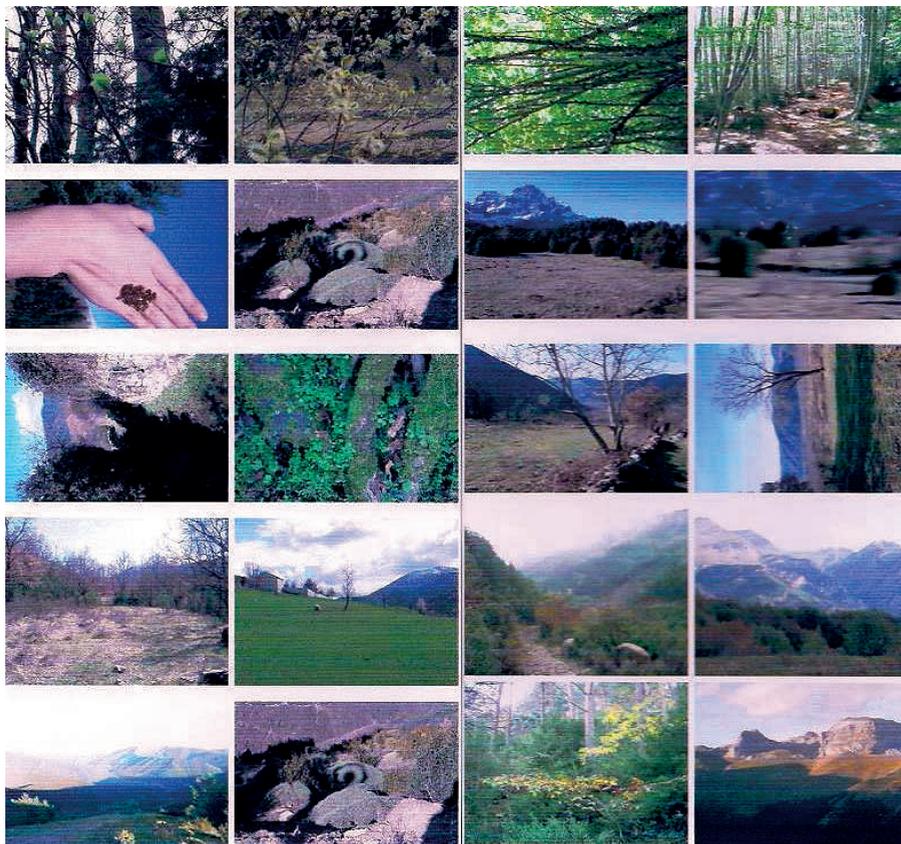
A partir de estos recuerdos, performers y cámara improvisan e interactúan con el lugar en busca de la memoria perdida del paisaje, con la intención de recuperarla y utilizar las artes como medio para crear nuevos significados del lugar, que perduren en la memoria colectiva.

Los testimonios e intervenciones son registradas en audio y vídeo, y con todos los materiales se construye una vídeo creación, con una función entremedias del documental y la vídeo-danza.

¹⁰ McPHERSON, Katrina, *Making videodance*. Routledge, Nueva York, 2006.

espacios

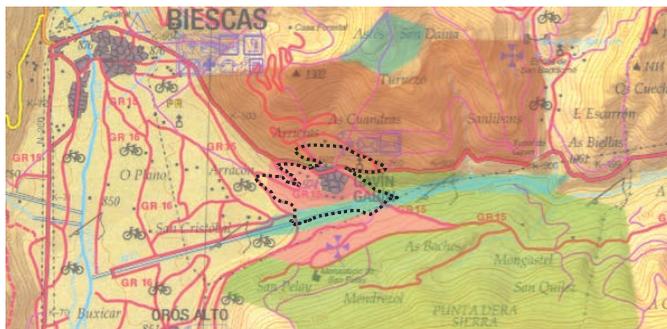
Alrededor del término municipal de Gavín, se localizan diversas formas de *paisaje exterior* que hemos definido en el mapa de la zona. Bosques de roble, bosques de pino, campos de cultivo, caminos y sendas, etc., de entre los cuales elegiremos nuestros espacios de intervención.



Contactos e ideas sobre los espacios.

mapa de la zona y recorrido de la intervención

Se pretende hacer un recorrido circular, conectando los diversos espacios a través de los caminos. De esta forma, los testimonios se conectan gracias al hecho de caminar-reflexionar. El camino es un espacio de tránsito, de pensamiento entre lo que ha sucedido y lo que va a suceder.



AZUL procedencia del agua

MARRÓN bosque de roble

ROSA campos de cultivo y ganadería

VERDE bosque de pino y caducos

ROJO caminos

----- recorrido que une los espacios de las intervenciones



Alrededores de Gavín, dentro del recorrido propuesto.

entrevistas

Los testimonios versan sobre las vivencias, anécdotas y formas de transformación del paisaje. Los temas a tratar son el campo, los caminos, el bosque y el agua.

campos

- tipos de cultivo
- tiempos de cultivo
- herramientas
- animales y recursos humanos
- relación actual: presente y futuro, vorágine constructiva e impacto en el paisaje actual

caminos

- uso de los caminos
- distancias y tiempos
- animales en los caminos
- limpieza y herramientas
- relación actual: uso y mantenimiento

bosque

- mantenimiento y explotación: herramientas y animales
- tiempos y frecuencias
- usos de la madera
- otros recursos del bosque: recolección
- uso actual

agua: río, barranco, fuente o acequia

- usos como baño, lavar, regar, beber
- herramientas
- tiempos
- relación actual



Momentos del *making off* durante la grabación de los testimonios.

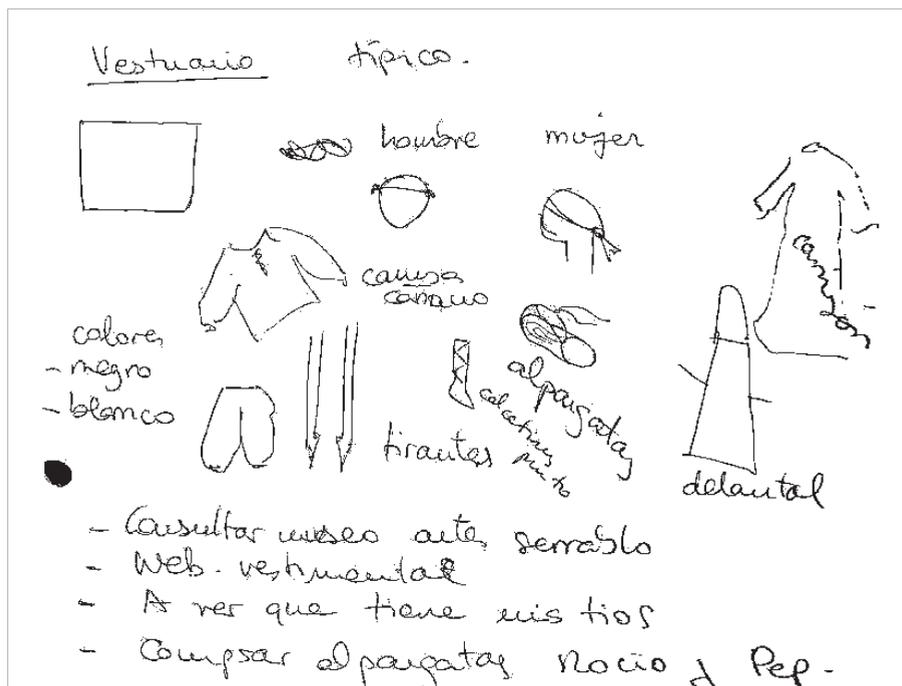
vestuario

El vestuario tiene relación con la temática y los objetivos del proyecto. Por ello, se pretende combinar elementos de la vestimenta antigua, la que usaban normalmente la generación de los ancianos durante su infancia y juventud, con otros de nuestra actualidad.

Elementos interesantes de vestimenta antigua:

- pañuelos para la cabeza, boina
- alpargatas de cáñamo
- camisa, camión de cáñamo
- calzones
- delantal
- tirantes
- calcetines de punto hasta la rodilla
- blusas de cuello de cisne
- palo o bastón de avellano

El vestuario antiguo no debe ser completamente evidente, sino que ha de comprenderse con detalles integrados de forma armoniosa con el resto de vestuario actual, creando en su totalidad, una nueva identidad estética.



Bocetos e ideas de vestuario.

cuerpo en acción

La intencionalidad del movimiento del cuerpo, se inspira en dos fuentes: los testimonios y el lugar, teniendo en cuenta los objetivos del proyecto.

Desde esta base, comenzaremos trabajando con la improvisación, que puede evolucionar hacia una coreografía o composición.

testimonios como fuente

Los performers asisten a las sesiones de testimonios, reflexionando durante y después, acerca de los objetos, movimientos o conceptos como inspiración:

- Puede ser que a partir de un material que aparece en el testimonio, como por ejemplo, un arado, una horca, o un bastón, se desarrolle la acción en el espacio.
- O por otro lado, se elija un movimiento del relato del testimonio, por ejemplo dar la vuelta a la paja con la horca en los campos, y a partir de este movimiento, se desarrolle una coreografía.
- También se puede elegir un concepto del testimonio, como la repetición, y que la acción parta de él. Los testimonios nos darán la clave del trabajo. Tenemos varios lenguajes para utilizar y usaremos los que más se adapten a lo que queramos destacar en cada momento.



Un momento de la grabación mientras los performers improvisan, y una idea compositiva.

lugar como fuente

Los lugares elegidos dentro del *paisaje exterior* motivarán las acciones que se lleven a cabo, teniendo en cuenta que el proyecto surge del sentimiento de pérdida de significados emocionales y socio-culturales del paisaje, por lo que las intervenciones estarían más próximas al concepto de integración, usando algunas de las siguientes estrategias de intervención:

Alteración corporal (Cuerpo sujeto-objeto)

- Extensión del cuerpo
- Mimesis o invisibilización del cuerpo
- Destacar o visibilizar el cuerpo
- Apropiación de características de la naturaleza por parte del cuerpo

Alteración natural (Cuerpo-sujeto / naturaleza-objeto)

- Huella
- Personificación
- Introducción
- Emergencia
- Posesión

proceso compositivo

Para la composición del movimiento, nos basaremos en la improvisación *in situ*, teniendo en cuenta las siguientes pautas:

- Ganar confianza entre los bailarines y cámara.
- Animar a colaborar y comunicarse entre los miembros del equipo creativo, aportando información sobre la improvisación en la naturaleza.
- Establecer un punto de partida, una idea a partir de la que se trabaja.
- Diseñar reglas.
- Crear un *score* consensuado desde el principio.



Reunión de colaboradores.

grabación

storyboard

- Creación de una lista de *shots* dentro de un calendario diario que incluya la logística de cada grabación.
- Acotar las plantas de las localizaciones de cada sesión: dónde se sitúan las cámaras y radio de acción de los bailarines.
- Concretar para cada sesión lo que se quiere grabar, focalizar o concretar.

La grabación consta de dos partes: la de los testimonios, y la de las intervenciones.

testimonios

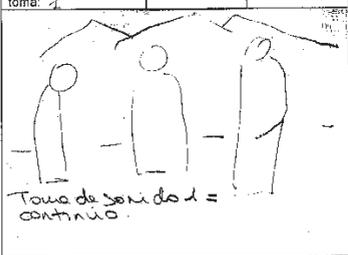
La grabación de los testimonios se hará con una sola cámara, que grabará a la persona protagonista y su entorno.

A la persona se le irán haciendo preguntas, pero el entrevistador no debe aparecer en la grabación.

El punto de vista será cercano al del entrevistador, y si el protagonista se siente cómodo, se le puede pedir que mire a cámara en algunos momentos de su narración.

En los testimonios, la voz va a tener mucho protagonismo, y la imagen debe apoyar con detalles, esas narraciones.

Una vez tengamos registrados los testimonios, haremos una puesta en común para comentar los aspectos más destacados y elegir los testimonios y los espacios sobre los que vamos a trabajar.

escena: La Era	cámara 1	cámara 2
toma: 1		
		
escena:	cámara 1	cámara 2
toma:		
<ul style="list-style-type: none"> • Conversación con Pep sobre infancia guerra • Caminos abiertos en la nieve. • Construcción barraques áreas • Construcción caminos - carreteras • Grana cordero - aceite • Uino y harina • Casco de roble para vender • Aventura - situación actual 		
<ul style="list-style-type: none"> • Aventura dos • Campo • Campo Poco 		
<ul style="list-style-type: none"> • Niños - buento - caudon 		

Resumen de escena "La era", toma 1.

intervenciones

Para comenzar, deberemos definir el espacio en el que la cámara y los performers van a moverse y hacer marcas en el suelo para delimitar el espacio que graba la cámara.

En principio se grabarán secuencias largas completas que después podremos acortar con la edición.

La grabación se hará con dos cámaras. Cada una de ellas, al igual que los performers, empezarán por la improvisación, eligiendo un punto de partida.

A medida que vayamos trabajando entre cámara y performers, irán surgiendo ideas acerca de la grabación, que iremos aplicando. No obstante, tendremos en cuenta los siguientes aspectos:

-Alteración visual: cámara-sujeto, sobre cuerpo y elementos-objetos

- Paralelismos entre cuerpo y entorno.
- Eliminación de profundidad de campo entre cuerpo y entorno.
- Potenciación de la transición y el recorrido sobre los espacios.

-Trabajo entre las dos cámaras

Las cámaras deben registrar puntos de vista distintos de las acciones. Una debería darnos una visión más general y externa, haciendo panorámicas del paisaje y situando las intervenciones:

- *Campo largo y figura entera* sitúan al sujeto en el espacio de la acción, se ve donde se está realizando la acción.
- *Plano americano y figura media* muestran la acción de manera más clara, ya que acercan el movimiento del sujeto al espectador.

En cambio, la otra es más detallista y se introduce en la acción, incluso en la mirada del performer:

- *Los planos detalle* destacan el esfuerzo, emociones, textura o calidad del movimiento en un detalle de la cara o del cuerpo del bailarín. El *plano detalle* en vídeo-danza explora el potencial real de la unión de la danza y el vídeo, al traer el detalle al espectador, envolviéndolo en el dinamismo a través del movimiento de la cámara, la cual actúa como otro componente de la coreografía.

Es importante tener consciencia de la posición de la otra cámara y del resto de elementos, como micro de sonido o colaboradores para que no aparezcan en los planos.

pautas variables entre cámaras y performers durante la grabación de las intervenciones *site-specific*

- Los performers elaboran secciones cortas de la coreografía que se graban varias veces.
- Realizar secuencias largas que se graban completas y luego se pueden hacer más cortas mediante la edición.
- Determinar un tiempo máximo para cada improvisación.
- Performer acciona y la cámara improvisa.
- Crear de antemano el movimiento de la cámara mientras el performer improvisa.
- Improvisación de los dos.
- Después de cada improvisación, revisar el trabajo grabado con los cámaras y performers.



Momento de la grabación con varias cámaras.

pautas generales para la cámara en la grabación

- Contacto físico, visual, lumínico de la cámara, con personaje o elementos del paisaje.
- La cámara ofrece el punto de vista del bailarín.
- Juegos con las propiedades del medio:

Perspectiva: paralelismos y juegos comparativos entre elementos, y/o eliminación de profundidad entre planos, etc.

Cambio de plano, ángulo, tiempo, movimiento y desplazamiento según el movimiento, desplazamiento del personaje y la posición de los elementos del paisaje.

atmósfera y fotografía

Se aprovecharán los meses de Agosto y Septiembre para hacer la grabación definitiva por la luminosidad, probabilidad de sol y el estado de los campos de cereales y frutales.



Detalle en el momento de la grabación.

sonido

La grabación de los testimonios se hará de forma ambiental, al mismo tiempo que la grabación de la imagen.

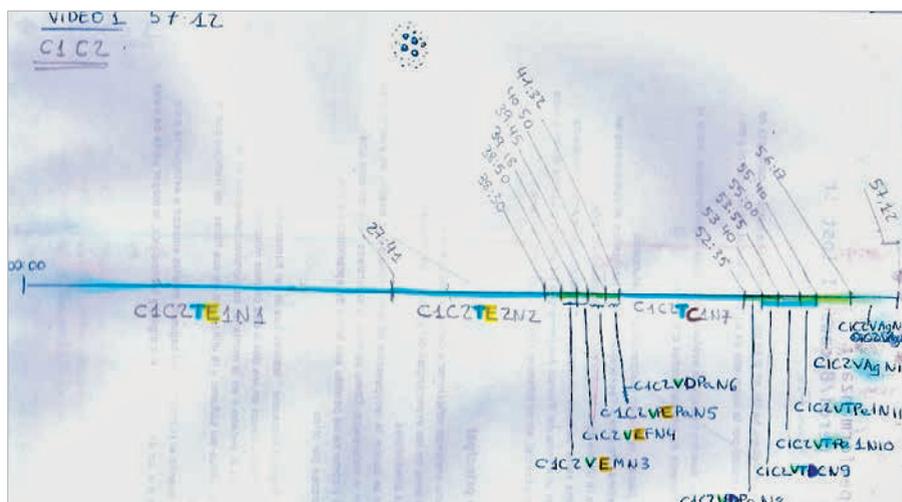
En cuanto a la grabación en las intervenciones, dependiendo de la secuencia, se realizará al mismo tiempo o en tiempos distintos a la grabación de la imagen, dependiendo de los movimientos de los bailarines y del espacio. Se registrarán los sonidos de la naturaleza, los sonidos internos de los bailarines y los sonidos resultantes de la intervención de los bailarines en el entorno.

edición

La edición de la imagen combinará las grabaciones de testimonios con las de las intervenciones, construyendo relaciones entre ellas a través de:

- Multipantalla.
- Simultaneidad entre testimonios e intervenciones.
- Alteración del tiempo lineal.
- Cruces de sonido e imagen entre testimonios e intervenciones.

En la edición del sonido, se hará hincapié en la mezcla de la voz de los testimonios, sonidos reales de la naturaleza, corporales y música instrumental original.



Localizador de secuencias durante la edición.

plan de trabajo

Mayo-Junio 2007

- Primera visita a la zona: Gavín y periferias.
- Primer contacto y elección de las personas testimoniales.
- Selección de preguntas y localización de espacios para la grabación.
- Grabación *in situ*.
- Recopilación de material visual y documental acerca de los espacios: bosque de carrasca, de pino, de abeto, pradera, campos sin cultivar, camino, llano, ribera, etc.
- Valencia: Reunión de colaboradores, reparto de tareas y puesta en marcha.

Julio 2007

- Segunda visita a la zona con los colaboradores. De 2 a 3 días.
- Intervenciones en los espacios definitivos.
- Trabajo del storyboard y trabajo coreográfico.
- Bocetos vestuario.

Julio 2007

- Diseño del vestuario.
- Creación del boceto de estructura de la obra.
- Propuestas de coreografía.
- Propuestas de sonido.
- Propuestas de atmósfera y fotografía.

Agosto-Septiembre 2007

- Tercera visita a la zona con todo el equipo. De 3 a 4 días.
- Grabación final de testimonios e intervenciones.

Octubre- Noviembre- Diciembre 2007

- Edición de la imagen.
- Edición del sonido.
- Finalización de la obra.

Proyecto premiado con la Beca de Artes Visuales e Intermedia 2008 del Gobierno de Aragón e Ibercaja.

4. análisis: *porque la perdí*

Ficha técnica

Nombre	Porque la perdí
Fecha	2008
País	España
Duración	21 minutos
Soporte	Mini DV HD
Sonido	Sí / Carlos D. Perales
Color, b/n	Color
Grabación	Julia Catalá-Roca y Maica Ontiñano
Edición	Julia Catalá-Roca y Maica Ontiñano
Acción	Rocío Pérez y Pep Garrigues
Documentación	ONTIÑANO, Maica, <i>Porque la perdí</i> . Cinema-nu, España, 2008, DVD, 21 min.

Descripción

Una serie de testimonios de varios ancianos del pueblo de Gavín (Pirineo Oscense) nos comentan aspectos de su vida de antaño, en relación con la naturaleza y el paisaje: el trabajo en los campos, la explotación del bosque, el agua, el uso de los caminos, etc., y cómo esta relación se ha perdido.

A partir de estos testimonios, 2 bailarines y 2 cámaras improvisan e interactúan con el lugar, en distintos emplazamientos: un campo de trigo, un camino, un campo de frutales, y un bosque.

Estructura

Hay 5 unidades de acción en 4 emplazamientos distintos: la primera contiene los testimonios de tres ancianos en un campo de trigo, y en las cuatro restantes, intervienen una pareja de bailarines: juntos en el mismo campo de trigo, la mujer en un camino, ambos en un campo de frutales y en la última, el hombre en un bosque. Todas se separan unas de otras a través de un plano por corte y elipsis indefinidas, salvo al final de la primera, donde la transición se genera mediante una multipantalla en la que coexisten durante varios segundos el final de la secuencia de testimonios con el principio de la secuencia de los bailarines en el mismo emplazamiento.

Acción

La acción discurre de forma diferente en cada una de las 5 unidades.

La primera consta de dos secuencias. En la primera, los tres ancianos varones, vestidos con pantalones y camisa de manga corta, portan un bastón de avellano. Se sitúan de pie, estáticos y frontalmente a la cámara en un campo de trigo seco, bajo la sombra de varios árboles. Es verano, hace sol y la luz es natural. Sus movimientos son lentos y con pausas, hablan, y gesticulan para apoyar las narraciones, se expresan pensativos, entusiastas, y también dolidos, dependiendo de lo que narran en cada momento.

Comienza uno de ellos, hablando de la guerra civil, de las pérdidas materiales y personales que se originaron y como todo ello, causó penurias y pobreza en el pueblo y alrededores. La falta de recursos y de comida, hizo que tuvieran que trabajar los campos de forma ancestral, obteniendo muy pocos beneficios a cambio, pero no había otra opción para la subsistencia. Entonces cuenta cómo se trabajaba el campo de trigo, cómo se recogía el grano y se seleccionaba, mientras los otros dos hombres hacen pequeñas intervenciones apoyando o completando la narración.

Posteriormente se cambia de emplazamiento, y los tres aparecen en otro punto del campo de trigo, con amplias vistas hacia el valle tras ellos. En esta secuencia, los testimonios, de pie, se apoyan en su palo de avellano, en diferentes posturas, mientras hablan acerca del uso de los bosques: cómo recogían madera para hacer leña, y la cargaban desde cientos de metros monte arriba tirada por mulas en pleno invierno.



Pasando a la segunda unidad de acción, vemos a una pareja joven, ella con un vestido marrón de tela de saco, y él con pantalón negro y camisa de lino, ambos con alpargatas de esparto. Se sitúan en el mismo campo de trigo seco, con amplias vistas de cielo y montañas tras ellos. Pasan de estar estáticos e hieráticos en el mismo lugar donde estaban los ancianos, a comenzar a moverse por el espacio. El ritmo del movimiento es alterno, se generan desplazamientos laterales en el nivel medio y en el suelo, giros, y cambios bruscos de direcciones. Se arranca y se maneja la paja del campo. La actitud es discontinua, vital, nostálgica, con rabia, cargada, o intuitiva.



En la tercera unidad de acción, aparece una mujer vestida de negro con falda larga, y con un turbante en la cabeza. Camina por una senda situada entre árboles, vegetación frondosa, y márgenes de campos delimitados por paredes de piedra.

Camina con los ojos cerrados, y con una mano sujeta el turbante que porta una gran piedra de granito. El ritmo del caminar es continuo, rápido y decidido, su rostro denota intuición y seguridad, aunque también cierto trance. Se escucha la narración de uno de los ancianos, acerca de una de las mujeres del pueblo, que andaba dos horas

de ida y dos de vuelta desde su casa al campo en el que estaban trabajando su marido y sus hijos, para llevarles la comida del día, ya que se quedaban a dormir en el campo para no tener que perder tiempo en ir y volver, de la única manera que podían permitirse: andando.



En la cuarta unidad de acción, se muestra un gran campo de hierba verde con flores blancas rodeado de árboles y montañas al fondo de la imagen. Al cabo de unos segundos aparecen desde detrás de la cámara, una pareja joven, ella con un chaleco y falda larga verde, y él con camisa roja y pantalón verde, ambos con palos de avellano. Caminan hacia el final del campo, donde se encuentran los frutales, mientras la hierba y las flores se mueven por suaves ráfagas de viento. La luz es natural, de final de tarde, con dominancias naranjas y rojas. Después de caminar y correr por el campo, comienzan a enlazarse entre ellos y usando los palos, en el nivel medio y también suelo. Hay ritmos alternos, desplazamientos laterales, cambios de direcciones, y la actitud es intuitiva, ágil, y en ocasiones, cargada y en trance.



Por último en la quinta y última unidad de acción, entre las hojas de un bosque frondoso, se mueve un hombre joven, vestido con chaleco, pantalón ancho y alpargatas, midiendo sus movimientos entre las ramas. La luz es natural y también es de final de la tarde, con dominancias amarillas y naranjas cálidos. El verde de la vegetación invade la imagen. El personaje llega a un claro en el que hay un barrizal y se acerca a él, entrando en contacto poco a poco con el lodo, hasta que se tumba boca arriba en su totalidad. Después se levanta y baga por un amplio camino rodeado de bosque, que no deja ver el cielo. Sus movimientos son lentos y pausados, y parece estar en otra dimensión.



Grabación

La grabación varía en cada unidad de acción. En la primera, se utiliza una sola cámara, que retrata a los testimonios, principalmente en media figura, figura entera y campo medio, intercalando algún plano detalle sobre rostro y manos. El ángulo es frontal y lateral, desde una posición media y un punto de vista externo. No hay desplazamiento y la velocidad de movimiento, cuando la hay, es lenta. La composición de la imagen es principalmente horizontal, por lo que todo ello confiere a la imagen estabilidad, neutralidad y limpieza.



En la segunda unidad de acción: el campo de trigo, hay dos cámaras grabando al mismo tiempo desde puntos de vista y posiciones distintas. En algún momento hay un punto de vista interno, pero mayoritariamente se utiliza el externo. Los encuadres son variados, combinándose después en la edición para articular la acción. Las cámaras se desplazan por el espacio siguiendo los personajes, y fijándose también en otros elementos como la paja, el cielo, el paisaje, hay cambios de velocidad, y composiciones variadas.

La tercera unidad de acción: el camino, se graba mediante una sola cámara. Lo que destaca de esta grabación es el uso del punto de vista interno en la mayor parte de la secuencia, como si fuera la visión de la mujer caminando por la senda. También hay varios planos con un punto de vista externo que localizan a la mujer en un plano de campo largo, plano detalle del rostro, y planos detalle con un desplazamiento lateral y frontal de los pies caminando sin parar, o de la espalda por detrás. La cámara se mueve al mismo ritmo que ella, o la espera hasta que aparece en cuadro. La composición de la imagen es principalmente vertical, potenciada por las paredes en piedra de la senda, que fugan confiriendo profundidad.



La cuarta unidad de acción en el campo de frutales, se registra con dos cámaras simultáneas. El primer plano es un campo larguísimo, estático, que va acompañado de otros planos detalle en los que las cámaras se mueven junto con los bailarines. La velocidad es variable, con momentos pausados y otros rápidos, la imagen se compone de forma horizontal. Destacan algunos planos sobre el movimiento de los personajes en los que las cámaras toman un ángulo en picado sobre los pies y palos de los bailarines. También destacan dos planos aéreos estáticos sobre los personajes en el momento que corren por el campo, y un plano contrapicado hacia el cielo y árboles desde el punto de vista interno de uno de los personajes. Existe un plano que mira de forma voyeur a los personajes a ras de suelo, entre la espesura de la hierba.



Por último, la quinta unidad de acción, es grabada a través de dos cámaras. Hay planos detalle, media figura, figura entera y campo medio. Los ángulos también son variados, aunque abunda el frontal. El punto de vista es interno cuando la cámara avanza entre la maleza del bosque, sustituyendo la mirada del personaje, y después se convierte en externo, para mostrarnos la acción del hombre. Durante la acción de introducirse en el lodo, las cámaras permanecen estáticas en la mayor parte del tiempo, aunque hay pequeños desplazamientos laterales siguiendo la figura. Hay varios planos detalle y primeros planos de la cara, manos, pies del bailarín. Cuando sale del lodo, una cámara acompaña al hombre en su vagar.



Edición

En todo el documento se utiliza la composición monocanal, salvo en el paso de la primera unidad de acción a la segunda, como ya hemos visto. La edición de la primera unidad de acción se adapta al relato narrativo y solo varía en los cambios de temática o para mostrar imágenes evocadoras de los relatos. Se usa un ritmo lento, y en la mayoría de cambios de plano hay continuidad temporal y espacial, aunque también hay discontinuidad espacial simple cuando los ancianos se trasladan de una parte a otra del campo de trigo.

En esta unidad de acción, la edición pasa a un segundo plano para dar protagonismo a las personas y al contenido de sus testimonios.



Dos planos consecutivos de la primera parte.

La edición de la segunda parte del vídeo articula completamente el relato, con un carácter expresivo. La relación espacial entre planos consecutivos no es continua, aunque se da en espacios contiguos dentro del mismo campo de trigo, la mayoría de planos se relacionan entre sí a través de la discontinuidad simple. En cuanto a la relación temporal, algunos planos se articulan por continuidad, aunque desde encuadres distintos, pero la mayoría se organizan con elipsis indefinidas. También se repiten algunos planos de forma consecutiva para reiterar la acción.

En la parte del camino, la edición organiza los planos desde lo analítico a lo sintético, es decir, la unidad de acción comienza con varios planos detalle de los pies de la mujer andando, cortos y desde diversos puntos de vista, fragmentando el cuerpo y dando una visión parcial del movimiento, para después acercarnos a planos de cuerpo entero que nos hacen entender la acción. El ritmo de la sucesión de planos va de mayor a menor. La relación espacial y la temporal, son ambas de continuidad.

En la cuarta unidad de acción, la edición sigue fragmentando el cuerpo de los bailarines y encadenando el movimiento del cuerpo entre plano y plano. También hay varios planos que se repiten de forma consecutiva, potenciando las dinámicas del movimiento. El ritmo en la sucesión de planos va de menor a mayor, para llegar a un momento álgido y de nuevo aminorar. La relación espacial es continua, pero la relación temporal tiene variaciones, y a veces, se crean elipsis definidas entre planos que recogen la progresión de un mismo movimiento, obviando instantes que no son necesarios para su comprensión global.



Secuencia de planos consecutivos en la cuarta unidad de acción.

La edición de la unidad de acción del bosque evoluciona desde un corte expresivo en el recorrido entre la espesura, hacia lo narrativo, cuando la imagen recoge la acción de introducirse en el lodo. En la parte expresiva, la relación espacial entre los planos es de discontinuidad simple y la relación temporal se crea a través de elipsis indefinidas, que dan la sensación de avance entre la maleza, pero sin mostrar ni un camino ni dirección concretos. En cambio, durante la acción en el lodo, los planos se relacionan con continuidad espacial y temporal, aunque también aparecen pequeñas elipsis definidas que no interfieren en la comprensión de la acción.

Sonido

El sonido en cada unidad de acción se graba de forma separada de la imagen, y posteriormente se edita e introduce en la cinta adaptándose a la imagen. Hay partes melódicas de sonido en off, que se solapan con sonidos in de la naturaleza, como movimientos de ramas de árboles, viento, canto de pájaros, etc. También aparecen los sonidos in naturales causados por la acción, como las pisadas, el roce del cuerpo con el suelo, el arrancar paja, el sonido de los palos contra el suelo o entre sí,

etc., y sonidos in internos, vocales en los testimonios, y en su mayoría, corporales como jadeos por el esfuerzo, o por cambios de ritmo e intensidad en los movimientos. Además de las melodías introducidas en sonido en off, también encontramos sonidos ambientales naturales causados o internos corporales, que se han introducido a posteriori acoplándose a la edición de la imagen. Destaca la introducción de voz en off proveniente de uno de los testimonios en la parte del camino, que se solapa con sonidos evocadores relacionados con la narración, y con los sonidos de la acción que recoge la imagen.

El sonido y la imagen crean puntos de sincronización a lo largo de toda la cinta, sin embargo hay algunos momentos en los que esta relación se toma más intensa, por la importancia de la imagen y la riqueza del sonido. Uno de estos casos, aparece al final de la segunda unidad de acción, cuando los personajes parecen aventar la paja. En este momento hay un cambio de ritmo, velocidad e intensidad, tanto en la imagen como en el sonido, que potencia la entrada de la tercera parte. Otro punto de sincronización destacado, se sitúa en la última parte, cuando el hombre se hunde en el barro, el sonido se torna abstracto e interno al tiempo que la acción y la imagen parecen congelarse, haciendo que el sonido cobre gran parte del protagonismo.

Relaciones transversales

naturaleza y acción

Las relaciones entre naturaleza y acción son frecuentes a lo largo de toda la cinta. El contacto visual se da entre los personajes y varios elementos del entorno, como son el cielo, la hierba, los árboles, el suelo, el lodo, etc. En la parte del camino, no hay relación visual, ya que la bailarina aparece con los ojos cerrados. Sin embargo, la cámara actúa como mirada del personaje durante algunos planos en los que hay un contacto visual metafórico con el camino. El contacto físico se manifiesta a través de todo el cuerpo de los bailarines, desde una fase básica como es el caminar de los pies sobre el suelo, hasta la integración del cuerpo en el barro, pasando por diversos estadios.

Las alteraciones corporales en su relación con la naturaleza son variadas. El vestuario y la acción en todas las partes, salvo en la última, ayudan a visibilizar el cuerpo respecto de la naturaleza. En la unidad de acción del bosque, el vestuario, en tonos verdes y oscuros, y la acción de introducirse en el barro, hacen que el cuerpo busque una mimesis con el paisaje, al mismo tiempo que se crea una alteración de la naturaleza, al generar una huella mediante la introducción en la materia. En el resto de unidades, aparece la idea de huella, a veces visible de forma material, y otras veces, tan solo de forma temporal.

Las alteraciones naturales más importantes las encontramos en la parte del camino en la que la mujer transporta la piedra sobre su cabeza, y en la parte en las que los bailarines utilizan los bastones de avellano. Por un lado, la piedra, como elemento natural se carga de nuevos significados a medida que la voz en off avanza en su narración, destacando la idea de posesión, y convirtiendo la piedra en una pesada carga de forma metafórica. Y por otro lado, los bailarines se apropian de los palos, como componentes del medio físico, y como símbolos de la cultura rural de la zona,

muy utilizados para gran parte de actividades en el medio, a la vez que alteran su significado a través de su uso con el cuerpo en acción.

acción y grabación

Entre los bailarines y la cámara no hay contacto visual. Los performers ignoran la posición de las cámaras, y están más pendientes de su relación con la naturaleza. Tampoco hay contacto físico. Las cámaras por lo general, se mantienen a cierta distancia de la acción, salvo en la parte del camino, en la que abundan los planos detalle de las partes del cuerpo en movimiento y los planos de cámara como mirada.

Relaciones con el marco teórico

naturaleza como lugar

La elección de lugar está plenamente ligada al plano personal de la autora. Se trata de uno de los lugares en los que pasó su infancia, y el pueblo natal de su familia materna. Por ello, el lugar tiene una gran carga de significados emocionales y la pieza tiene su razón de ser solamente en este lugar. Los espacios en los que se desarrolla la obra, son todos pertenecientes al *paisaje exterior*, en las proximidades del pueblo de Gavín. Son los lugares que transitaron, trabajaron y habitaron sus abuelos, bisabuelos, y tatarabuelos.

cuerpo en acción *site-specific*

Todas las acciones están concebidas y realizadas teniendo muy en cuenta las características del lugar, a nivel físico, cultural y social. Los bailarines, partiendo de la base de danza contemporánea que poseen, se enfrentan al movimiento del cuerpo de una forma intuitiva e improvisada dependiendo de cada instante. Destaca en toda la cinta, la improvisación a partir de un testimonio, un movimiento, un gesto, una herramienta, etc. Por ejemplo, en el caso de la cuarta unidad de acción, los bailarines trabajan con los palos de avellano que portaban los ancianos, creando una secuencia de movimiento improvisado. En la tercera unidad, la performer se inspira en el testimonio del anciano que escuchamos como voz en off para desarrollar la acción de caminar, con más o menos esfuerzo, con más o menos intensidad.

Las acciones solo tienen sentido dentro de su contexto.

imagen en movimiento: entre registro y creación

La edición final de la imagen tiene gran protagonismo dentro de la obra. A partir del material grabado mediante la improvisación de las cámaras en el espacio, la autora crea la obra final mediante la selección de planos y construcción de las secuencias aportando su visión personal al conjunto de la obra.

Del mismo modo, a lo largo de la obra, la función de la imagen se sitúa entre el registro y la creación, aunque en cada una de las secuencias responde a intereses distintos. En la parte de los testimonios, la edición se limita a seleccionar los testimonios más interesantes, intentando intervenir lo menos posible. En el resto de partes, la imagen se compone a posteriori. Sin embargo y de forma paralela, se pretende mantener el protagonismo de la acción, haciendo que la imagen nos transporte al tiempo de la acción. De esta forma, los tiempos de grabación y edición quedan en segundo plano en algunos momentos del vídeo, para retomarlos en otros, y conferir igual protagonismo a los tres tiempos de la película.

5. discusión y conclusiones

El análisis de *Porque la perdí* desvela sus conexiones con las obras destacadas de nuestra investigación, y sirve de base para acometer una discusión sobre nuestro propio proyecto en relación con la discusión y conclusiones surgidas en el bloque teórico.

Pero además, el análisis de *Porque la perdí*, demuestra que la metodología de análisis confeccionada específicamente para las obras destacadas de esta tesis, provenientes de otra época y con características diversas, es aplicable desde un punto de vista formal sobre nuestro proyecto personal, fruto de la creación contemporánea con nuevas interrelaciones entre los niveles discursivos de la imagen y el sonido.

Los objetivos que se habían marcado en el parte práctica eran, por un lado, desde un punto de vista general de la investigación, la creación de una obra que trabajase a partir de los mismos elementos de las obras destacadas: el cuerpo en acción en la naturaleza, y la imagen en movimiento *site-specific* para complementar y dar continuidad a la investigación teórica, y enriquecer la línea de creación de la autora. Y por otro lado, se planteaba un objetivo conceptual, basado en motivaciones personales que atiende a la voluntad de recuperar la memoria de un pueblo, prolongarla y ampliarla a través de la creación artística.

El objetivo conceptual del proyecto, el de recuperar y ampliar la memoria del lugar, guía la creación de la obra y justifica los aspectos relacionados con ella: la elección de los lugares, las relaciones de cuerpo en acción con la naturaleza y las funciones de la imagen en movimiento.

En este apartado de discusión y conclusiones se ponen de manifiesto estos aspectos incidiendo sobre las convergencias y divergencias más significativas con las obras destacadas del bloque teórico y así exponer las temáticas, motivaciones, procesos y recursos que aporta *Porque la perdí*.

Comenzando con la naturaleza como lugar, en la parte III discusión y conclusiones, hemos visto que las obras destacadas se inscriben en el *paisaje natural*, el de *explotación* o el de *cultura*, y algunas de ellas, lo hacen en lugares en los que se dan varios paisajes a la vez, como es el caso de *Burial pyramide* de Ana Mendieta, algo que también ocurre en *Porque la perdí*.

En *Porque la perdí* coexisten cuatro lugares distintos en las inmediaciones de Gavín: un campo de trigo abandonado; una senda de comunicación entre el pueblo, los campos y el río; un campo de frutales; y un bosque. Todos participan del *paisaje cultural*, ya que son restos de la memoria histórica, y forman parte del entorno del núcleo rural. Sin embargo, el bosque aunque colinda con una pista forestal, también participa del *paisaje natural*, siendo la localización más alejada del pueblo y teniendo un grado de transformación menor que el resto de emplazamientos, lo que le otorga un mayor rango de diálogo con los componentes naturales del medio físico, algo que como veremos, se aprovecha en el desarrollo la obra.

Las motivaciones que nos llevan a elegir estos emplazamientos parten de los tres tipos de componentes del lugar: el medio físico, las actividades de la gente y los

significados. A diferencia de lo que ocurre en las obras destacadas, donde ninguna de ella se ve motivada por las actividades de la gente del lugar, en el proyecto personal, las actividades de la gente suponen la mayor motivación a la hora de la elección del lugar, junto con los significados emocionales.

Las actividades de la gente se hacen visibles sobre todo en la elección del campo de trigo, del campo de frutales y de la senda.

Los campos guardan en sí la memoria de varias generaciones en cuanto al trabajo agrícola, los cultivos manuales lejos de la mecanización, técnicas utilizadas durante siglos que se han extinguido en cuestión de dos generaciones y que demuestran la dureza de la subsistencia en esta zona del Pirineo. La senda también recoge el testimonio de varias generaciones y su forma de relacionarse con el entorno. Una vía de comunicación a pie, en burro o caballo hacia los lugares importantes de la comunidad: el río, los campos, el bosque, y las poblaciones cercanas. Su anchura, los muros, el suelo, demuestran lo fatigoso de su uso. Las motivaciones de *Porque la perdí* a la hora de elegir estos lugares se centran sobre estos aspectos de las actividades de la gente, destacando la resistencia de los habitantes ante un escenario duro y trabajoso, pero al mismo tiempo cercano, y pleno de la estabilidad que proporciona la identidad de una comunidad.

Los significados del lugar también aparecen como motivación principal, esta vez, en todos los emplazamientos, ya que guardan un denominador común, que es la pertenencia de todos ellos al término municipal de Gavín. Se entrelazan los significados emocionales que el lugar tiene para la autora, relacionados con su infancia, su memoria personal, y la belleza del lugar, con los significados primitivos-conscientes, más relacionados con la memoria colectiva, con la idea de comunidad afín, contenedora de identidad.

Nos diferenciamos de los animales por nuestra memoria, a diferencia de la instantaneidad de la vida animal, nuestra memoria nos permite hablar, recordar, reconocer, imaginar, crear historia. "Es la memoria lo que nos permite pensar la noción de identidad personal, la que nos hace ser quien somos"¹¹.

En el caso de la elección del bosque, además de estos significados del lugar que venimos enumerando, tienen que ver los significados de uno de sus componentes del medio físico, el barro. Al igual que ocurre en *Burial pyramide*, de Ana Mendieta, los significados del lugar y los de la materia se entrecruzan.

Los significados del barro, en nuestro caso, estarían también relacionados con la idea de madre, origen, hogar, integración, posturas cercanas a los planteamientos de Mendieta y Simonds, en la búsqueda de un diálogo más próximo con la naturaleza esencial, justificado más aun por su localización dentro del *paisaje natural*.

En cuanto a lo relacionado con el cuerpo en acción *site-specific* en la naturaleza, comenzamos tratando la hibridación de lenguajes. En *Porque la perdí* aparecen diversas

¹¹ MOMBIELA, Edita, "Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida versus Sobre la utilidad de nuestra memoria en nuestra vida presente y nuestras esperanzas de futuro". A Parte Rei, nº 19, 2002, pág. 1.

formas de acometer el movimiento del cuerpo. La autora, posee un bagaje performático, fruto de su formación artística, junto con una formación en técnicas cercanas a la danza y su contexto contemporáneo, como son la *nueva danza*, el *contact improvisation* o el *release*. La composición del movimiento en esta obra, se ve influenciada tanto por las pautas marcadas por la autora desde su punto de vista personal, algo que se refleja en el apartado: desarrollo del proyecto, como por el trabajo intuitivo e improvisado de los bailarines en el lugar. Los bailarines poseen una formación académica en danza contemporánea y en nuevas técnicas actualizadas relacionadas con la creación performática, que les confiere una calidad de movimiento que se debate de nuevo, al igual que ocurre en la mayoría de obras destacadas, entre las disciplinas de danza y performance. La transdisciplinariedad también se evidencia en esta pieza.

Pasando a las peculiaridades del movimiento, destaca el hecho de que todas las acciones parten del uso del movimiento cotidiano, para después desembocar en un movimiento fuera de lo ordinario, aunque espontáneo y libre en todos los casos. Ocurre así en el campo de trigo, donde la acción se inspira en el proceso de recogida del trigo, o en el sendero, que parte de la acción de caminar; también en el campo de frutales, donde el movimiento se inspira en el andar con el palo de avellano, o finalmente en el bosque, en el que el caminar como acción habitual también aparece, aunque la parte del bosque en general esté más relacionada con un tipo de movimiento no cotidiano, cercano a la idea de ritual.

Las actividades de las generaciones anteriores, son las que inspiran la acción y por tanto el lenguaje del cuerpo, se basa en las acciones cotidianas de la gente. Así, a partir de esas acciones y el trabajo de los bailarines en el lugar, el cuerpo en acción evoluciona hacia el movimiento no codificado, creando un nuevo lenguaje con sus propias peculiaridades.

Se combinan ritmos alternos, velocidad, cambios de direcciones, cambios de tono muscular, etc., sobre todo en las partes de los campos donde se generan los dúos improvisados, al tiempo que las propuestas más pausadas coinciden con los solos de los bailarines en el camino y en el bosque, en las que se crean atmósferas íntimas, cargadas de cierto nerviosismo y contención.

Al igual que ocurre en las obras destacadas de la investigación, en *Porque la perdí* se muestra un gran interés por experimentar el lugar, ya sea apropiándose de las actividades de generaciones, como venimos comentando, o a través del contacto con los componentes del medio físico, como ocurre en mayor medida en la parte del bosque.

Aunque la propia artista, en este caso no es quien realiza la acción, los bailarines o performers, asumen una condición de consciencia de cuerpo y mente en relación al lugar, que los hace improvisar y experimentar sus propios límites, como ocurría en las obras destacadas. Esto se hace patente sobre todo en la parte del camino, donde se experimenta la resistencia y el esfuerzo acarreado una gran piedra, y al mismo tiempo, haciéndolo con los ojos cerrados, algo que también denota cierto riesgo. En la parte del bosque, la exploración de las posibilidades se hace evidente sobre todo en el momento del trabajo en el suelo. Se crean paralelismos con las obras de Medieta o

Simonds, al trabajar los conceptos de inmovilización o incomodidad, siempre buscando la experiencia del lugar.

A este respecto, conectamos con el trabajo de Min Tanaka, que experimenta el lugar como parte del proceso compositivo: "En 1977, Tanaka [Min] atraviesa Japón de sur a norte, de Kyushu a Hokkaido, bailando cotidianamente, 2 o 3 veces al día, y habitualmente desnudo"¹². Él deseaba percibir las características particulares del suelo de los diversos lugares: "Yo no bailo en un lugar, yo bailo el lugar [...] improvisando cada una de sus danzas en solitario, según lo que le inspiraba el entorno de su creación"¹³.

Para completar la visión sobre la temática de cuerpo en acción *site-specific*, a continuación se muestran las estrategias de intervención que se han llevado a cabo y sus relaciones con las motivaciones de la obra.

En *Porque la perdí* aparecen las tres estrategias de intervención que tienen que ver con las alteraciones corporales: la extensión del cuerpo a través de los palos de avellano; la mimesis con el barro; y la visibilización del cuerpo mediante el vestuario y la piedra.

Tanto los palos como la piedra son componentes del medio físico que se utilizan como herramientas y en este caso no son externas al *paisaje exterior*, como ocurre en algunas de las obras destacadas, sino que son propias del lugar.

En el caso de los palos, se utilizan como herramientas de extensión, que permiten a los bailarines un mayor rango de movimientos y la experimentación de un nuevo lenguaje. Al mismo tiempo, se apropian del palo como parte de una alteración natural, haciendo que los significados del palo se amplíen.

La mimesis aparece en la parte del bosque mediante el uso de un vestuario en tonos similares al entorno, haciendo que el performer se funda con el bosque mientras camina. Y por otro lado, también se consigue a través de la introducción/emergencia del barro, convirtiendo al cuerpo en fango.

La visibilización del cuerpo a través del vestuario se hace patente en todas las partes, salvo en la del bosque. Los colores, tejidos y formas se inspiran en las actividades y forma de vestir de generaciones anteriores, destacando la figura de entre su entorno. Se pretende dar protagonismo al ser y su acción, a diferencia de la parte del bosque, donde se apunta la idea de desaparecer o desvanecerse en el lugar apoyada por un vestuario mimético. Las alteraciones naturales que se gestan en esta parte, como hemos dicho, la introducción y emergencia, son intencionadas, al igual que las alteraciones naturales a partir de la posesión de los palos o la piedra, de las otras partes.

Al relacionar las estrategias de intervención con las motivaciones de la obra, se observa que se recupera la memoria del lugar mediante las alteraciones del movimiento del cuerpo basadas en la apropiación de las características de los componentes del lugar, en concreto las características de las actividades de la gente: El uso de la vara, arrancar, trillar, aventar, la forma de caminar de los testimonios, la carga en la cabeza, etc.

¹² GOLDBERG, RoseLee, *Performance, L'art en action*. Ed. Thames and Hudson, Paris, 1999, pág. 161 (traducción propia).

¹³ *Ibidem*, pág. 161.

Para apropiarse de estas características o inspirarse en ellas a la hora de acometer el movimiento, ha hecho falta un conocimiento previo de las actividades de la gente, y de los significados del lugar.

Esto se da en las tres primeras partes basándonos en los testimonios, mientras que en la última parte, en vez de utilizar alteraciones corporales y naturales en relación con las actividades de la gente, se crean alteraciones relacionadas con los componentes del medio físico, como el bosque y el barro. Hay una intención de escuchar el lugar y dialogar con él mediante una experimentación sensorial. La mimesis, la huella, la introducción y la emergencia, todas relacionadas con la idea de integración, buscan el diálogo con los elementos primitivos del lugar.

Finalmente, acometemos la imagen en movimiento: entre testimonio y creación.

Teniendo en cuenta el abanico de funciones y sus grados de complejidad, *Porque la perdí* se sitúa dentro de las obras con función ambigua. En primer lugar, porque comporta la edición a lo largo de todo el vídeo, por lo que no podríamos inscribirla en ninguno de los otros dos apartados.

Y en segundo lugar, por que comparte con algunas de las obras destacadas el uso de procesos creativos y recursos formales en los tres niveles discursivos de la pieza, que la posicionan como una creación más cercana a la idea de creación independiente y autónoma, aunque al mismo tiempo cumple una amplia función testimonial.

La obra utiliza recursos avanzados de la imagen en la deconstrucción del tiempo de la acción. Se trabaja con recursos tanto en el nivel discursivo de la grabación, como en el de la edición, fruto del conocimiento y acceso a las técnicas audiovisuales del contexto contemporáneo.

En la grabación destaca el uso de dos cámaras al mismo tiempo, que al igual que los performers improvisan en el momento de la acción. También tiene importancia el uso del travelling picado en la parte del campo de frutales, aportando una visión inusual a la acción. O por otro lado, en la parte del camino el uso del punto de vista interno, haciendo que la imagen actúe bajo una visión subjetiva, o como ocurre en el campo de frutales, a través de la mirada voyeur.

La edición destaca por articular completamente la pieza tanto a nivel de imagen como de sonido. Normalmente encadena los planos de una y otra cámara a través de elipsis definidas que recogen la progresión de un mismo movimiento, obviando instantes que no son necesarios para su comprensión global. Esta forma de construir el discurso está claramente relacionada con el modus operandi de la vídeo-danza, en la que el editor se convierte en coreógrafo. Una visión que acerca la obra a su independencia del referente por un lado, pero del que por otro lado, no puede escapar, ya que además de los recursos de la imagen utilizados, esta obra se construye a partir de los testimonios, los significados y actividades del lugar, haciendo que la imagen apoyada por el sonido, siga cumpliendo su función documental sobre las relaciones de la acción con el lugar.

Concluimos retomando uno de los puntos que hemos tratado en la parte de discusión del bloque teórico:

En el caso de intervenciones efímeras, también puede llegar a ocurrir, que los significados del lugar se modifiquen o amplíen, y que tan solo puedan quedar presentes en la memoria colectiva del lugar, a través de un vídeo o un film, ya que la huella material desaparece o es inexistente. Esta intención de ampliar o modificar la memoria del lugar a través de la acción efímera, es lo que hemos intentado conseguir en nuestro proyecto personal.

bibliografía

libros

AA VV, *Ana Mendieta, body tracks*. Kunstmuseum Luzern, Luzern, 2002

AA VV, *Art and film since 1945 Hall of mirrors: [The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 17 March 1996- 28 July 1996...]*. Ed. Russell Ferguson, Los Angeles, 1996

AA VV, *Charles Simonds*. Fundació La Caixa, Barcelona, 1994

AA VV, *Charles Simonds*. Galerie Enrico Navarra, Italia, 2001

AA VV, *Charles Simonds*. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2003

AA VV, *Dennis Oppenheim: De l'art a camp obert a l'art urbà*. Fundació Sa Nostra, Palma de Mallorca, 2003

AA VV, *Desculturas*. Ed. Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2002

AA VV, *Dormir, rêver...et autres nuits*. Ed. Fage, Bordeaux, 2006

AA VV, *Envisioning dance on film and video*. Routledge, Nueva York y Londres, 2002

AA VV, *Francesca Woodman*. Ed. Actes Sud y Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris, 1998

AA VV, *Joan Jonas, five works*. Queens Museum of Art, Nueva York, 2003

AA VV, *L'art du corps*. Musées de Marseille, Marseille, 1996

AA VV, *Landscape, natural beauty and the cuts*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1993

AA VV, *Naturaleza : PHE 06*. La Fabrica Editorial, Madrid, 2006

AA VV, *No lo llames performance*. Ed. Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y El Museo del Barrio, Nueva York, 2004

AA VV, *Paisaje de los paisajes. Recopilación de las ponencias del curso*. Arquitectespaisatge COACV, Madrid, 2005

AA VV, *Paisajes, cámara, acción : Ciclo de cine : Land Art y prácticas fílmicas en el arte norteamericano de los años 70*. Catálogo de exposición, Murcia Cultural S.A, Murcia, 2005

AA VV, *Rebecca Horn*. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, y Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2000

AA VV, *Rebecca Horn*. Réunion des musées nationaux, Francia, y Cantz, Alemania, 1995

AA VV, *Rebecca Horn, The glance of infinity*. Kestner Gesellschaft, Scalo Verlag, Berlin, 1997

AA VV, *Vito Hannibal Acconci studio*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2004

AA VV, *Walter de Maria*. Fondazione Prada di Milano, Milán, 1999

AGUILÓ, Miguel, *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar*. Ed. Castalia y Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1999

ARNHEIM, Rudolph, *El cine como arte*. Paidós, Barcelona, 1986

AUMONT, J. y MARIE, J., *Análisis del film*. Paidós, Barcelona, 1990

AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1998

AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, *El arte de acción*. Ed. Nerea, Hondarribia, 2000

BAIGORRI, Laura, *El vídeo y las vanguardias históricas*. Ed. Universidad Barcelona, Barcelona, 1997

BAIGORRI, Laura, *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60-70*. Asociación Cultural Brumaria, Madrid, 2002

BALLÓ, Jordi, *Imágenes del silencio: Los motivos visuales en el cine*. Ed. Anagrama S.A., Barcelona, 2000

BANES, Sally, *Writing dancing in the age of postmodernism*. Ed. University Press of New England, Hanover, 1994

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*. Ed. Paidós, Barcelona, 1998

BAUDRY, J. Y BUREL, F., *Ecología del paisaje. Conceptos, métodos y aplicaciones*. Ediciones Mundi-Prensa, Madrid, 2002

BEARDSLEY, John, *Earthwood and beyond-contemporary art in the landscape*. Abbeville Press, Nueva York, 1989

BIRNINGER, Johannes, *Media and Performance: Along the border*. Ed. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1998

BLAETS, Robin, *Women's experimental cinema: critical frameworks*. Durham Duke Univ. Press, Durham, 2007

BLOKER, Jane, *Where is Ana Mendieta?: Identity, performativity, and exile*. Duke University Press, Durham, 1999

BOETTGER, Suzaan, *Earthworks: Art and the landscape of the sixties*. University of California Press. Londres, 2002

BROWN, Carolyn, *Chance and circumstance: Twenty years with Cage and Cunningham*. Knopf Group E-Books, EE UU, 2009

CAGE, John, *Silencio*. Ardora Ediciones, Madrid, 2002

CASSETTI, F. y DICHIO F., *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona, 1991

CELANT, Germano (ed.), *Dennis Oppenheim. Explorations*. Edizioni Charta, Milan, 2001

CHION, Michel, *La audiovisión*. Paidós, Barcelona, 1998

CLEARWATER, Bonnie (ed.), *Ana Mendieta, A book of works*. Grassfield Press, Florida, 1993

COHEN, Selma Jeanne (ed.), *Dance as a theatre art: Source readings in dance history from 1581 to the present*. Ed. Princeton Book Company Publishers, Princeton, 1992

CRUZ, Pedro A., HERNANDEZ-NAVARRO, Miguel A. (eds.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cendeac: Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo, Murcia, 2004

DAVIS, Douglas, *Art and the future*. Ed. Praeger Publishers, Nueva York, 1973

DIXON, Wheeler W., *The exploding eye: a re-visionary history of 1960s American experimental cinema*. Suny Press, Nueva York, 1997

DODDS, Sherril, *Dance on screen. Genres and media from Hollywood to experimental art*. Palgrave Macmillan, Nueva York, 2004

FAGONE, Vittorio, *Art in nature*. Ed. Mazzotta, Milano, 1996

FERNÁNDEZ ARENAS, José, *Arte efímero y espacio estético*. Editorial Anthropos, Barcelona, 1988

FRÉCHURET, Maurice, *Les années 70: l'art en cause*. Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 2003

FYNE, Robert, *The fifties: Transforming the screen 1950-1959 (History of the American Cinema, Vol. 7)*. University of California Press, California, 2006

GARRAUD, Colette, *L'idée de la nature dans l'art contemporain*. Flammarion, Paris, 1994

GAUDREAU, André, *Du littérature au filmique: système du récit*. Klincksieck, Paris, 1988

GOLDBERG, RoseLee, *Performance, L'art en action*. Ed. Thames and Hudson, Paris, 1999

GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art, from futurism to the present*. Ed. Thames and Hudson, Nueva York, 2001

GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial, Madrid, 2003

HASKELL, Barbara, *BLAM!, The explosion of pop, minimalism, and performance 1958-1964*. Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1984

HEISS, Alanna, *Dennis Oppenheim: Selected works 67-90*. The Institute for Contemporary Art and Harry N. Abrams, Inc. Publishers, Nueva York, 1992

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *Arte, cuerpo, tecnología*. Ed. Universidad de Salamanca y los autores. Salamanca, 2003

HOWELL, Anthony, *The Analysis of Performance Art*. Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1999

JAY, Martin, *La crisis de la experiencia postsubjetiva*. Ed. Universidad Diego Potaes, Santiago de Chile, 2003

JONES, Amelia, *Body Art. Performing the subject*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998

KRAUS, Rosalind, *La escultura en el campo expandido*. Ed. Kairós, Barcelona, 1985

KAYE, Nick, *Site-specific art. Performance, place and documentation*. Routledge, Oxon, 2000

KONSTELANETZ, Richard, *The theatre of mixed means*. Ed. The Dial Press, Inc., Nueva York, 1968

KULTERMANN, Udo, *Art and life*. Ed. Praeger Publishers, Nueva York, 1971

KWON, Miwon, *One place after another, site-specific art and locational identity*. Mit Press, Massachusetts, 2004

LAILACH, Michael, *Land Art*. Taschen, Madrid, 2007

LEPECKI, André, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors y Universidad de Alcalá, Madrid, 2009

LISTA, Giovanni, *La scène moderne: encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle*. Ed. Carré, Paris, 1997

LUCAS, Ana, *Tiempo y memoria*. Fundación Ediciones Marxistas, Madrid, 1994

MADERUELO, Javier (ed.), *Actas Arte y Naturaleza*, Huesca, 1995. Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1996

MADERUELO, Javier (ed.), *Actas El Paisaje. Arte y naturaleza*, Huesca, 1996. Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1997

MADERUELO, Javier (ed.), *Actas Desde la ciudad. Arte y naturaleza*, Huesca, 1998. Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1998

MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*. Ed. Mondadori España, Madrid, 1990

MADERUELO, Javier (ed.), *Paisaje y pensamiento*. Abada Editores, Madrid, 2006

MARGALEF, Ramón, *Ecología*. Ediciones Omega, Barcelona, 1986

MARTINEZ DE PISÓN, E., y ORTEGA CANTERO, N., *La recuperación del paisaje*. Ediciones UAM, Madrid, 2008

McPHERSON, Katrina, *Making videodance*. Routledge, Nueva York, 2006

MONESMA, Eugenio, *Labores de un milenio*. Editorial Pirineo, Huesca, 2003

MOURE, Gloria, *Ana Mendieta*. Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago, 1996

MOURE, Gloria, *Behind the facts: interfunktionen 1968-1975*. Fundació Joan Miró, Barcelona y Fundação Serralves, Oporto, Ed. Polígrafa, Barcelona, 2004

ONTIÑANO, Maica, *Danza y tecnología en el arte contemporáneo hasta los años 60*. Trabajo de Investigación UPV, Valencia, 2003

ORTEGA, Nicolas (dir.), *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional*: Fundación Duques de Soria y Univ. Autónoma de Madrid, Madrid, 2005

PÉREZ ORNIA, José Ramón, *El arte del vídeo*. Ed. Del Serbal, Madrid, 1991

PICAZO, Gloria (dir.), *Estudios sobre performance*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1993

PINEDA, Juan Bernardo, *El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza*. Tesis Doctoral UPV, Valencia, 2006

POPPER, Frank, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*. Ed. Akal, Madrid, 1989

POPPER, Frank, *L'art à l'age électronique*. Ed. Hazan, Paris, 1993

RAQUEJO, Tonia, *Land Art*. Editorial Nerea, Madrid, 1998

REES, A.L., *A History of experimental film and video*. Ed. British Film Institute, Londres, 1999

RODRÍGUEZ, Lorena, *Prácticas videográficas de análisis de la imagen en movimiento en el campo del arte*. Tesis doctoral UPV, Valencia, 2006

ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*. Ed. Biblioteca Nueva S.L., Madrid, 2007

ROSE, Gillian, *Visual methodologies*. SAGE Publications Inc, Londres, 2001

SÁNCHEZ, José Antonio, *Desviaciones*. La Inesperada y Cuarta Pared, Cuenca, 1999

SCHIMMEL, Paul, *Out of actions: Between performance and the object, 1949-1979*. Ed. Thames and Hudson, Londres, 1998

SCHMIDT, Johann-Karl, *Joan Jonas. Performance video installation 1968-2000*. Hatje Cantz Verlag y Galerie der Stadt Stuttgart, Ostfildern-Ruit, 2001

SCHMIDT, Margarita, *Análisis de la realización cinematográfica*. Ed. Síntesis S.A., Madrid, 1997

SMITH, Hazel, *Improvisation, hypermedia and the arts since 1945*. Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1997

STANGOS, Nikos, *Conceptos de arte moderno*. Alianza Editorial, Madrid, 1986

TIBERGHIEEN, Gilles, *Land Art*. Editions Carré, Paris, 1993

TIBERGHIEEN, Gilles, *Nature, Art, Paysage*. Ed. Actes Sud, École Nationale Supérieure du Paysage y Centre du Paysage, Paris, 2001

TIBERGHIEEN, Gilles, *La nature dans l'art sous le regard de la photographie*. Ed. Actes Sud, Paris, 2005

TOWERS, Deirdre, *Dance film and video guide*. Princenton Book Company, Publishers, Pennington, 1991

TUFNELL, Ben, *Land Art*. Tate Modern, Londres, 2006

TUFNELL, M., CRICKMAY, C., *Body, space, Image. Notes towards improvisation and performance*. Dance Books, Hampshire, 1993

VERGINE, Lea, *Body art and performance, the body as language*. Ed. Skira, Milán, 2000

VISO, Olga M. (ed.), *Mendieta earth body*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington and Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004

WARR, T. y JONES, A., *The Artist's body*. Phaidon Press Limited, London, 2000

WATKINSON, John, *El arte del vídeo digital*. Instituto Oficial de RadioTelevisión Española, Madrid, 1990

YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded cinema*. Ed. P. Dutton and Co., Inc., Nueva York, 1984

revistas y catálogos de exposiciones

AA VV, Joan Jonas. *Timelines: transparencias en una habitación oscura*. Catálogo de exposición, Museo Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA, Barcelona, Septiembre, 2007

AA VV, LAND ART *Fernsehaysstellung I, Fernsehalerie, Gerry Schum 1968/1969*. Catálogo de exposición, CDAN, Huesca, Junio-Julio 2007

AA VV, *On the edge/createurs de l'imprevu*. Nouvelles de Danse 32-33, Editions Contredanse, Bruselas, 1997

AA VV, *Vidéodanse 2004*. Centre Georges Pompidou y Les inrockuptibles, Paris, 2004

AA VV, *Vidéodanse 2006*. Centre Georges Pompidou y Les inrockuptibles, Paris, 2006

AA VV, *Vidéodanse 2007*. Centre Georges Pompidou y Les inrockuptibles, Paris, 2007

AA VV, *Vidéodanse 2009*. Centre Georges Pompidou y Les inrockuptibles, Paris, 2009

BENOIT-NADER, Agnes (dir.), *On the edge/createurs de l'imprevu*. Nouvelles de Dance 32-33, Contredanse, Bruselas, 1997

artículos y capítulos de libro

ANFAM, David, "El dominio de Simonds: fragmentos y secretos del tiempo" en AA VV, *Charles Simonds*. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2003

AUGÉ, Marc, "Lugares y no lugares" en MADERUELO, Javier (ed.), *Actas Desde la ciudad. Arte y naturaleza, Huesca, 1998*. Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1998

BRUNO, Giuliana, "Intérieurs: Anatomie de la machine mariée" en AA VV, *Rebecca Horn*. Réunion des musées nationaux, Francia, y Cantz, Alemania, 1995

CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Still life. Una aproximación (excéntrica) a La Ribot". Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2002

CELANT, Germano, "La Bastille Interview I: Paris 1993" en AA VV, *Rebecca Horn*. Réunion des musées nationaux, Francia, y Cantz, Alemania, 1995

CELANT, Germano, "La Divine Comédie de Rebecca Horn" en AA VV, *Rebecca Horn*. Réunion des musées nationaux, Francia, y Cantz, Alemania, 1995

CELANT, Germano, "Walter de Maria" en AA VV, *Walter de Maria*. Fondazione Prada di Milano, Milán, 1999

CUMMINGS, Paul, "Oral history interview with Walter De Maria, 1972 Oct." en *Archives of American Art*, Smithsonian Institution, Nueva York, 1972

DORFLES, Gillo, "Naturaleza y antinaturaleza" en MADERUELO, Javier (ed.), *Actas: Arte y Naturaleza*, Huesca, 1995. Diputación de Huesca, Huesca, 1996

EDELSZTEIN, Sergio, "Envoltorio de plumas-camisa de fuerza desgarrada" en AA VV, *Rebecca Horn*. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, y Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2000

FÉRAL, Josette, "La performance y los *media*: La utilización de la imagen" en PICAZO, Gloria (dir.), *Estudios sobre performance*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1993

GREENFIELD, Amy, "The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film: Deren and Harris" en AA VV, *Envisioning dance on film and video*. Routledge, Nueva York y Londres, 2002

HALLER, Robert A., "Amy Greenfield: Film, dynamic movement and transformation" en BLAETS, Robin, *Women's experimental cinema: critical frameworks*. Durham Duke Univ. Press, Durham, 2007

HEIDEGGER, Martin, "Construir, Habitar, Pensar". Traducción de Eustaquio Barjau, en conferencias y artículos, Serbal, Barcelona, 1994

HEUER, Megan, "Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance". The Brooklyn Rail, critical perspectives on arts, politics, and culture. Nueva York, Septiembre 2004

ILES, Chrissie, "Subtle bodies: the invisible films of Ana Mendieta" en VISO, Olga M. (ed.), *Mendieta Earth Body*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington and Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004

JONAS, Joan, "Oad Lau (1968), Wind (1968)" en SCHMIDT, Johann-Karl, *Joan Jonas. Performance video installation 1968-2000*. Hatje Cantz Verlag y Galerie der Stadt Stuttgart, Ostfildern-Ruit, 2001

KOURLAS, Gia, "Elaine Summers. A pioneer presents dance and film". Time Out, Nueva York. <<http://www.newyork.timeout.com>> (Consulta: Febrero 2010)

KRAUS, Lisa, "Dancing the impossible choreography for the camera". Dance Magazine, Macfadden Performing Arts Media, Enero, 2005

KRAUSE, Joy, "Dancer creates a visual world". The Milwaukee Journal, Milwaukee, Marzo, 1979

KUSPIT, Donald, "Ana Mendieta, cuerpo autónomo" en MOURE, Gloria, *Ana Mendieta*. Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago, 1996

LIPPARD, Lucy, "Cracking" en AA VV, *Charles Simonds*. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2003

MADERUELO, Javier, "Introducción: Arte y Naturaleza" en MADERUELO, Javier (ed.), *Actas: Arte y Naturaleza, Huesca, 1995*. Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1996

MARCHAN, Simón, "La experiencia estética de la naturaleza" en MADERUELO, Javier (ed.), *Paisaje y pensamiento*. Abada Editores, Madrid, 2006

MARÍ, Bartomeu, "Timelines: transparencias en una habitación oscura". Texto con motivo de la exposición de Joan Jonas. Museo Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA, Barcelona, Septiembre, 2007.

MARX, Kristine, "Gardens of light and movement. Elaine Summers in conversation with Kristine Marx". MIT Press, Paj 90, Volumen 30, numero 3, Septiembre 2008

MANCHESTER, Elizabeth, "Ana Mendieta 1948-1985". Collection Tate Modern, Londres, Octubre 2009

MEREWETHER, Charles, "De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta" en MOURE, Gloria, *Ana Mendieta*. Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago, 1996

MILANI, Raffaele, "Estética del paisaje: Formas, cánones, intencionalidad" en MADERUELO, Javier (ed.), *Paisaje y pensamiento*. Abada Editores, Madrid, 2006

MILLET, Teresa, "Entrevista a Charles Simonds" en AA VV, *Charles Simonds*. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2003

MOMBIELA, Edita, "Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida versus Sobre la utilidad de nuestra memoria en nuestra vida presente y nuestras esperanzas de futuro". A Parte Rei, nº 19, 2002

NOGUÉ, Joan, "Paisaje de la identidad", en AA VV, *Paisaje de los Paisajes. Recopilación de las ponencias del curso*. Arquitectes pel paisatge COACV, Madrid, 2005

PICAZO, Gloria, "La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta" en PICAZO, Gloria (dir.), *Estudios sobre performance*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1993

RIAN, Jeff, "What's all this body art?". *Flash Art*, nº 169, Jan/Feb 1993

ROSENBERG, Douglas, "Video Space: A Site for Choreography". *Leonardo Journal*, The Mit Press, Vol. 33, No. 4, pág. 275, Agosto 2000

SCHMIDT, Johann-Karl, "Joan Jonas and the anthropological portrait" en SCHMIDT, Johann-Karl, *Joan Jonas. Performance Video Installation 1968-2000*. Hatje Cantz Verlag y Galerie der Stadt Stuttgart, Ostfildern-Ruit, 2001

SIMON, Joan, "Scenes and Variations: An interview with Joan Jonas" en SCHMIDT, Johann-Karl, *Joan Jonas. Performance video installation 1968-2000*. Hatje Cantz Verlag y Galerie der Stadt Stuttgart, Ostfildern-Ruit, 2001

SHARP, Willoughby, "Discussions with Oppenheim, Heizer, Smithson" en CELANT, Germano (ed.), *Dennis Oppenheim. Explorations*. Edizioni Charta, Milan, 2001. Originalmente publicado en *Avalanche Magazine*, Fall, 1970

SPIES, Werner, "Le monde dans le monde" en AA VV, *Charles Simonds*. Galerie Enrico Navarra, Italia, 2001

TRIOZZI, C. y CHAPUIS, Y., "Claudia Triozzi [entrevista]" en SÁNCHEZ, José Antonio, *Desviaciones*. La Inesperada y Cuarta Pared, Cuenca, 1999

VALKENBURG, Marianne, "Interview with David Zambrano". Henny Juriëns Foundation, Amsterdam

WAVELLET, Chrisophe, "Entrevista con Vito Acconci e Yvonne Rainer" en AA VV, *Vito Hannibal Acconci Studio*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2004

artículos en actas de congresos

KAPPENBERG, Claudia, "Does screendance need to look like dance?". American Dance Festival, Screendance State of the Art, Duke University, EE UU, 2008

ROSENBERG, Douglas, "Proposing a theory of screendance". American Dance Festival Screendance State of the Art, Duke University, EE UU, 2006

filmografía y videografía

AA VV, *Envisioning dance on film and video*. UCLA Center for Intercultural Performance, EE UU, 2002, DVD.

AA VV, *Mostra VII de Vídeo dansa*. Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1999, DVD.

AA VV, *Take 7. Seven pioneering british dance films*. South East Dance, Reino Unido, DVD, 60 min.

ACCONCI, Vito, *Centers*. Electronic Arts Intermix, EE UU, 2002, VHS.

ACCONCI, Vito, *Corrections*. Electronic Arts Intermix, EE UU, 2002, VHS, 12 min.

ACCONCI, Vito, *Openings*. Electronic Arts Intermix, EE UU, 2002, VHS, 15 min.

ATLAS, Charles, *Merce by Merce by Paik part one: Blue studio*. Electronic Arts Intermix, Nueva York, DVD.

BROWN, Carolyn, *Dune dance*. EE UU, 1975-78, 40 min. Extracto en <<http://www.dancemedia.com>> (Consulta: Junio 2010).

BROWN, Trisha, *Trisha Brown early works 1966-1979*. Artpix, Nueva York, 2005, DVD, 240 min.

BURDEN, Chris, *Documentation of selected works 1971-1975*. Electronic Arts Intermix, Nueva York, 2003, VHS, 35 min.

CAGE, John, *Variations VII*. E.A.T. y ARTPIX, Nueva York, 2008, DVD, 41 min.

CLARKE, Shirley, *Dances for the camera AW-12*. Art Works Video, EE UU, DVD, 60 min.

CHASE, Doris, *Artist in Motion: from painting and sculpture to video art*. University of Washington Press, Seattle y Londres, 1991, VHS, 30 min.

DE MEY, Thierry, *Ma mere l'oye*. Eroïca Productions & Arte- ZDF, Bélgica, DVD.

DE MEY, Thierry & DE KEERSMAEKER, Anne Teresa, *Fase*. Éditions à voir, Bélgica, 2002, DVD, 58 min.

DE MEY, Thierry & DE KEERSMAEKER, Anne Teresa, *Rosas danst rosas*. Éditions à voir, Bélgica, 2002, DVD, 57 min.

DEREN, Maya, *A Study in choreography for camera. Experimental Films*. Ed. Mystic Fire Videos, EE UU, 1987, DVD, 4 min.

EMSHWILLER, Ed, *Scapemates*. EE UU, 1972.
<<http://www.youtube.com>> (Consulta: Mayo 2010).

GREENFIELD, Amy, *Camera Dance AW-43, Volume 1, Pioneering '70*. Eclipse Productions, EE UU, 2004, DVD, 32 min.

GREENFIELD, Amy, *Tides*, EE UU, 1982. Extracto en
<<http://www.vimeo.com>> (Consulta: Junio 2010).

HARRIS, Hilary, *Nine variations on a dance theme*. AA VV, *Envisioning Dance on Film and Video*. Routledge, Nueva York y Londres, 2002, DVD.

HORN, Rebecca, *Rebecca Horn Films 1*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008, DVD.

JONAS, Joan, *Song delay*. Electronic Arts Intermix, EE UU, DVD.

JONAS, Joan, *Vertical roll*. Electronic Arts Intermix, Nueva York, 1972, VHS, 19 min.

JONAS, Joan, *WALTZ of Joan Jonas*. Point of view: An anthology of the moving image, 2003, DVD.

JONAS, Joan, *Wind*. Electronic Arts Intermix, EE UU, DVD.

MENDIETA, Ana, *Burial pyramide*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, DVD.

MENDIETA, Ana, *Corazón de roca con sangre*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, DVD.

MENDIETA, Ana, *Sin título (Creek 2)*. EE UU, 1974.
<<http://www.galerielelong.com>> (Consulta: Enero 2010).

MOVE, Richard, *Bloodwork - The Ana Mendieta Story*. Moveofilms, EE UU, 2009, DVD.

NAUMAN, Bruce, *Bouncing in the corner No. 1*. Electronic Arts Intermix, Nueva York, 2004, Betacam, 60 min.

NAUMAN, Bruce, *Dance or exercise on the perimeter of a square*. Electronic Arts Intermix, Nueva York, 2003, VHS, 10 min.

OPPENHEIM, Dennis, *Program 1: Aspen Projects*. Electronic Arts Intermix, EE UU, DVD.

PAIK, N. y KUBOTA S., *Merce by Merce by Paik part two: Merce and Marcel*. Electronic Arts Intermix, Nueva York, DVD.

PAIK, Nam June, *Video tape study 3*. Electronic Arts Intermix, Nueva York, 2003, DVD, 4 min.

PÉREZ ORNIA, José Ramón, *El Arte del Vídeo, introducción a la historia del vídeo experimental*. RTVE-Serbal, Madrid, 1991, VHS, 43 min.

RAINER, Yvonne, *Lives of performers*. EE UU, 1972, 16 mm, 90 min.
<<http://www.ubu.com>> (Consulta: Mayo 2010).

SCHUM, Gerry, *Land Art: Fernsehhausstellung I, Fernsehgalerie*. Gerry Schum: Fernsehgalerie Gerry Schum, 1968-69, DVD, 32 min.

SCHWERFEL, Heinz-Peter, *Rebecca Horn : An erotic concert [Vídeo] / A documentary film by Heinz-Peter Schwerfel*. Éditions à voir, Paris, 1993, VHS, 44 min.

SIMONDS, Charles, *Birth*. EE UU, 1970, 3 min. <<http://www.ubu.com>> (Consulta: Septiembre 2010).

SIMONDS, Charles, *Landscape <->Body <->Dwelling*. EE UU, 1973, 11 min. <<http://www.ubu.com>> (Consulta: Septiembre 2010).

SUMMERS, Elaine, *Iowa blizzard*. EE UU, 1973, 11 min. <<http://www.elainesummersdance.com>> (Consulta: Julio 2010).

VANDEKEYBUS, Wim, *Wim Vandekeybus, dance & short fiction films*. Cydonia Films, Barcelona, 2006, DVD, 445 min.

VANDERBEEK, Stan, *Science friction*. EE UU, 1959. Extracto <<http://www.youtube.com>> (Consulta: Septiembre 2010).

WHITMAN, Robert, *Performances from the 1960s*. Artpix, Houston, 2003, DVD, 70 min.

proyecto personal

ONTIÑANO, Maica, *Porque la perdí*. Cinema-nu, España, 2008, DVD, 21 min.

urlgrafía

ADF Video, American Dance Festival, EE UU:
<<http://www.adfvideo.com>> (Consulta: Mayo 2010)

AIR GALLERY, Nueva York:
<<http://www.airgallery.org>> (Consulta: Enero 2012)

Anne Teresa de Keermaeker web oficial:
<<http://www.rosas.be>> (Consulta: Junio 2008)

Anthology Film Archives, EE UU:
<<http://www.anthologyfilmarchives.org>> (Consulta: Mayo 2010)

Art and Ecology, Universidad de Nuevo Méjico:
<<http://art.unm.edu/ecology/index.html>> (Consulta: Marzo 2012)

ARTICLE, art and the imaginative promise:
<<http://articlejournal.net>> (Consulta: Septiembre 2008)

Belgique Dance Web, Bélgica:
<<http://www.ladanse.com>> (Consulta: Junio 2008)

Brooklyn Rail, Nueva York:
<<http://www.brooklynrail.org>> (Consulta: Marzo 2012)

Caixa Forum, Barcelona:
<<http://obrasocial.lacaixa.es>> (Consulta: Mayo 2008)

Canyon Cinema, EE UU:
<<http://www.canyoncinema.com>> (Consulta: Marzo 2012)

Carolee Schneemann web oficial:
<<http://www.caroleeschneemann.com>> (Consulta: Enero 2012)

Centro Nacional de la Cinematografía, Francia:
<<http://www.cnc.fr>> (Consulta: Abril 2007)

CDAN Centro de Arte y Naturaleza, Huesca:
<<http://www.cdan.es>> (Consultas: 2007-2012)

Contredanse, Bruselas:

<<http://www.contredanse.org>> (Consulta: Julio 2008)

{CTS} Creativethriftshop, New York:

<<http://www.creativethriftshop.com>> (Consulta: Octubre 2009)

Dance Film Association, Nueva York:

<<http://www.dancefilms.org>> (Consultas: 2007-2012)

Dancemedia.com:

<<http://dancemedia.com>> (Consultas: 2010-2011)

Dance-Tech.net Foro Danza y Tecnología:

<<http://dancetech.ning.com>> (Consultas: 2006-2011)

Daniel Nagrin web oficial:

<<http://www.nagrin.com>> (Consulta: Noviembre 2009)

David Zambrano web oficial:

<<http://www.davidzambrano.com>> (Consulta: Febrero 2009)

Dennis Oppenheim web oficial:

<<http://www.dennis-oppenheim.com>> (Consultas: 2010-2012)

Deutsche Foto Thek:

<<http://www.deutschefotothek.de>> (Consultas: 2009-2010)

Dia Art Foundation, EE UU:

<<http://www.diacenter.org>> (Consultas: 2008-2010)

Douglas Rosenberg web oficial:

<<http://www.dvpg.net>> (Consultas: 2008-2012)

E.A.T. Experiments in Art and Technology:

<<http://www.9evenings.org>> (Consultas: 2006-2008)

Ear to the Earth Festival of sound, music and ecology, Nueva York:

<<http://www.earthtotheearth.org>> (Consultas: 2010-2011)

Ecole Nationale Supérieure du Paysage, Francia:
<<http://www.ecole-paysage.fr>> (Consulta: Noviembre 2009)

Elaine Summers Dance, New York:
<<http://www.elainesummersdance.com>> (Consulta: Febrero 2010)

Encyclopédie Nouveaux Médias, Francia:
<<http://www.newmedia-art.org>> (Consultas: 2011)

European Art Net Database:
<<http://www.european-art.net>> (Consultas: 2010-2011)

Experimental Intermedia Foundation:
<<http://www.experimentalintermedia.org>> (Consulta: Enero 2009)

Festival Internacional de Cine sobre Arte:
<<http://www.artfifa.com>> (Consulta: Mayo 2010)

Festival Videodanse Centre Pompidou, Francia:
<<http://www.centrepompidou.fr>> (Consultas: 2006-2012)

Film Society of Lincoln Center, Nueva York:
<<http://filmlinc.com>> (Consultas: 2008-2010)

Fundación César Manrique, Lanzarote:
<<http://www.fcmanrique.org>> (Consultas: 2008-2012)

Fundación NMAC Montenmedio Arte Contemporáneo:
<<http://www.fundacionnmac.com>> (Consultas: 2008-2012)

Galería Lelong, Nueva York:
<<http://www.galerielelong.com>> (Consulta: Enero 2010)

Henny Jurriëns Foundation
<<http://www.hjs.nl>> (Consulta: Septiembre 2011)

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington:
<<http://hirshhorn.si.edu>> (Consulta: Mayo 2010)

Holzwarth Publications, Alemania:

<<http://www.holzwarth-publications.de>> (Consultas: 2010)

IDEA online, International Directory of Electronic Arts:

<<http://nunc.com/textes.phtml>> (Consultas: 2010-2012)

INIST Diffusion, Centre National de la Recherche Scientifique, Francia:

<<http://www.inistdiffusion.fr>> (Consulta: Abril 2011)

Interdisciplinary Laboratory for Art, Nature and Dance:

<<http://www.ilandart.org>> (Consulta: Marzo 2010)

Greatdance Blog, Reino Unido:

<<http://greatdance.com>> (Consultas: 2009-2011)

Irish Museum of Modern Art, Irlanda:

<<http://www.modernart.ie/en/index.htm>> (Consulta: Febrero 2011)

Jean-claude Seine. web oficial:

<<http://www.jcseine.com>> (Consulta: Febrero 2010)

Joan Jonas, Massachusetts Institute of Technology, MIT:

<http://web.mit.edu/vap/people/faculty/faculty_jonas.html> (Consulta: Marzo 2011)

Klaus Rinke web oficial:

<<http://www.klausrinke.com>> (Consulta: Febrero 2010)

Koniclap, España:

<<http://www.koniclab.info>> (Consulta: Abril 2010)

Kunsthalle Düsseldorf, Alemania:

<<http://www.kunsthalle-duesseldorf.de>> (Consulta: Abril 2010)

Le Plateau Frac Ile-de-France, Francia:

<<http://www.fracidf-leplateau.com>> (Consulta: Noviembre 2009)

LEFT MATRIX – art:

<<http://www.leftmatrix.com>> (Consulta: Abril 2011)

LEONARDO The International Society for the Arts, Sciences and Technology:

<<http://www.leonardo.info/index.html>> (Consulta: Enero 2009)

Long Island University, Nueva York:

<<http://www.brooklyn.liu.edu>> (Consulta: Abril 2011)

Mary Beth Edelson web oficial:

<<http://www.marybethedelson.com>> (Consulta: Marzo 2011)

Media Art Net:

<<http://www.medienkunstnetz.de>> (Consulta: Abril 2011)

Millennium Film Journal:

<<http://www.mfj-online.org>> (Consulta: Enero 2009)

Moca Museum, Los Angeles:

<<http://www.moca-la.org>> (Consulta: Abril 2010)

Movement Research, EE UU:

<<http://www.movementresearch.org>> (Consulta: Octubre 2009)

Museum Ludwig, Alemania:

<<http://www.museum-ludwig.de>> (Consulta: Junio 2010)

Neue National Galerie, Alemania:

<<http://www.neue-nationalgalerie.de>> (Consultas: 2009)

New York Time Out, EE UU:

<<http://www.newyork.timeout.com>> (Consulta: Febrero 2010)

Nu2, España:

<<http://www.nu2s.org>> (Consultas: 2008-2013)

PAJ: A Journal of Performance & Art:

<http://muse.jhu.edu/journals/performing_arts_journal> (Consultas: 2011-2012)

Palais de Tokyo, Francia:

<<http://www.palaisdetokyo.com>> (Consultas: 2009-2010)

Project Muse:

<<http://muse.jhu.edu>> (Consulta: Diciembre 2009)

Rebecca Horn web oficial:

<<http://www.rebecca-horn.de>> (Consultas: 2009-2012)

Reina Sofía, Museo Nacional Centro de Arte:

<<http://www.museoreinasofia.es>> (Consultas: 2008-2011)

Richard Long web oficial:

<<http://www.richardlong.org>> (Consulta: Marzo 2010)

Rosemary Lee web corporativa:

<http://www.rescen.net/Rosemary_Lee/rhchoreo1.htm> (Consulta: Noviembre 2009)

Seeds Festival, Somatic Experiments in Earth, Dance + Science:

<www.seedsfestival.ning.com> (Consultas: 2009-2012)

Smithsonian Institution Archives in American Art, EE UU:

<<http://www.aaa.si.edu>> (Consulta: Junio 2008)

Steina y Woody Vasulka web oficial:

<<http://www.vasulka.org>> (Consulta: Mayo 2010)

Steven Ledbetter web oficial:

<<http://www.stevenledbetter.com>> (Consulta: Enero 2010)

Tate Modern, Londres:

<<http://www.tate.org.uk>> (Consultas: 2008-2013)

The Internet Movie Database:

<<http://www.imdb.com>> (Consultas: 2008-2013)

Trisha Brown Dance Company:

<<http://www.trishabrowncompany.org>> (Consulta: Junio 2010)

UBU Web:

<<http://www.ubu.com>> (Consultas: 2008-2013)

Videodance.org web, Reino Unido:

<<http://www.videodance.org.uk>> (Consultas: 2008-2013)

Video Data Bank:

<<http://www.vdb.org>> (Consultas: 2008-2013)

Vimeo:

<<http://www.vimeo.com>> (Consultas: 2008-2013)

Vlaams Theater Instituut , Belgique:

<<http://www.vti.be>> (Consulta: Junio 2008)

Wim Vandekeybus web oficial:

<<http://www.ultimavez.com>> (Consultas: 2009)

Youtube:

<<http://www.youtube.com>> (Consultas: 2008-2013)

resumen

castellano, inglés y valenciano

castellano

cuerpo en acción, imagen en movimiento y naturaleza en el arte de EE UU y Europa durante los años 60-70, con carácter *site-specific*.

estudio referencial, análisis y proyecto personal

La presente tesis está dividida en un bloque teórico y un bloque práctico. En la parte teórica se realiza un estudio referencial, análisis y discusión de una serie de creaciones artísticas pertenecientes a la época de los años 60 y 70 mayoritariamente en EE UU y minoritariamente en Europa, que hacen uso de la imagen en movimiento monocal y el cuerpo en acción en la naturaleza con carácter *site-specific*.

En la parte práctica se realiza una obra videográfica que trabaja a partir de los mismos elementos de las obras de estudio desde un punto de vista actual y dentro de la línea de creación personal de la autora, aportando temáticas, motivaciones, procesos creativos y recursos formales que complementan y dan continuidad a la investigación teórica, al tiempo que enriquecen la línea de trabajo personal.

Por lo que hemos podido comprobar, no tenemos constancia de que se haya realizado una investigación que analice y compare las distintas aproximaciones a las obras de nuestro estudio desde un punto de vista unitario, sino que han permanecido consideradas como piezas aisladas en muchos casos, dentro de las trayectorias de los propios artistas y sin atender al denominador común que todas ellas comparten.

En el bloque teórico se acota el marco conceptual que delimita la temática a la que nos enfrentamos, a la vez que se muestra un recorrido por los puntos más importantes de la investigación, claves a la hora de analizar, discutir y concluir acerca de las creaciones. Estos puntos son los siguientes: La naturaleza como lugar; el cuerpo en acción: performance y danza *site-specific*; y la imagen en movimiento: cine y vídeo monocal, entre testimonio y creación.

Una vez aplicado el marco teórico, se acomete un estudio referencial que aborda el contexto artístico de la época, una serie de obras periféricas en relación con la investigación, y finalmente las obras destacadas de la tesis. Se realiza un visionado y un análisis completo de las obras destacadas a través de una metodología de análisis creada específicamente en esta investigación para este tipo de piezas. Y se concluye con una discusión que profundiza en el estudio transversal de las obras, el marco teórico, el contexto y las periferias, poniendo a disposición de la comunidad investigadora una visión inédita sobre estas creaciones, y una serie de conclusiones novedosas acerca de la temática.

english

action body, moving image and nature in U.S. and Europe *site-specific* art during 60-70's.

reference study, analysis and personal project

This thesis is divided into a theoretical block and a practical block. In the theoretical part there is a reference study, analysis and discussion of a series of artistic creations belonging to the 60's and 70's mostly in the U.S. and minority in Europe, making use of the monochannel moving image and action body in nature with a *site-specific* character.

The practical block contains a videographic piece that works with the same elements of the pieces of study from a contemporary point of view and within the line of personal creation of the author, contributing issues, motivations, creative processes and formal resources that from a practical point of view, complement and give continuity to the theoretical research, at the time that enrich the line of personal work.

By what we have verified, there is no evidence of any research that analyze and compare the different approaches to the works of our studio from a unit perspective, but that they have been considered as isolated in many cases within the trajectories of the artists themselves, and without dealing with the common denominator that all of them share.

The conceptual framework that defines the issue is limited in the theoretical block, while a tour of the most important points of the investigation, shown keys to analyze, discuss and conclude about creations. These keys are the following: nature as a place; action body: performance and dance *site-specific*; and the moving image: monochannel film and video, between testimony and creation.

Once applied the theoretical framework, the referential study is about the artistic context of the time, a series of peripheral works in connection with the investigation, and finally the outstanding works of the thesis. There is a screening and a complete analysis of the works through a methodology of analysis created specifically in this research for this type of pieces. And it concludes with a discussion that delves in the cross-sectional study of the works, the theoretical framework, the context and the peripheries, making available to the research community a novel view on these creations, and a series of new conclusions regarding the subject.

valencià

cos en acció, imatge en moviment i natura en l'art de EE UU i Europa durant els anys 60-70, amb caràcter *site-specific*.

estudi referencial, anàlisi i projecte personal

La present tesi està dividida en un bloc teòric i un bloc pràctic. En la part teòrica es realitza un estudi referencial, anàlisi i discussió sobre una sèrie de creacions artístiques pertanyents a l'època dels anys 60 i 70, majoritàriament a EE UU i minoritàriament a Europa, que fan ús de la imatge en moviment monocanal i del cos en acció en la natura amb caràcter *site-specific*.

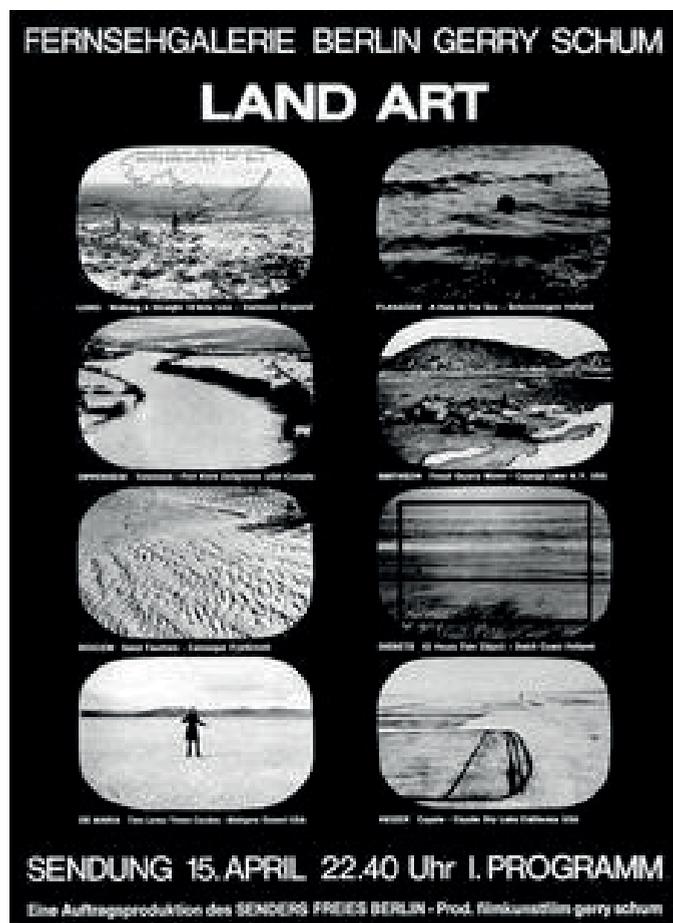
En la part pràctica es realitza una obra videogràfica que treballa a partir dels mateixos elements de les obres d'estudi des d'un punt de vista actual i dins de la línia de creació personal de l'autora, aportant temàtiques, motivacions, processos creatius i recursos formals que des d'un punt de vista pràctic, complementen i donen continuïtat a la investigació teòrica, al mateix temps que enriqueixen la línia de treball personal.

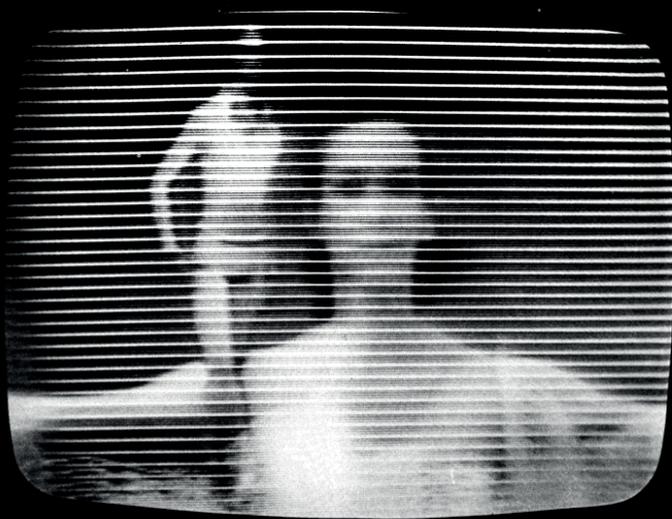
Pel que hem pogut comprovar, no tenim constància de què s'haja realitzat una recerca que analitze i compare les diverses aproximacions a les obres del nostre estudi des d'un punt de vista unitari, sinó que han sigut considerades com peces aïllades, en molts casos, dins de les trajectòries dels propis artistes i sense atendre al denominador comú que totes elles comparteixen.

Al bloc teòric s'acota el marc conceptual que delimita la temàtica a la que ens enfrontem, alhora que es mostra un recorregut pels punts més importants de la recerca, els quals són claus a l'hora d'analitzar, discutir i concloure entorn de les creacions. Aquests punts són els següents: La natura com lloc; el cos en acció: performance i dansa *site-specific*; i la imatge en moviment: cine i vídeo monocanal, entre testimoniatge i creació.

Una vegada aplicat el marc teòric, s'empren un estudi referencial que aborda el context artístic de l'època, una sèrie d'obres perifèriques en relació amb la recerca, i finalment les obres destacades de la tesi. Es realitza un visionat i una anàlisi completa de les obres destacades a través d'una metodologia d'anàlisi creada específicament en aquesta recerca per a aquest tipus de peces. I es conclou amb una discussió que aprofundeix en l'estudi transversal de les obres, el marc teòric, el context i les perifèries, posant a disposició de la comunitat investigadora una visió inèdita sobre aquestes creacions, i una sèrie de conclusions noves entorn de la temàtica.

anexos
archivos originales





channel Thirteen, WNET TV. New York 13

MERCE

by MERCE

by PAIK "

September 16. SATURDAY. 11.30 PM - 12.00 MIDNIGHT
 September 20. WEDNESDAY 12.00 MidnighT - 12.30
 September 24. SUNDAY 12.00 MidnighT - 12.30

Handwritten: J. H. ...
 PART 1 "Blue Studio in Five Segments" ✓
 by Charles ATLAS & MERCE Cundingham
 PART 2 "Merce and Marcel"
 by NAM JUNE PAIK & SHIGEKO KUBOTA

Handwritten: P.M.
 with excerpts from works by : Woody & Steina Vasulka, Bill Gwin, Jean Marie Drot, Nancy Graves, Erik Martin, Russell Connor, Finnish TV, Special Thanks to Synapse, Syracuse University, Bob Barba, Lance Wisniewski, Henry Baker, Carl Geiger, Carolyn Broquet, Kate Parker, Shridhar Desai.
 For further thanks to Curtis Davis, Leo Castelli Gallery, WGBH TV, Museum of Fine Art B, Boston, Aquarium Stock Co. Museum Open House, Rick Hauser (Eye to Eye), Radio Television Francaise, Carolyn Brown, Finnish TV (Septet), Marilyn Bedford, Dore Ashton, John Sanborn, Roy Gallon, Electronic Arts Intermix, Performing Arts Foundation, Oscar Baily, Norman Bausan, Bob Diamond, Experimental TV Center Binghamton.
 Host : Russell Connor, Guest : Leo Castelli, Calvin Tomkins, Marcel Duchamp, Camera: Bob Harris, Music: David Held, Earl Howard, John Cage, (collaged by paik For WNET, Assistant directors : Bob Morris, Terry Benson, Supervising engineer & camera : John J. Godfrey, Videotape editors, Tom Fulk, Bob Founds, Rafael Gonzales, Production managers : Marc Chalco, Barbara Greenberg, Production assistants: Ruth Bonomo, Stephanie Wein, Coordinating producer: Carol Brandenburg, Executive Producer: David Loxton, produced by TV LAB at WNET/13 funded by : the Rockefeller Foundation, Guggenheim Foundation, NEA, NYSCA, Howard Wise.



TWENTY YEARS WITH CAGE AND CUNNINGHAM



Chance *and* Circumstance

CAROLYN BROWN

EAT NEWS

Volume 1, No. 2

June 1, 1967

Experiments in Art and Technology, Inc. 9 East 16th Street, N.Y., N.Y. 10003

The purpose of Experiments in Art and Technology, Inc. is to catalyze the inevitable active involvement of industry, technology, and the arts. E.A.T. has assumed the responsibility of developing an effective collaborative relationship between artists and engineers.

E.A.T. will guide the artist in achieving new art through new technology and work for the professional recognition of the engineer's technical contribution within the engineering community.

Engineers are becoming aware of their crucial role in changing the human environment. Engineers who have become involved with artist's projects have perceived how the artist's insight can influence his directions and give human scale to his work. The artist in turn desires to create within the technological world in order to satisfy the traditional involvement of the artist with the relevant forces shaping society. The collaboration of artist and engineer emerges as a revolutionary contemporary sociological process.

Initially, a successful working relationship between artists and engineers will require that each operate freely within his own environment. The function of E.A.T. is to create an intersection of these environments.

To ensure a continued fruitful interaction between a rapidly advancing technology and the arts, E.A.T. will work for a high standard of technical innovation in collaborative projects.

E.A.T. is founded on the strong belief that an industrially sponsored, effective working relationship between artists and engineers will lead to new possibilities which will benefit society as a whole.

Billy Klüver

Robert Rauschenberg

CHOREOGRAPHY OF CINEMA

AN INTERVIEW WITH SHIRLEY CLARKE

LAUREN RABINOVITZ

Shirley Clarke was an important figure in the development and growth of the American independent film movement in New York City in the 1950s and 1960s. Her experimental, documentary, and dramatic narrative films made between 1953 and 1967 were among the most prominent productions of the New York avant-garde. Clarke's dramatic and documentary feature-length films, *The Connection* (1961), *The Cool World* (1963), and *Portrait of Jason* (1967), tackled controversial subjects using an artistic style that drew upon European art cinema and the documentary tradition. Her work remains at the forefront of American cinema *vérité*.

Clarke was also an important leader for the New York film community during the 1960s. As the only woman filmmaker successfully making feature films, Clarke became a role model and mentor for other young women filmmakers. She and Jonas Mekas co-founded two film distribution companies for independent filmmakers: Film-Makers Cooperative and Film-Makers Distribution Center. She fought for relaxation of censorship controls in commercial theaters using her own film, *The Connection*, as a court test case in 1961 and 1962. Throughout the 1960s, she championed both independent filmmakers who represented an alternative to Hollywood and the development of a commercially viable independent film network. Clarke's efforts broadened and added a new politically relevant cinema that reflected the cultural alienation many felt in the 1960s.

In the 1970s, Clarke turned to video. Her award-winning video dance works have been featured in festivals in Los Angeles, New York City, Europe, and Japan. *Four Journeys into Mystic Time* (1960) is a series of four video dance pieces in which Clarke relies on the unique formal capabilities of video in the same way she depended upon specifically cinematic properties for her experimental films. In these tapes her choreography of images is still based on compositional flow of movement and editing rhythms, but she also manipulates the plasticity of the televised image itself. Clarke employs video technology like chroma keying and computer processing, layering her images, varying scales of objects within the frame, building afterimage traces into shadowy lines of intense moving light and color. She stretches, enlarges, and distorts objects and figures. The video works manifest Clarke's continuing use of visual abstraction as important choreographic material.

Clarke moved to non-dance material in 1981 in two one-act video monologues written by Sam Shepard and performed by actor Joseph Chaikin. Clarke's *Savage Love* (1981) and *Tongues* (1982) do away with stage positions and speeches as the play's basic content. Clarke emphasizes the act of speaking itself, gesture, and the human figure as the basic material for her choreographic editing. She processes the taped images through a variety of special effects that slow down, repeat, distort the image, and insert smaller images within the frame. Clarke heightens the expressive abstract qualities of the actor's performance, and, in so doing, she transforms the material into rhythmic video dances.

Between 1975 and 1983, Clarke taught film and video at University of California at Los Angeles. She recently directed an original Los Angeles stage production which won the L.A. Weekly award for Best New Play in 1982. Most recently, Clarke has lectured in various American cities at an important film series retrospective, "The American New Wave." The series, coordinated by the Walker Art Center and Media Study/Bufallo, reviews a number of independent films from the 1950s and 1960s that display a commitment to political and artistic issues and employed low budgets, small crews, and cinema *vérité* style.

The following interview was excerpted from lengthy conversations recorded on September 23, 24, and 26, 1981, in Chicago. The broad subject of the complete interview was Clarke's film career, her approaches to individual films, and her involvement in the New York independent film movement. The importance of Clarke's political commitment has already been discussed in such journals as *Cahiers du Cinéma*, *Film Culture*, and *Film Quarterly*. What appears here is organized according to my selected thematic interest in how Clarke's aesthetic, formal, and technical decisions have shaped her cinematic sensibility. Coincidentally, when I spoke with Clarke, she was editing *Tongues* and *Savage*

Love, and was engaged in a process which also stimulated her own reflections on the underlying aesthetics and philosophy which have evolved from her films into her video work.

Experimental Films: 1953-1958

Lauren Rabinovitz: Let's begin with your first film, *Dance in the Sun* (1953). Before then you were a dancer, and this film represents your crossover into a new medium. It gave you a chance to apply your ideas about dance to film.

Shirley Clarke: That film got made because Danny Nagrin and his wife Helen Tamiris were friends of mine. [Daniel Nagrin and Helen Tamiris were leading choreographer/dancers in the development of American modern dance in the late 1940s and early 1950s]. I had a Bolex camera that was given to me as a wedding gift, and I made a lot of home movies that were funny, cute, and even good. I thought that the dance Denny did was supposed to be on a beach, because it was called *Dance in the Sun*. So I thought to myself, "That should be easy to film because I'll just go to Jones Beach, and we'll film Danny doing his dance, and I'll get a lot of good footage." We got some equipment from a rental place, and a few helpers went out to Jones Beach. Poor Danny couldn't dance on the sand. He would sink up to his neck. So we put some sand over concrete, and I shot the dance. But Danny got shinsplints.

Then I got this idea. I remembered that I had liked the dance on stage. I thought, "Well, if I really study the shots carefully I can also shoot the dance on stage, shoot the exact same angles, and then cut from the stage to the beach and back and forth, then you'll know why he's dancing on a beach. Otherwise he looks artsy or pretentious leaping around on the beach in a stylized dance. But if you see that he goes from the stage and I have a little shot at the opening of the film of him taking a shell out of his case and staring at it, a special film connection is made."

That was not only the first good idea I got about filmmaking, it is the only idea I've gotten. Everything I've done is based on the quality of fantasy and reality. Editing separate pieces of film together playing with time and space allows the viewer to travel with me. All the kinds of things I discovered about the choreography of editing and the choreography of space/time came from making that very first film. The idea of leaping from the stage and landing on the beach was a revelation to me. I still can't get over that you can do it [leap]. It just strikes me as a wonderful leap of not only magic but of concept, as a way of encompassing the universe.

LR: That's interesting because one of the major concepts that Maya Deren wrote about over and over was the spatio-temporal cut. With it, you can create a wholly new cinematic, synthetic geography.

SC: Right. She talked about it all the time. Always. One of the things, though, that I've never totally understood and I'm still trying to figure out is this space between the cuts. In other words, there is always more or less time, no matter what, even if you make a perfect match. There is a period of time that exists between any cut from one piece to another. A dissolve supposedly tries to handle time/space by scheming it so that one evolves out of the other. But when you cut from one to the next, there is a certain amount of time that is unaccounted for. I think it's an emotional experience as well as a physical experience.

Somehow the time and space in film turns out to be relevant to almost every concept I have about film: how I choose the subject, as a way of looking at film, and as a way of understanding and working with it. There is no doubt in my mind that the way I filmed *The Connection* (1961), *The Cool World* (1963), and even *Portrait of Jason* (1967) came from these concerns. You could be in a closed-in space for 12 hours like I was with *Jason* and in the finished two-hour film feel that you've been there for 12. Editing image is the essence of film. **LR:** In *Bullfight* (1959) a more elaborate attempt to explore this concept in one-dance?

SC: Well, in many ways that film doesn't really quite work. But it has a couple of moments in it that are extraordinary. One of them has to do with the death of the bull. The story is about a woman watching her lover fighting a bull and how he kills the bull. In the original dance, the solo dancer is both the matador and the woman watching, and I just added the fact that she was also the bull. I came up with several exciting concepts for me. I used repetition; I re-choreographed the film. I employed abstract use of color; fast editing; layered images. **LR:** In *A Moment in Love* (1957) accomplishes all that, too. But, for me, it represents an important stylistic departure from *Bullfight*.

SC: Yes, I started choreographing the camera as well as the



Frame enlargements from *Dance in the Sun* (1953). Top frame from the prologue; middle and bottom pairs are exit points from one sequence. All films by Shirley Clarke.

dancers in the frame. **LR:** By choreographing the camera itself, you can add a whole new level of dance. *Bridges-Go-Round* (1958), which is my favorite of your experimental films, is then a logical progression from *A Moment in Love*. Because you extend the concepts to make inanimate objects dance. **SC:** Yes. *Bridges-Go-Round* comes out of *In Paris Parks* (1954), which simply establishes the fact that you can make dance films without using dancers.

By then I had gotten my first job. Willard Van Dyke ran into me in 1957 and told me he was producing little films for the United States Pavilion at the 1958 Brussels World Fair, and they were going to have all these little loop movies playing around the pavilion. They were to be little bits of America. He asked if I would be interested in helping make some of these little film loops, and this took about a year. While I did the filming in and around New York City and the editing, Donn Pennabaker traveled around the United States collecting images that he sent back to me. We made about 30 loops. Penny made some, I made some, and Ricky Leacock and Wheaton Galeffine each made one. I came up with a lot of rhythmic editing in order to get these three minute loops to work. I had to get a lot of information into 100 feet of film. Those loops were a big hit at the fair.

One of the first ones I did was called *Houses*, and I did some very, very sick three and four frame edits that built a house up and then took it back down again. We had been told

LAUREN RABINOVITZ is an assistant professor teaching film history at the University of Illinois at Chicago.

Shot sequence from *Bridges-Go-Round* (1958-59).

that the one subject we couldn't do was jazz. So I made them all jazzy. It became a game that Penny and I played both in the shooting and in the editing.

My loop of the New York City bridges was refused by the State Department. They had wanted different bridges all over the country, not just the bridges around Manhattan, so they gave me the footage. My basic principle about doing *Bridges-Go-Round* was the phenomenon of how you feel when you're in a train and the lampposts go by. I noticed that the same things happened as we drove over and under bridges.

By then I had also developed the idea I first used in *Moment in Love*: be-packing. I knew that in superimposing—passing something through the camera twice—one image ghosted, and I didn't like that. I knew that if I laid one piece of film over another on my little viewer, it looked just wonderful. So I went to a lab and asked why they couldn't do that. They said it wasn't very safe, and I said, "I don't care. See if you can." They did, and that's it. By the time I got to *Bridges*, I knew that that was going to be a way to get the effect of layered spinning bridges.

LR: Why did you decide to do the two scores?

SC: Well, that's an interesting story. My friends, Louis and Bebe Barron, were doing electronic music. They did the score for the science fiction film *Forbidden Planet* (1956). They were busy making all this new music, and we'd always go by their studio and hear what they were doing. I loved the sound of electronic music. They agreed to let me have some of the

Forbidden Planet music for the track so I could enter *Bridges* in the 1958 Brussels Experimental Film Festival. But Louis and Bebe both really believed that MGM in those days would recognize one electronic three minutes from another. So, they said I'd have to get a new track if I wanted to release the film.

I got Teo Macero (who had done the score for *A Moment in Love*) to write the score. His whole thing is taking one note and playing with it electronically. All those voices are just one sound that has been filtered electronically and mixed with jazz. For a while, the film went out with the jazz track. Finally, about 10 years after the movie was out, Louis and Bebe came to me and said they thought it would be okay to release their music to me. I said that the Museum of Modern Art would like to release both versions of the film together. They said OK. It's a wonderful way to see the film because you can see how sound changes content.

Documentary Films: 1959-1960

LR: With *Bridges*, you had achieved a perfect blend of choreographing sound, composition within the frame, color, space, and rhythm. What made you then decide to switch to documentary film?

SC: Well, by the time I completed *Bridges-Go-Round*, Willard, Ricky Leacock, Donn Pennabaker, and I decided we'd share space together on 43rd St. We called ourselves Filmmakers, Inc. We got a place and made little cubbyholes for each of us, and in the middle was the big space for communal activities. Pennabaker set up a projector so that in the leftover space we could look at movies. This place became a major New York headquarters. We helped John Cassavetes get started. I lent him my camera equipment to shoot *Shadows* (1958). Through him, we met Jean-Luc Godard. A lot of experimental filmmakers also came by. In other words, a lot of the American New Wave film movement and the development of *cinéma vérité* took place with all of us interacting with each other.

Because I did such a good job on the loops, Willard decided to let me help him on his next project, *Skyscraper* (1959). He had been trying for several years to keep track of a building demolition and the erection of the Tishman Building on the same site. He had a lot of footage, some of it very beautiful and some of it very boring, and he didn't know what to do with it. He asked if I would take a look.

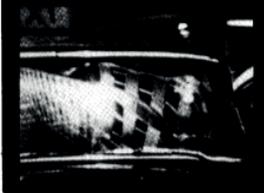
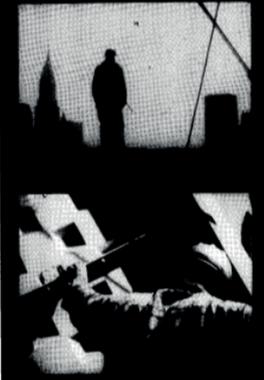
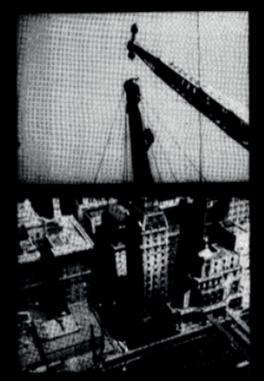
The thing that first interested me was that it was 35mm, and I had never done a 35mm movie. Some of the photography was absolutely gorgeous. I decided that I could make it into a musical comedy; I had always wanted to make one. I fooled around with a lot of dumb ideas and finally came up with the idea that the workers who built the building would be the narrators. It was really important to me to try to solve the problem of the disembodied God-like voice that was the narration style in the 1950s. It made them all seem pretentious. I got Teo Macero to do the music, and Johnny White, an actor-writer-friend of mine, did the dialogue and lyrics with me.

While I was editing *Skyscraper*, I would be sitting at my moviola putting a sequence together when I would suddenly come across a shot of reflections in the skyscraper windows, and I thought that would make a good sequence. So one of the filmmakers would go out with a roll of film and make some reflections, and if he still had some film left, he would take something else. I would look at that, and I'd say, "Oh, that's great." It was really handmade movies, made in the editing process of bits and pieces.

Skyscraper took prizes everywhere. It started off at the Venice Film Festival, and it got first prize for a short film. Thorold Dickinson, who was at the United Nations, was on the jury. In fact, that's how I came to do *A Scary Time* (1960) for the U.N. (Dickinson, a British documentary and dramatic filmmaker, headed the United Nations Office of Public Information from 1956 to 1960. In his job, he supervised documentaries for the U.N.) When I did *A Scary Time*, I learned how to shoot dramatic scenes, like mommy and daddy watching TV and the kid kissing them good-night, so that it looked real and would cut in successfully with documentary footage. No big deal, but it was a start. After making *A Scary Time* I was getting clearer and clearer that I wanted to make dramatic films. *Skyscraper* proved that I could take what seemed to be a documentary subject and, by theatricalizing the shooting and editing style, make a musical that is really entertaining.

Feature Films: 1961-1967

SC: By the time I finished *A Scary Time*, *Skyscraper* had gotten me an Academy Award nomination, and my name was around. I thought that next I'd like to do a feature. My brother-in-law Ken (critic Kenneth Tynan) was an enormous supporter of the Off-Broadway play, *The Connection*. He wrote a review in the *New Yorker* that made it a big artistic success. So one rainy night I went to see it. I just knew it was photogenic and that it would be a perfect vehicle for me to explore ideas I had about dramatic filmmaking. I got in touch with the author, Jack Geibler. He liked the fact that I agreed to let him work with me on the script so that he could maintain some control. We made a deal and proceeded to work on the screenplay for months. We sat at the kitchen table in my little house on E. 87th St., and we would write down screen directions like "pan slowly up to eyes then pull back." I mean, endless camera directions, all of which were being paced out in a room all of 10 feet. But when we got on the set, it was not possible to make a single shot the way it was written. That was wonderful for me because I had to improvise and react emotionally to the actors and what was happening. It saved me



because I found a style that was real and not necessarily Jack's preconceptions of what should happen.

Richard Silbert, who designed the set, also did something absolutely extraordinary. He enclosed the set so it had four sides with stairs coming up from below, which was quite an innovation. There was also half a skylight covering the top half of the set. Although this meant that the sound had to be done in a very complicated way, it also meant that nobody could be on the set except me, the cameras, and the actors. That put Jack and everybody else high above us on a little catwalk. Though we were on a sound stage, my first, it was like being in a downtown New York pad.

Everybody thought the film—like the play—was mainly about drug addiction. But I do not think that is what the play is about, nor do I think the film is about that. I think it's about alienation, and that was something with which I did identify. Those were the days when I had a deep understanding of the word, and drugs as yet had nothing to do with it. I think *The Connection*, *The Cool World*, and *Portrait of Jason* are all about alienation. As a woman in this world and a woman filmmaker, I know a lot about alienation.

LR: Did you feel isolated as a woman filmmaker? How did you cope with it?

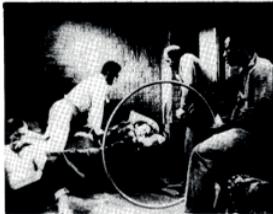
SC: I think all women filmmakers are aware of it. It was the subject of a lot of the conversations I had with Maya Deren. We agreed that we were always going to present a united front to the world. We did, if it was at all necessary in terms of supporting each other, backing each other, helping each other. We were very clear about the fact that we were isolated. We were aware that it was no cinch to be a lady filmmaker.



pendent films. But when push came to shove, none of the filmmakers or their backers were willing to allow this organization to distribute the films. But the people who made short films were willing. So the Film-Makers Cooperative original plan to produce and distribute movies did not take off the ground for features, but it did for short experimental films in 1962.

At that point, I only gave money because I had other distributors for my shorts. But on the books, I co-chaired the Coop with Jonas. Each year he would pay me a visit and I would sign a piece of paper for the next year, and I'd give him \$200 to help out. Then five years into it, Jonas came by and said, "It's not legal any more for us to do this. We're going to have to have elections." The Coop was getting mixed up with his film magazine *Film Culture*, and other sorts of crossover things were happening. [In 1963, Clarke, Mekas, and filmmaker Louis Brigrante tried again to create an organization to distribute theoretically independent feature films. Film-Makers Distribution Center lasted from 1963 to 1967 and was housed in the same headquarters as Film-Makers Cooperative.]

It's a really strange thing. I'll tell you what happened. During the period that Jonas and I were running Film-Makers Coop and Film-Makers Distribution Center, he was putting together the Anthology Film Archives. Then in 1967 after Film-Makers Distribution Center had folded, I turned around and read in a magazine that Anthology Film Archives had not only officially started but that the list of filmmakers whose work would be in the archive did not include me. It did not include Ed Emshwiller; it did not include Stan VanDerBeek; it did not include Robert Breer. There were a bunch of filmmakers that were excluded, and I got very upset, absolutely furious. I tried to



Frame enlargements from *The Connection* (1960).

At the same time, and I think Maya would probably agree, my career was helped a lot by it. It allowed me to be unique, and it allowed me to do things that might not have gotten attention except that I was one of the few women who made films. I was aware of that, and I think I always knew it would be advantageous until it reached this very strange line. Everything was fine so long as I was not really going to take over.

LR: Does that apply to your role in Film-Makers Coop?

SC: Well, Jonas [Mekas] and I first got the idea in 1960 that we could raise money to make, produce, and distribute independent feature films in New York City. There were about 10 of us, all filmmakers, and we would raise a million dollars. Each one would then get \$100,000 apiece, and each of us could make a feature film. A number of us were already in the middle of doing films. I was doing *The Connection*. Bob Frank had already done *Pull My Daisy* (1959). Lionel Rogosin had done *On the Bowery* (1956). Morris Engel had done *Weddings and Babies* (1956). I got this idea that if we all got together and met, we could make and distribute our own inde-

pendent films. But when push came to shove, none of the filmmakers or their backers were willing to allow this organization to distribute the films. But the people who made short films were willing. So the Film-Makers Cooperative original plan to produce and distribute movies did not take off the ground for features, but it did for short experimental films in 1962.

At that point, I only gave money because I had other distributors for my shorts. But on the books, I co-chaired the Coop with Jonas. Each year he would pay me a visit and I would sign a piece of paper for the next year, and I'd give him \$200 to help out. Then five years into it, Jonas came by and said, "It's not legal any more for us to do this. We're going to have to have elections." The Coop was getting mixed up with his film magazine *Film Culture*, and other sorts of crossover things were happening. [In 1963, Clarke, Mekas, and filmmaker Louis Brigrante tried again to create an organization to distribute theoretically independent feature films. Film-Makers Distribution Center lasted from 1963 to 1967 and was housed in the same headquarters as Film-Makers Cooperative.]

It's a really strange thing. I'll tell you what happened. During the period that Jonas and I were running Film-Makers Coop and Film-Makers Distribution Center, he was putting together the Anthology Film Archives. Then in 1967 after Film-Makers Distribution Center had folded, I turned around and read in a magazine that Anthology Film Archives had not only officially started but that the list of filmmakers whose work would be in the archive did not include me. It did not include Ed Emshwiller; it did not include Stan VanDerBeek; it did not include Robert Breer. There were a bunch of filmmakers that were excluded, and I got very upset, absolutely furious. I tried to

not participate in the making of the film. He was not even going to read my script. When the film was finished, he would come and see it.

I would not have been able to make *The Cool World* had I not been living with Carl Lee at that time. [A Harlem-born black actor, Lee had previously been in the stage and film versions of *The Connection*. He and Clarke lived together off and on throughout the 1960s. In 1961, Clarke had separated from her husband, lithographer Burt Clarke, and she divorced him in 1963.] It took Carl three months of going up to Harlem all the time, gathering kids, and bringing them down for us to interview. For a while, we really thought we weren't going to be able to cast the film because we were getting all the "good" kids in school, and they weren't giving us believable readings. When I finally persuaded Carl to try to get to the gangs and bring some of those kids downtown, most of them couldn't read scripts. What we would do was improvise with them. It was very exciting because the "real" kids started to improvise the script we had written right back to us. That's when I knew our script was OK. From then on we got to work, and my relationship with the kids was wonderful.

I told Fred that I really thought we had to shoot the film in the street and that it could be tough. But if we could get a mixed crew, a few real supporters, and I was lucky enough, we might be able for the first time to make a film about Harlem in Harlem. This wonderful woman, Madeleine Anderson, was helping Ricky Leacock, who was doing a number of films that dealt with black people. He was also teaching black people to become cameramen. He had a volunteer class, and many of them became the major black camera crew for the film for a long time. Madeleine was this amazing lady who wanted to make a movie herself and subsequently made a film for WNET and the Children's Workshop. She agreed not only to be my assistant but to stay with me through the whole film. Eventually she became my assistant editor. She would go out on the street, and it was her job to explain to the people in the street who were upset by the filming why we were doing the movie and what it was all about. For the most part, that cooled the street.

LR: Tough job.

SC: Very tough. She did it wonderfully. But there were times when it didn't work. Baird Bryant, who was the white cameraman (the other cameraman, Leroy Lucas, was black), myself, and the two black kids were on 125th St. right next to a black nationalist bookstore. The owner of the store thought the film was anti-Harlem, and so he started chasing us down the street. Then there were times when crowds collected that were not always friendly. But, in general, we had enough black people on the crew and with Madeleine going around, we were able to work very successfully in the real streets of Harlem.

The look of *The Cool World* is not only authentic but very beautiful and moving since you get a chance to see in a documentary style the real life the children live in ghettos like Harlem. Up until then, no one had shot in Harlem in color. They didn't do it because they thought it was dangerous. They didn't even think it was necessary. Who would be interested? If that hadn't happened, my film would not have been as successful as it was.

It finally took two years to make that film, and by the end of it we were \$50,000 in debt, which I'm still paying off. I did something that I do all the time. I make terrible financial deals because my interests are basically making the film, and it never occurs to me that I'm going to lose money for other people and that I'm always going to feel very bad about that.

The only film that I don't have any resentments about is *Portrait of Jason* because I put up the original money myself which turned out to be a good investment since it only cost \$10,000. I was given the film stock by NBC. I gave Jason some money, and I made a deal with him that any money I got from the film, half would go to him. To this day, he still gets bits of money. But I don't really know if there are any profits or if I ever got my original money back. But I sure am glad I made the film!

LR: Did you make *Portrait of Jason* because Jason seemed like a good interviewee that led to a self-reflexive investigation of cinema vérité, or was it vice versa?

SC: I had the idea for many years of doing a film like *Portrait of Jason* because I was very curious about the whole discussion of documentary and dramatic films and what was truly true. I had a lot of ideas about what was cinema vérité, what was real, what was documentary, and what was fiction. I wanted to find out if I could find a way to find the truth. My first thought was to do a movie about myself. In other words, I would try to be truthful. But the truth was I knew I couldn't do it. I didn't want to tell the truth at that time. I couldn't even try. Then I looked around at the people I knew, and I thought, "Well, they're very interesting." But either I liked them too much, or I didn't like them enough.

Meanwhile, I had known Jason a long time. He was a friend of my father's, the great actor Canada Lee. Jason used to come around and clean up my house when I didn't want him to. I would also give him \$40.00 to help him get on with his career—get costumes or music for his nightclub act. There were times when he was very funny, and there were times when he was very cruel and dangerous. We would be sitting around, and he'd suddenly take any nitrate and pop it under your nose. I thought I was having a heart attack. I could have killed him. Anyway, I'm walking down the street one day—isn't it wonderful how fate is always there when you need it—and I look somehow look over. There, coming down the opposite side of the street, was Jason. I saw him, and I said, "Yes, that's who I could make the film with." I had not talked to him in several years. But I said, "Hi, Jason," and he almost fell over with joy. I said, "You know, I've got an idea about something. I'd like to film you doing what you do, telling those stories you tell and talking about your life. It would just take one day."



Left: frame enlargements from *The Cool World* (1963). Right: filming *The Cool World* on the streets of Harlem. Courtesy Walker Art Center.

At that point—and I don't remember exactly how—NBC gave me two or two and a half hour rolls of film stock that had been opened so that they couldn't use them. But they were still good, and the cost of the processing was included. By then I had worked on the Canadian Expo '67 film *Man and the Polar Regions* (1967). [Clarke edited the film which Canadian filmmaker Graeme Ferguson directed for an IMAX system, an enlarged screen process used today chiefly in museums and amusement parks.] As a result, I met an excellent new cameraman, Jeri Sopenan, and that's how I got both the cameraman and the sound man for Jason. I had decided to ask Carl to come around because I realized that he and Jason had a relationship between them over the years and that Carl could confront Jason. My role was going to have to be "white lady director."

LR: So you did want the confrontation that occurs at the end of the film?

SC: Oh yeah. I had every intention of having a climax of something taking place. I knew that I would have to get Jason to face the truth at some point. But I wasn't positive how. In other words, I was going to let Jason do whatever he wanted for as long as I could, and then I was going to challenge him to come clean, tell the truth.

LR: Did he know that Carl was going to confront him?

SC: I don't know what Jason knows. I would say that he probably did.

LR: By the end of the film, the viewer doesn't know what's true, what's acting. That's the issue of the film.

SC: Exactly. Jason is a performer, and everything except the last 20 minutes in the film I had seen a hundred times before. I'd heard every story that he told and every variation. I knew that if I asked him X, I would get Y. I knew him that well. An interesting and important fact is that I started that evening with hatred, and there was a part of me that was out to do him in, get back at him, kill him. But as the evening progressed, I went through a change of not wanting to kill him but wanting him to be wonderful. Show him off. I went through getting to love him as I spent months sitting at my editing table trying to

decide which half of what I filmed I was going to drop. I developed more and more of a total ability to understand where he was coming from—leaping cultural gaps, his homosexuality, his opportunism, his hype. I changed a lot of judgemental ideas by really getting to know Jason. By the way, sometimes I still go back to my original thoughts about Jason. But in the process of working on the film, I grew to love him.

LR: As a spectator, you go through those extremes, too. When the film really worked for me was where part of the crew is openly confronting this guy who has been laying himself bare except you don't know if it's real or if he's performing. But ultimately, you see the crew verbally torturing him, and then he stops short and says, "Is this good? Is this what you want?" It's startling.

SC: Yes, he did what you described. He cries, and then in the middle of his sobbing, he turns it off. I tried to make a good ending, but each time I thought I was over, he would pull back and do another trip on us: "I'm not lying." "Yes I am." You're right, and we are left with nothing else except that particular reality which happens to be Jason.

Jason is not your average human being. I knew that when I chose him I was choosing somebody dramatic, photogenic, crazy, interesting. I did not know how crazy he was, nor did I know that he was probably an alcoholic genius and especially that he was terribly human. Somehow, he ends up the victor. I was perfectly willing for him to win.

LR: The film now reminds me a little bit of *Grey Gardens* (1975). *Grey Gardens* is modeled on some of the same premises as Jason. It's a cinéma vérité interview, the filmmakers David and Albert Maysles participate in the on-screen activities, and the subject interviewees live in an unorthodox way and are social outsiders. But *Grey Gardens*, unlike Jason, exploits its two women characters, Big and Little Edie Bouvier Beale. The Maysles expose their emotional instability, using them as willing victims.

SC: Of course they are willing victims. They want to be stars! Everybody does. People want to be in the movies. They don't care. They will totally exploit themselves. The moral issue for

the filmmaker, therefore, becomes an interesting one.

I admire the films of Pennzabaker and Rick [Leacock] so much because they have a line, like I hope I have, beyond which they will not go. I will not allow people to exploit themselves if they don't win in the end. In other words, I feel that the film of Jason, aside from being a human document, shows survival, and that's what it's all about—survival. I'm not sure I manipulated Jason, although that issue is certainly raised in the film.

So far as I know, no one has ever suggested that Jason was exploited. As far as I know, there has never been anything written about it that doesn't see Jason as an exploration of what makes a particular human being tick. Partly, it's Jason himself, his charm, his sense of humor, and he is also laughing at himself. I didn't take somebody who was easy to destroy. I picked somebody who was going to win. Jason ends up winning in that film.

SHIRLEY CLARKE FILMOGRAPHY

Dance in the Sun (1953)
In Paris Parks (1954)
Bullfight (1955)
A Moment in Love (1957)
Brussels "Loops" (1958)
Bridges-Go-Round (1958-59)
Slyscrapper (1959)
A Scary Time (1960)
The Connection (1960)
The Cool World (1963)
Robert Frost: A Lover's Quarrel With the World (1964)
Portrait of Jason (1967)

VIDEOGRAPHY

Four Journeys into Mystic Time (1980)
Savage Love (1961)
Tongues (1982)

Frame enlargements from *Portrait of Jason* (1967). Left frame courtesy Wisconsin Center for Film and Theater Research.



VIDEO FESTIVAL

**6 EVENINGS IN NOVEMBER AT A.I.R. GALLERY
AT 8:00 PM 63 CROSBY ST. NYC. 966-0799**

NOVEMBER 8

THURSDAY

**LAURIE ANDERSON
CECELIA CONDIT
LAURA FOREMAN
ANN SARGENT-WOOSTER
ANN VOLKES**

NOVEMBER 9

FRIDAY

**DERA BIRNBAUM
DORIS CHASE
SHALOM GOREWITZ
ROBIN SCHANZENBACH**

NOVEMBER 10

SATURDAY

**WENDY CHAMBERS
SHIRLEY CLARKE
ANNIE GOLDSON
SARA HORNBACHER
DONA NADA SEDER**

NOVEMBER 15

THURSDAY

**ALAN ESNER
JAMIE NEWMAN
ERNEST GUSELLA
RALPH HOCKING
TOMIYO SASAKI
WOODY VASULKA**

NOVEMBER 16

FRIDAY

**LYN BLUMENTHAL
MARY MCFERRAN
BARBARA ROSENTHAL
DIANE SPODAREK
JAY YAGER**

NOVEMBER 17

SATURDAY

**BARBARA BUCKNER
GLORIA DEITCHER
JULIE GUSTAFSON
JOHN REILLY
JUDITH HENRY**

SPONSORED BY WOMEN • ARTIST • FILMMAKERS, INC. ADMISSION \$3.00

WITH FUNDS FROM NEW YORK STATE COUNCIL ON THE ARTS

DESIGNED BY ALIDA WALSH

VIDEO FESTIVAL AT A.I.R. GALLERY

Women/Artist/Filmmakers Inc. presents the first VIDEO FESTIVAL curated by Alida Walsh at A.I.R. Gallery, 65 Crosby Street, New York City, on November 8, 9, 10, 15, 16, 17, Thursday, Friday, Saturday nights at 8:00 pm. The festival features outstanding artists who create video as an art medium using computers, colorizers and synthesizers to form electronic process video work. Styles of personal expression include surreal stories of disco/gothic romances, video/theater collaboration, socially conscious political explorations and documentaries for further information phone 966-0799.

VIDEO FESTIVAL PROGRAM

Thursday November 8 8:00 pm	LAURIE ANDERSON: "SHARKLEY'S DAY" (4:24 min) 1983. A cartoon video dedicated to the Bauhaus Artist Oscar Schlemmer. CECELIA CONDIT: "POSSIBLY IN MICHIGAN" (12 min) 1983. An operatic fairytale about cannibalism in Mid-America. LAURA FOREMAN: "TIME CODED WOMAN" (15 min) 1980. A electronic woman artist talking to herself in choreographic time. ANN SARGENT-WOOSTER: "STORIES FROM ART HISTORY" (5 min) 1984. A contemporary retelling of the Daphne and Apollo myth about impossible love using Bernini's sculpture. ANN VOLKES: "JAPAN LOVE, HONTO" (38 min) 1983. From teenage punks styles to Kyoto, kimonos, Hirohito imitation rockability. Made in Japan - Edited in USA.
Friday November 9 8:00 pm	DERA BIRNBAUM: "FIRE/HENDRIX", (3:20 min) 1982. A commissioned work for Hendrix Video Gram - Music and images of a Big Mac, a lonely girl and burning glass. "KOJAK/WANG" (4 min) 1980. From pop-pop video-TV trash restructured into video art. DORIS CHASE: "THULIAN" (8 min) 1983. Combines poetry, music & theater. "VIDEO SCULPTURE" (8 min) 1984. Included in the Berlin Film Festival along with TABLE FOR ONE 1984 excerpt starring Geraldine Page, who portrays a woman alone in a restaurant. ROBLIN GOREWITZ: "U.S. SWEAT" (15 min) 1982. Electronic processed imagery of passionate americana. SHIRIN SCHANZENBACH: "DORIS CHASE: PORTRAIT OF AN ARTIST." (excerpt) 1984. Traces 30 years as a painter, sculptor, and filmmaker with an international reputation for creating innovative works for television.
Saturday November 10 8:00 pm	WENDY CHAMBERS: "WHAT'S WRONG WITH THIS PICTURE" (7 min) 1984 - A video artist narrative about placing a personals ad in the VOICE "THE TELL TALE HEART" (7 min) 1984. Homage to Grade C late night mystery movies. SHIRLEY CLARKE: "SAVAGE/LOVE" (25:39 min) 1981. A collaboration with actor-director Joseph Chaiken and Pulitzer prize-winning playwright Sam Shepard - about episodic moments of love. ANNIE GOLDSON: "GENDER GAP 2" (5 min) 1983. The contradictions of a liberal couple, where the male dancer is objectified by the feminine camera eye. SARA HORNBACHER: "EQUINOX DANCE," "VIDEO VECTORS" and "LOSAIDA SAID" (14 min) 1984. Three parts of the ongoing work "RASTER RELIEF" - An electronic art work that deals with analytical and synthetic cubist formalism. DONA NADA SEDER: "FUTURA 2000" (15 min) 1983. Documentation of the Graffiti Artist.
Thursday November 15 8:00 pm	JAMIE NEWMAN AND ALAN ESNER "NAPAL TAPES" (16 min) 1983. Excerpts "RANA THARA" and "BABAS" An Impressionist reflection on women working and the holy men of Nepal. ERNEST GUSELLA: "WHAT UNDER THE SUN?" (35 min excerpt) 1984. A personal electronic stream-of-consciousness about Mexico, loosely based on writings of Bernal Diaz, D.H. Lawrence, Aldous Huxley, Graham Green, Malcolm Lowry, Augustin Yanez. RALPH HOCKING: "A MIX TAPE" (8 min) 1984. A synthesized figure in water. TOMIYO SASAKI: "IN THE COMPANY OF THE VASULKAS" (12:41 min) 1981. A tape about the shooting of Woody Vasulka's work "THE COMMISSION". Composed and Edited by the masterly style of Sasaki. WOODY VASULKA: (22 min) 1983. Excerpt of original work "THE COMMISSION" with camera by Steina Vasulka and performance by Robert Ashley.
Friday November 16 8:00 pm	LYN BLUMENTHAL: "SOCIAL STUDIES" (20 min) 1982. Incorporates a continuous text from the popular prime time Cuban soap opera "Hirozotes" along with extra textual commentary whose form is based on standard commercial advertising techniques that become a frame for political/moral propaganda. MARY MCFERRAN: "HOMAGE TO MAY 1981" (27 min) 1984. An evocation to the '60s and the political revolutionary, Kathy Boudin, a sound pastiche of a VOICE interview and comments of 2 SDS men. BARBARA ROSENTHAL: "KANDACE'S GRANDMOTHER, WORK INJURIES" (6 min) 1984. An 80 year old recollects job related injuries. "WOMEN IN THE CAMPS" (5 min) 1984 - Excerpts from a member of the Women's Orchestra at Auschwitz. DIANE SPODAREK and JAY YAGER: "NO PAIN NO GAIN" (14 min) 1984. A collaborative video where the performance artist Diane Spodarek returns to her childhood summer home and reflects on body building and life.
Saturday November 17 8:00 pm	BARBARA BUCKNER "MEN", "MOON", "DEATH" each 2 min) "GREECE TO JUPITER" (5 min) These short works reflect the essence of the electronic palette of the synthesizer. GLORIA DEITCHER "BLOW ME A KISS" (14 min) 1979 - A women polishing her nails and dressed in erotic playthings switches on a TV and watches herself conducting and interview with a psychologist on the subject of love. JULIE GUSTAFSON and JOHN RELLY: "THE PURSUIT OF HAPPINESS" (60 min) 1984. An award winning documentary aired on PBS tells the story of six people including the moving conflict between Molly Rush, one of the 1st postnurses activists, and her husband who has not accepted her commitment and cause. JUDITH HENRY: "ISN'T THAT TERRIBLE" (5 min) 1982. A love suicide pact. "CAN'T YOU SMILE" (2 min) 1982. A girl laughs continually - while the viewers hear "I'm beginning to understand her - her personality makes her prettier". "I WOULDN'T TELL HER ANYTHING" (3 1/2 min) 1984 - A little girl goes to a psychiatrist 3 times a week from the age 8 to 16 years old.

Sponsored by Women/Artist/Filmmakers Inc. with funds from the New York State Council on the Arts.
Subway stops to SoHo & A.I.R. Gallery: East Side IRT Number 6 Train - Spring Street; B & F Trains - Broadway/Lafayette, RR Train - Prince Street, IND - Spring Street/Sixth Avenue.
Admission Contribution - \$3

Midmarch Associates
WOMEN • ARTISTS • FILMMAKERS
Post Office Box 3304
Grand Central Station
New York, NY 10164

NON-PROFIT ORG.
US Postage
PAID
New York, NY
Permit No. 8166

**VIDEO
FESTIVAL
A.I.R. GALLERY**

FILMS by ED EMSHWILLER
43 Red Maple Dr. N., Wantagh, N. Y. 11793



(516) PE-5-6688

Nov. 14, 1974

Seth Feldman
ICC
SONY Buffalo

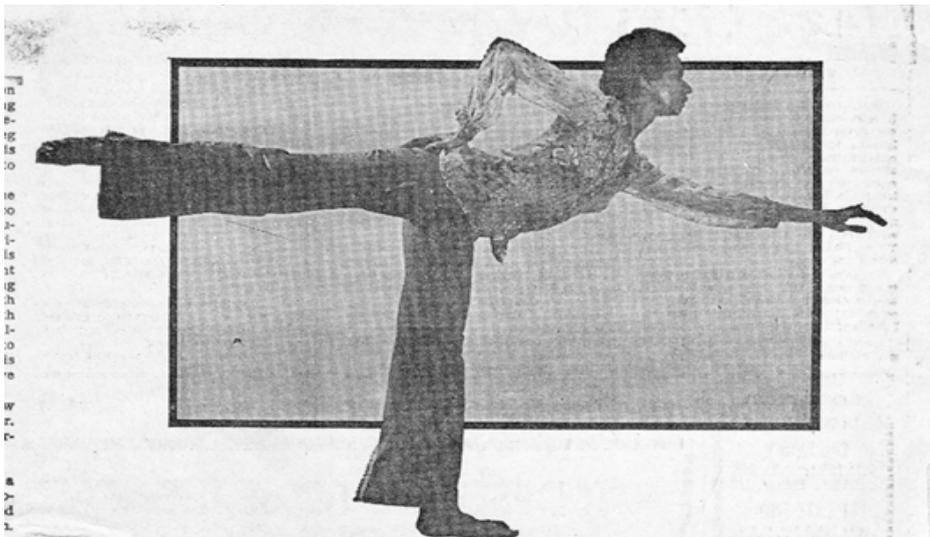
Dear Seth,

Here is a statement you may use for the Belgian catalog.

I have been involved in various visual media over the years, first as a painter and graphics artist, then as a film-maker, and most recently making videotapes. I don't regard one medium as superior to another. They are different both in the making and viewing. That's all. The aspects of video that appeal to me most at this time are the immediacy of seeing what you have just done, and the great flexibility one has in mixing, keying, and transforming images. Like opera, video can incorporate many artforms, film, live action, music, dance, literature. And like in all other arts the problem is to create an effective form whether simple or complex.

In making SCAPE-MATES I wanted to make a videotape involving dancers and computer graphics. I made twenty two transparencies of various shades of grey. These graphics were colorized and animated by the Scan-i-mate computers at Dolphin Computer Image Corporation. The dancers, Emery Hermans and Sarah Shelton, were keyed into those images and additional background patterns were made using the Paik-Abe video synthesizer at the Television Laboratory WNET/13. Once all the visual elements were completed and united in post production editing I made the sound score and put them together.

Ed Emswiler



Matt Turney in Elaine Summers's "Solitary Geography": a solo created for her

Paula Court

Cooking With 'Intermedia'

By ANNA KISSELGOFF

Matt Turney, once one of Martha Graham's leading dancers, and Elaine Summers, an avant-garde choreographer concerned with integrating film and dance, will join forces this weekend at the Kitchen, the performance space at 484 Broome Street.

Miss Summers is calling her latest presentation "Windows in the Kitchen" and describes it as "an intermedia con-

cert of dance, film, video and music." It will be given at 8:30 and 10 P.M., tomorrow and Sunday in the ground-floor space where chairs are brought in to make up an informal theater.

Miss Summers's experimental work with film dates from her early days as a founding member of the Iconoclastic Judson Dance Theater, which began in 1962, and it is no surprise to see her still exploring new techniques. But Miss Turney's presence in the midst of a SoHo avant-garde that uses everyday movement is more unexpected.

From the 1950's through 1973, she was the epitome of the highly trained Graham dancer. One has only to recall the force of her statuesque serenity in Miss Graham's "Appalachian Spring" to understand the impact such dancers brought to the Graham dance-dramas.

"I don't think Martha's and Elaine's work are so different," Miss Turney said. "There is a very total kind of theater experience in both. Martha does it through characterization and Elaine through a pure kind of movement. The approaches are different, but both comment on the mystery and beauty of existence. I am in no way leaving my past behind me."

Miss Summers, noting that she had admired Miss Turney's dancing for years, has created a solo for her that is also typical of the choreographer's interest in changing a performance environment.

The concerts will be given at night, but Miss Turney will be seen dancing in the daytime, in a film projected against a window and intended to suggest sunlight filtering through the glass by night.

"The Kitchen has these large windows," Miss Summers explained. "The film is projected to fit the window. Then, in addition to the film image, Matt will join in, in front. It will be a duet, with herself."

As the "live" dancer, Miss Turney will begin an earlier solo Miss Summers created for her, "Solitary Geography." This will lead into "Geography for One or More," a group section by dancers of the Elaine Summers Dance and Film Company.

Meanwhile, four video color sets in the windows will show tapes of people on the street, to create an image of the outdoors indoors. "I'm interested in trompe l'oeil," Miss Summers said, adding that she was very fond of the Surrealist painter Magritte.

will be the sole live performer as Miss Summers has five projectors "flood" the space with slides of street corners in a piece called "City Corners."

Although the interaction of film images and live performers is no longer a new device, most conventional audiences still feel uncomfortable surrounded by several images at once. To many, the film distracts from the live performer or vice versa.

Miss Summers, who aims for the integration and not the separation of the media, advises the audience to "relax," adding: "People can take in a great deal more than they have been brought up to believe. You should not make an effort to 'see' but to let everything flow to you. I feel the choreographer and the dancers are having conversation with the audience."

"Film is very much a dance medium," said Miss Summers. The same formalist values are found in dance and film,

Tips on Tickets

The Kitchen is at 484 Broome Street, at West Broadway. For tickets, which cost \$3.50, telephone 925-3615. Theater Development Fund vouchers are accepted.

she suggested. "Film editing is very choreographic. You're dealing with rhythm. In 'Windows' I have one long take—12 minutes long. I didn't move the camera at all. When you begin cutting—for two-second sequences, for instance—you impose a rhythm on the scene."

"There is a core of film that presents many facets of dance: slow motion, fantasy of configuration, manipulation of space, distortion of time."

"Video is similar, but it's new. It's more like watercolor. It seems more fluid because it is an electronic image. If you stop it, the image seems to disintegrate. Film is more like an oil painting, it's more graphic. When I use film, it's like a mosaic that I have put together. That contributes to the formalist."

Miss Summers prefers the term "intermedia" to "multimedia" because she is concerned with the integration of her media, not merely the multiple projection of films juxtaposed with a live dancer.

"The best intermedia effect is the rainbow because it's a combination of light and water, and it exists only if

INNOVATIONS!

ant
d Butler

'EVERYTHING
ABOUT
'VOYAGE OF
THE DAMNED'
HAS BEEN
TOUCHED
WITH
GREATNESS...

ANTHOLOGY FILM ARCHIVES

JONAS MEKAS
GENERAL DIRECTOR
P. ADAMS SITNEY
LIBRARY AND PUBLICATIONS
SHIGEKO KUBOTA
VIDEO CURATOR

80 WOOSTER STREET, NEW YORK, N. Y. 10013
TELEPHONE (212) 226-0010

LIVE VIDEO & VIDEOMAKERS

artists will be Present.

MARCH 6, SAT 2:30PM 1975-76 CAPS VIDEO FELLOWS PROGRAM I
MARCH 7, SUN 8:00PM

ADMISSION FREE

ELAINE BALLY "TIP OF THE ICEBERG"
SKIP BLUMBERG "THE LAST BARBER IN CHICAGO"
"THE REPUBLICAN CONVENTION DRAG"
JULIA HEYWARD "DOUBLE TAPE"
PHILIP MALLORY JONES "BEYOND THE MOUNTAINS,
MORE MOUNTAINS"
MICHAEL MARTON "STONEWALL JOE"

APRIL 3, SAT 2:30PM CURATOR'S CHOICE: JOHN REILLY
APRIL 4, SUN 8:00PM

SELECTED VIDEOTAPES FROM THE 2nd ANNUAL
DOCUMENTARY VIDEO FESTIVAL
AT GLOBAL VILLAGE

MARCH 13, SAT 2:30PM 1975-76 CAPS VIDEO FELLOWS PROGRAM II
MARCH 14, SUN 8:00PM

ADMISSION FREE

PEER BODE "A LUMINATION TWICE"
"REDS & WHITES"
BARTON FRIEDMAN "FRANK 'THE FIST' FARKLE
vs ROCKY VAN"
SHIGEKO KUBOTA "VIDEO GIRLS AND VIDEO SONGS
FOR NAVAJO SKY"
IRA SCHNEIDER "BITS, CHUNKS, & PIECES"

APRIL 10, SAT 2:30PM ED EMSHWILLER
APRIL 11, SUN 8:00PM

RASTER FAMILY
"CROSSINGS AND MEETINGS"
"THERMOGENESIS" (TAPE & FILM)
"FAMILY"

MARCH 20, SAT 2:30PM AMY GREENFIELD
MARCH 21, SUN 8:00PM

FILM/DANCE & VIDEO/DANCE
[LIVE VIDEO LECTURE]

"VIDEO AND FILM ALLOW ME TO LET THE AUDIENCE LOOSE THE
SENSE OF WATCHING A DANCE AND TO FEEL HUMAN MOTION
AS THE INDIVIDUAL UNDERGOING AN ACT OF LIVING. FILM
AND VIDEO MAKE VISIBLE AN INNER WORLD OF MOTION IN
WHICH PHYSICAL LAWS ARE TRANSFORMED INTO WHAT CAN
NOT BE SEEN BY THE NAKED EYE. THE FILMS ACCOMPLISH
THIS WITH CLOSE-UP CAMERA & JAGGED EDITING MOVING
WITH AND AGAINST THE DANCER, GENERATING A FRICTION,
A FORCE WHICH REVEALS PRIMAL, OFTEN VIOLENT STATES.
VIDEO IS LIKE LITMUS PAPER. THE MOVEMENT OF THE NUDE
(OR NEAR NUDE) BODY, & THE HUMAN FACE BECOME TRANS-
PARENT AND REVEAL CONNOTATIONS OF INNER CHANGE,
FLOW OF ENERGY & INTERACTION OF THE VIDEO PARTICI-
PANTS. VIDEO/DANCE IS FOR ME AT ONCE PURE & SENSUAL,
INNOCENT & EROTIC.

APRIL 16, SAT 2:30PM MARY LUCIER

DAWN BURN 1975
[CONTINUOUS EVERY 1/2 HOUR]
A MULTI-CHANNEL WORK FOR SEVEN HORIZONTAL VIDEO
MONITORS AND A SINGLE 35mm COLOR PROJECTION.
THE SECOND IN A SERIES OF WORKS EXPLORING
VIDEON: BURN & NATURAL PHENOMENA.

APRIL 17, SUN 8:00PM MARY LUCIER

I AM SITTING IN A ROOM
COLLABORATION WITH ALVIN LUCIER
TRANSFORMATION OF A PORTION OF RECORDED SPEECH
AND A PHOTOGRAPHIC IMAGE THROUGH SUCCESSIVE
GENERATIONS OF COPYING.

MUSIC BY ALVIN LUCIER

SUN 8:30PM

DAWN BURN 1975

MARCH 27, SAT 2:30PM JUAN DOWNEY
MARCH 28, SUN 8:00PM

BI-DEUM

CULTURAL AMBIVALENCE
STEREO-VIDEO
VIDEO - MUSIC

A LIVE PERFORMANCE BY JUAN DOWNEY
WITH ANNA LOCKWOOD & ALFONIA TMS

APRIL 24, SAT 2:30PM
APRIL 25, SUN 8:00PM

STEINA VASULKA

KURO MAKU
FROM TONAWANDA TO CHEEKTOWAGA
[A TRAVELOG IN 3 CHAPTERS]
SIGNIFYING NOTHING
BREATH
TRIVIA I
TRIVIA II

ANTHOLOGY FILM ARCHIVES-VIDEO PROGRAM IS SUPPORTED BY THE NEW YORK STATE COUNCIL ON THE ARTS, AND
THE NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS.

VIDEO ARTISTS & VIDEOTAPES ARE SELECTED BY THE VIDEO SELECTION COMMITTEE: DOUGLAS DAVIS, HOLLIS FRAMPTON,
SHIGEKO KUBOTA, JONAS MEKAS, AND GERALD O'GRADY.

VIDEO ENGINEERS: BOB HARRIS, SHRIDHAR BAPAT GUEST ENGINEER: JOHN TRAYNA ASSISTANT: NICK TARR

SPECIAL THANKS TO ELECTRONICARTS INTERMIX & STEVE RUTT ELECTROPHYSICS INC./PROJECTIVISION

MELINA KRONDL, MAURICE ST. SAUVEUR

VIDEO ART JAN-FEB'77

ANTHOLOGY FILM ARCHIVES 80 WOOSTER STREET, NEW YORK, N.Y. 10012

Telephone (212) 226-0010

The Artists Will Be Present Admission: \$2 (Student ID: \$1)

- | | | | |
|----------------------|--|----------------------|---|
| JAN. 1, SAT 2:30 pm | DEAN & DUDLEY EVENSON T.I.M.E.
(Turtle Island Media Environments)
"RE'BIRTH'DAY PARTY" | JAN. 15, SAT 2:30 pm | CAPS FELLOWSHIP RECIPIENTS PROGRAM I |
| JAN. 2, SUN. 8:00 pm | An Evening of Native American Video
"GREAT MYSTERY"
"THE HEART OF MOTHER EARTH" | JAN. 16, SUN 8:00 pm | Vito Acconci "THE RED TAPES" admission free
Juan Downey "GUAHIBOS"
Gerrit-Jan Frank Installation
Christa Maiwald "DECEPTION" |
| JAN. 7, FRI 8:00 pm | STAN VANDERBEEK
FILM & VIDEO RETROSPECTIVE
1957-1976

Program I
"WHAT WHO HOW"
"BREATHDEATH"
"SCIENCE FRICTION"
"VANDERBEEKIANA" (a documentary including 3 films)
"SKULLDUGGERY"
"SNAPSHOTS OF THE CITY"
"SPHERICAL SPACE"

Friday's 8:00 program deals with the early works of collage animation (1957-1963). The films are mock comic and surrealist. Included will be an interview with the filmmaker at his early workshop, the Moviedome. | JAN. 22, SAT 2:30 pm | CAPS FELLOWSHIP RECIPIENTS PROGRAM II |
| JAN. 8, SAT 2:30 pm | CURATOR'S CHOICE: JOHN TRAYNA,
Technical Director
Electronic Arts Intermix
VIDEO DOCUFANTASY
"ETERNAL FRAME" ANT FARM
"THE LAST SPACE VOYAGE" JOHN KEELER,
RUTH ROTKO
(A work in progress) | JAN. 23, SUN 8:00 pm | Bill Margel "VENDAGE" admission free
Rita Myers "INVESTIGATION/OBSERVATIONS"
"We are all alone here."
TomIyo Sasaki "July 4, 1976"
Ana Maria Soares "HOSTOS COMMUNITY IN REVOLT"
Bill Viola "RED TAPE" |
| JAN. 8, SAT 8:00 pm | STAN VANDERBEEK
FILM & VIDEO RETROSPECTIVE

Program II
"PANELS FOR THE WALLS OF THE WORLD"
"VIDEO SPACE"
"MOIRAGE"
"NEWSREEL OF DREAMS" (parts I & II, two screen)
"COMPUTER GENERATION"
"DANCE WORKS" (two screen)
"WHO HO RAY"

Saturday's 8:00 pm program is made up of films made from and incorporating Video (approximately 1964-1972), including computer animation, multi-screen works, and a documentary made at M.I.T. and WGBH. | JAN. 24, MON 8:30pm | THE FIRST VIDEO HEAVYWEIGHT CHAMPION OF THE WORLD BOXING MATCH
JOHN [KILLER] KEELER vs WILLOUGHBY [BABY FACE] SHARP
(a closed circuit broadcast) |
| JAN. 9, SUN 8:00 pm | STAN VANDERBEEK
FILM & VIDEO RETROSPECTIVE

Program III
"AD INFINITUM" (two screen)
POEM FIELD #7
"MOANING LISA" (3D video with glasses)
"NEWSREEL OF DREAMS" (parts III & IV)
"FILM FORM"

Sunday's 8:00 pm program offers a mixture of video-tapes, shown on an Advent Video-beam Projector, and films made from video (1972-1976). The latest version of the "Newsreel of Dreams" will be shown.
Note: Each evening, before and after each showing, a 3D projection/environmental image system will be shown in the street outside the theatre. Included will be the computer generated film, "Time Tunnels". | JAN. 30, SAT 2:30 pm | DIEGO CORTEZ
"TELEMEDECINE"
[SYMPOSIUM] Admission Free
Five New York City surgeons introduce and screen their videotapes |
| | | JAN. 31, SUN 8:00 pm | DIEGO CORTEZ
"TELEMEDECINE" VIDEO PERFORMANCE
PART ONE: "THE INTRODUCTION"
PART TWO: "THE SCREENING"
(utilizes material from "The Dental Tapes", 1976) |
| | | FEB. 5, SAT 2:30 pm | CHRISTA MAIWALD
APPEAL: HEARTLINE
1. Love and Sex Acts 1-5
2. Sexual Manifestations Acts 6-10
3. Screwing the Camera (super 8 film & video)
4. Syncopated Sex |
| | | FEB. 6, SUN 8:00 pm | |
| | | FEB. 12, SAT 2:30 pm | BILL VIOLA
SONGS
Selection of Videotapes including the first showing of work recently completed at WNET TV LAB.
"AUGUST 74" [1974]
"RED TAPE" [1975]
"MIGRATION" [1976]
"4 SONGS" [1976-77] |
| | | FEB. 13, SUN 8:00 pm | |
| | | FEB. 19, SAT 2:30 pm | OPEN VIDEO SCREENING
Admission Free
PLEASE BRING YOUR OWN VIDEOTAPES |
| | | FEB. 20, SUN 8:00 pm | |
| | | FEB. 19, SAT 2:30 pm | CHARLEMAGNE PALESTINE
NEW VIDEO WORKS |
| | | FEB. 20, SUN 8:00 pm | |
| | | FEB. 26, SAT 2:30 pm | CURATOR'S CHOICE: JONAS MEKAS
NARATIVE VIDEO
Richard Foreman "BODY TRAVEL"
Ed Emshwiller "FAMILY FOCUS"
Larry Rivers "SHIRLEY"
Shigeko Kubota "MY FATHER" |
| | | FEB. 27, SUN 8:00 pm | |

VIDEO LIBRARY: THE ANTHOLOGY VIDEO LIBRARY AND VIEWING CENTER IS OPEN TO THE PUBLIC FREE OF CHARGE. WED. THRU FRI., 10 AM - 5 PM. BY APPOINTMENT.

VIDEO CURATOR: SHIGEKO KUBOTA. VIDEO ASSOCIATES: SHRIDHAR BAPAT, ROBERT HARRIS.

VIDEO SELECTION

COMMITTEE: DOUGLAS DAVIS, HOLLIS FRAMPTON, SHIGEKO KUBOTA, JONAS MEKAS, GERALD O'GRADY

THE ANTHOLOGY FILM ARCHIVES VIDEO PERFORMANCE AND VIDEO LIBRARY PROGRAMS ARE SUPPORTED BY THE NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS, THE NEW YORK STATE COUNCIL ON THE ARTS.

MARCH VIDEO ART APRIL

ANTHOLOGY FILM ARCHIVES 80 WOOSTER STREET, NEW YORK, N.Y. 10012
Telephone (212) 226-0010

The Artists Will Be Present Admission: \$2 (Student ID: \$1)

MAR. 5, SAT. 2:30PM MAR. 6, SUN. 8:00PM	JOHN KEELER <u>FILM & VIDEO NOT SO BORING</u> "MISS USA/PUERTO RICO" video 1972 "CAUTION" film 1968-1970 LOVE STORIES PRESENTS: SINCE THE WAR. video (suppl. by CAPS)	MAR. 27, SUN. 7:30PM MAR 27, SUN. 9:30PM	VITO ACCONCI <u>FILM & VIDEO RETROSPECTIVE</u> <u>Program III</u> "MY WORD" (Super8mm film, 95min., 1974) VITO ACCONCI <u>Program IV</u> Selections from film and video works-in-progress (films will be Super8mm, sound)
MAR. 11, FRI. 8:00PM	STEPHEN BECK <u>VIDEO/FILM/SLIDES/SYNTHESIS</u> (New Work)		
MAR. 12, SAT. 2:30PM MAR. 13, SUN. 8:00PM	CURATOR'S CHOICE: SEATTLE VIDEOTAPES NORIE SATO, and/or, Seattle CARL CHEW "VIDEO INSULT" SHERRY MARKOVITZ "MOTHER/DAUGHTER" DENNIS EVANS "PAINTED SELF/WHAT IS REAL" NORIE SATO "VIDEO HORIZON" KAREN HELMERSON "MONITORS" BILL RITCHIE "THINGS YOU CAN'T SEE" TRIANGLE VIDEO "VIDEO MATE" KEN LEBACK "30 MINUTE ATTEMPT TO EAT, PAGE BY PAGE, THE GUINNESS BOOK OF WORLD RECORDS" PAUL LENTI "AUTOBIOGRAPHY" ALAN LANGE "PREVOST'S SLEEP" BILL RITCHIE "HANDS OF CARL CHEW ON MY FATHER'S FARM"	APRIL 2, SAT. 2:30PM cont. until 4:00PM APRIL 9, SAT. 2:30PM APRIL 10, SUN. 8:00PM APRIL 16, SAT. 2:30PM APRIL 17, SUN. 8:00PM APRIL 22, FRI. 8:00PM	MICHAEL HARVEY <u>"BONAPART TELEVISION"</u> 2 Channel Video Installation WOODY VASULKA <u>ELECTRONIC IMAGE III FILM</u> SIMONE FORTI & PETER VAN RIPER <u>PERFORMANCE No. 9</u> ELAINE SUMMERS <u>WORKING ON A WORK</u> Film, Video, Dance In Process (a new work involving elements common to all three media)
MAR. 19, SAT. 2:30PM MAR. 20, SUN. 8:00PM	BILL & LOUISE ETRA <u>THE COMPOUND EYE</u>		
MAR. 25, FRI. 8:00PM	VITO ACCONCI <u>FILM & VIDEO RETROSPECTIVE</u> <u>Program I</u> "THREE ADAPTATION STUDIES" (Super8mm film, 10min., 1970) "WATCH" (super8mm film, 9min., 1971) "UNDERSTONE" (video, 20min., 1973) "THEME SONG" (video, 30min., 1973) "FACE THE EARTH" (video, 20min., 1974) "SHOOT" (video, 20min., 1974)	APRIL 23, SAT. 2:30PM APRIL 23, SAT. 8:00PM APRIL 24, SUN. 8:00PM APRIL 30, SAT. 2:30PM MAY 1, SUN. 8:00PM	VIDEO TALK SHOW "VIDEO ART IN THE 1970'S" SUZANNE E. DELAHANTY Director of Video Art Show, 1974 at Inst. of Contemporary Art University of Pennsylvania GERALD O'GRADY Director, Center for Media Study SUNY, Buffalo ELAINE SUMMERS <u>WORKING ON A WORK</u> Film, Video, Dance In Process ELAINE SUMMERS an Evening of Film Single, and Multiple Screen Works DARYL OHN <u>LUCITE FRAMING DEVICES</u> Video Performance
MAR. 26, SAT. 2:30PM	OPEN VIDEO SCREENING PLEASE BRING YOUR OWN TAPES <u>Admission free</u>		
MAR. 26, SAT. 8:00PM	VITO ACCONCI <u>FILM & VIDEO RETROSPECTIVE</u> <u>Program II</u> "REMOTE CONTROL" (Two screen video, 60min., 1971) "COMMAND PERFORMANCE" (video, 50min., 1974)		

VIDEO LIBRARY: THE ANTHOLOGY VIDEO LIBRARY AND VIEWING CENTER IS OPEN TO THE PUBLIC FREE OF CHARGE. WED. THRU FRI. 10 AM - 5 PM. BY APPOINTMENT.

VIDEO CURATOR: SHIGEKO KUBOTA. VIDEO ASSOCIATES: SHRIDHAR BAPAT. ROBERT HARRIS.

VIDEO SELECTION

COMMITTEE: DOUGLAS DAVIS. HOLLIS FRAMPTON. SHIGEKO KUBOTA. JONAS MEKAS. GERALD O'GRADY

THE ANTHOLOGY FILM ARCHIVES VIDEO PERFORMANCE AND VIDEO LIBRARY PROGRAMS ARE SUPPORTED BY THE NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS, THE NEW YORK STATE COUNCIL ON THE ARTS.

Dancer Creates a Visual World

By Joy Krause
of The Journal Staff

Imagine, if you will, an iridescent image floating in space: A nude woman tossed in a froth of waves at seaside engulfed by foam, washed, freed, then submerged again, only to return to foam Over and over, ceasing as the tide.

Or view, if you like, an intimate encounter of male and female forms — of hands, thighs, shoulders and torsos that reach, touch, stretch beyond the bodies to the soul.

Or struggle, if you wish, with a figure swathed in mud, emerging from a mire like some precursor of humanity, some dark, primitive form of earth being.

This is the visual world created by artist Amy Greenfield — three sequences she shaped with the mediums of — respectively — holography (a synthesis of cinema, photography and kinetic sculpture, giving the illusion of motion in three dimensions), of video and of film.

Moreover, this is dance. Dance? Conducted Workshop

The image of dance is evolving, she told a group of about 30 at a workshop Wednesday afternoon at Marquette University. She also gave an evening lecture there on the subject of dance as film.

What was not considered dance in the 1960s is considered dance now, said Greenfield, a prominent New York City film-video-dance artist. "You can use the body in video as an object or you can use it as paint on a palette," she said. "The body is a landscape," sensual material that can be used to form shapes.

Her direction in video dance, Greenfield said in an interview, is to "concentrate on what film has not done, which is to concentrate on the language of the human body."

We are accustomed, she said, to seeing faces on video



—Journal Photo by George Cassidy

Artist and dancer Amy Greenfield:
"The body is a landscape . . ."

or film, primarily faces of actors. But in life, she said, we see more than just faces. "The values behind the dance that speak through the body — feelings, experiences . . . — are just as valid as acting. We don't go around just seeing people's faces."

More Involved

Video dance, she said, is far more involved than recorded dance, which is simply the filming or taping of dancers, as if they were performing on a theater stage. Video dance, she told the workshop, takes place in the area of response between the dancer and the camera.

With video, dance images can be reprocessed and juxtaposed, time and space can be altered, the camera can be moved to focus on one part of the dancing figure or to add an extra dimension of motion to the final product.

Greenfield said she worked in mediums of video, film and holography because each offered her different techniques and processes. Video is the most lyric of the three, she said, and the most intimate. It also offers a transparency of light, a kind of aura around images that can be used to create a swirling, fluid effect.

Film, by contrast seems the most monumental, she said. Film seemed to express or involve the most precision and tension of the three.

In holography, the newest medium, regular 16 millimeter film is passed through a laser optical printer, Greenfield said. The process uses polarized laser light from two sources to produce an interference pattern that reveals the original object as fluorescent light sculpture. This is a hologram.

In practice, Greenfield showed one hologram — the iridescent seaside scene described in the first paragraph — using an apparatus that appeared to be a transparent cylinder about 2 feet in diameter, which was illuminated from below. The image, which could be seen in shades of the spectrum, seemed to dance in the air like a ghostly mirage inside the cylinder.

The apparatus shows 50 to 100 film frames of the image at any single time, Greenfield said. Holography, she said, is the most purified and epitomized of the forms — "tons of tape produce one small image which exists in a small space."

Studied Dance

A Massachusetts native who grew up in the Boston area, Greenfield became involved in modern dance in her teen years. "Inside," she said, recalling her youth, "I always wanted to dance. But first I was too fat, then I was too tall, then I was too intelligent."

She studied modern dance with Robert Coban, a disciple of Marina Graham who now heads a dance company in London. Then she went away to Radcliffe College to major in English literature.

Out of Radcliffe and at work in New York, she continued to take dance classes

and began seeing so-called underground European films of dance. "They moved me, gripped me and made me feel alive — more than most of the modern dance I was seeing. . . ."

"I responded more to film, through almost jaw means. I was able to get inside people easier. The kind of dance I like seems to depend on an internal energy, while breaking away from tradition."

"I hated going up on stage and seeing that black thing out there (the darkened house seen from the stage side of the proscenium arch) and having to perform to those people. As with poetry (which she wrote in college) I wanted to use my mind. At Radcliffe my mind and body were separate. In film I could put them together."

First Film

Encouraged by Coban, she made her first film in the late 1960s. "I performed in it, learned to direct and edit. Editing is like choreography on pieces of material."

She dances, preferring to work nude, in most of her work, also directs, choreographs, edits and occasionally runs the camera.

She is working on a film entitled, "Beach," which she is making with a grant from the National Endowment for the Arts.

She is also working on a video project under a grant from WGBH, the public television station in Boston. The subject is the male-female encounter, from which she showed some unfinished segments described at the outset.

This project appeals to Greenfield especially because

she can use video (the most intimate medium, in her view) and dance to explore an intimate subject. And, once aired on public television, the result will be seen in the most personal of places — the home.

The First Generation: Women and Video, 1970-75

La première génération. Les femmes et la vidéo, 1970-1975

The First Generation: Women and Video, 1970-75 presents a history of video's early development and demonstrates the significant role women played in its creation and definition. The exhibition includes works by 21 of the first women artists from Canada, Germany, Japan, Brazil, and the United States to work with video. The 35 tapes—introduced by brief audio interviews with the artists—include many pieces not seen since the early '70s.

When video came on the scene in the late '60s, the art world, like Western society at large, was in a state of turmoil. Process art, earthworks, happenings, performance art, and conceptual art all defied the hegemony of Modernism, while feminism, student uprisings, the sexual revolution, and the civil rights movement challenged the political status quo. Women were becoming more vocal, and women artists began to create and claim images of themselves that challenged traditional stereotypes.

Video, unlike the tradition-bound, male-dominated fields of painting and sculpture, offered women artists an opportunity, perhaps for the first time, to work on an equal footing with their male counterparts. Free to use the medium in any way that interested them, women from around the world and from many artistic disciplines (painting, sculpture, filmmaking, music, theatre, dance) used video in surprisingly similar ways to investigate personal, social, and political issues relating to gender and sexuality. Venturing outside the prevailing Modernist interest in material and form, they turned the video camera on themselves and their daily lives, and gradually transformed the predominantly male monoliths of minimalism into what Ann Sargent Wooster, in her catalogue essay, has aptly described as

La première génération. Les femmes et la vidéo, 1970-1975 propose une histoire des débuts de la vidéo et démontre le rôle important qu'ont joué les femmes dans sa création et sa définition. L'exposition rassemble les œuvres de 21 des premières artistes qui ont travaillé avec la vidéo au Canada, en Allemagne, au Japon, au Brésil et aux États-Unis. Les 35 vidéogrammes retenus—dont bon nombre n'ont pas été présentés au public depuis le début des années 1970—comportent, en guise d'introduction, de brèves entrevues audio avec les artistes.

Lorsque la vidéo a fait son apparition à la fin des années 1960, le monde de l'art, à l'instar de la société occidentale en général, était en pleine transformation. Le process art, les earthworks, les happenings, les performances et l'art conceptuel remettaient en question l'hégémonie du modernisme au moment où le féminisme, les révoltes étudiantes, la révolution sexuelle et la campagne pour les droits civis venaient ébranler le statu quo politique. Les femmes se faisaient de plus en plus entendre, tandis que les femmes artistes commençaient à créer et à revendiquer des images d'elles-mêmes qui dénonçaient les stéréotypes traditionnels.

À la différence de la peinture et de la sculpture, des domaines plus attachés à la tradition et contrôlés par les hommes, la vidéo a offert aux femmes artistes, peut-être pour la première fois, l'occasion de travailler sur un pied d'égalité avec leurs confrères. Libres d'explorer à leur guise le nouveau moyen d'expression, des femmes du monde entier et de diverses disciplines artistiques (peinture, sculpture, cinéma, musique, théâtre et danse) ont abordé la vidéo sous des angles étonnamment semblables pour traiter de problèmes personnels, sociaux et politiques reliés aux sexes et à la sexualité. Écartant les préoccupations modernistes du moment pour la matière et la forme, elles ont

Special Activity Lecture

Sunday 8 May at 3 pm – "Feminist Feedbacks: Imaging the Self in Early Women's Video Art" by Dot Tuer, writer and media arts critic from Toronto. In the Lecture Hall. Free admission.

Schedule

Monday and Wednesday	PROGRAM 1 (116 minutes)	10 am
	PROGRAM 2 (115 minutes)	12 noon
	PROGRAM 3 (112 minutes)	2 pm
	PROGRAM 4 (118 minutes)	4 pm
Tuesday and Friday	PROGRAM 5 (124 minutes)	10 am
	PROGRAM 2 (115 minutes)	12:10 pm
	PROGRAM 3 (112 minutes)	2:10 pm
	PROGRAM 4 (118 minutes)	4:10 pm
Thursday	PROGRAM 1 (116 minutes)	10 am
	PROGRAM 2 (115 minutes)	12 noon
	PROGRAM 3 (112 minutes)	2 pm
	PROGRAM 4 (118 minutes)	4 pm
	PROGRAM 5 (124 minutes)	6 pm
Saturday and Sunday	PROGRAM 1 (116 minutes)	12 noon
	PROGRAM 5 (124 minutes)	2 pm

Program 1 116 minutes

The TeePee Video Space Troupe: The First Years 1970-73, Shirley Clarke, 1970-73, b/w, 31:35 min. Collection of the Long Beach Museum of Art, Long Beach.

Art Herstory, Hermine Freed, 1974, colour, 20:15 min. Distributed by Video Data Bank, Chicago.

Water Glasses, Hermine Freed, 1972, b/w, 4:14 min. Courtesy the artist.

The Ballerina and the Bum, Eleanor Antin, 1974, b/w, 52:00 min. Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York.

Program 2 115 minutes

Lost Lascaux Bull, Beryl Korot, 1973, b/w, 5:41 min. Courtesy the artist.

Invasion, Beryl Korot, 1973, b/w, 8:20 min. Courtesy the artist.

A Budding Gourmet, Martha Rosler, 1974, b/w, 17:00 min. Collection Long Beach Museum of Art, Long Beach.

Semiotics of the Kitchen, Martha Rosler, 1975, b/w, 6:00 min. Distributed by Electronic Arts Intermix, New York.

TV is OK, Ilene Segalove, 1976, b/w, 1:07 min. Collection Long Beach Museum of Art, Long Beach.

Advice from Mom, Ilene Segalove, 1973, b/w, 2:34 min. Collection Long Beach Museum of Art, Long Beach.

Professional Retirement Home, Ilene Segalove, 1975, b/w, 8:00 min. Collection Long Beach Museum of Art, Long Beach.

Coal Confession, Ilene Segalove, 1973, b/w, 2:40 min. Collection Long Beach Museum of Art, Long Beach.

The Red Shoes, Ilene Segalove, 1975, colour, 30 sec. Collection Long Beach Museum of Art, Long Beach.

The Politics of Intimacy, Julie Gustafson, 1974, b/w, 52:23 min. Distributed by Electronic Arts Intermix, New York.

Program 3 112 minutes

Raumsehen und Raumhoren, Valie Export, 1974, b/w, 19:12 min. Courtesy the artist.

Mumble, Lynda Benglis, 1972, b/w, 19:30 min. Distributed by Video Data Bank, Chicago.

Statement in Portrait, Anna Bella Geiger, 1974, b/w, 7:10 min. Courtesy the artist.

Passages, Anna Bella Geiger, 1974, b/w, 9:53 min. Courtesy the artist.

The Trial of Anne Opie Wehner by Robert Ashley, Mary Lucier, 1974, b/w, 52:00 min. Courtesy the artist.

Activité spéciale Conférence

Le dimanche 8 mai à 15 h – Réactions féministes. La représentation de soi dans les premiers vidéos réalisés par des femmes, par Dot Tuer, auteure et critique des arts médiatiques de Toronto. En anglais avec interprétation simultanée en français. À la Salle de conférences. Entrée libre.

Horaire

Lundi et mercredi	PROGRAMME 1 (116 minutes)	10 h
	PROGRAMME 2 (115 minutes)	12 h
	PROGRAMME 3 (112 minutes)	14 h
	PROGRAMME 4 (118 minutes)	16 h
Mardi et vendredi	PROGRAMME 5 (124 minutes)	10 h
	PROGRAMME 2 (115 minutes)	12 h 10
	PROGRAMME 3 (112 minutes)	14 h 10
	PROGRAMME 4 (118 minutes)	16 h 10
Jeudi	PROGRAMME 1 (116 minutes)	10 h
	PROGRAMME 2 (115 minutes)	12 h
	PROGRAMME 3 (112 minutes)	14 h
	PROGRAMME 4 (118 minutes)	16 h
	PROGRAMME 5 (124 minutes)	18 h
Samedi et dimanche	PROGRAMME 1 (116 minutes)	12 h
	PROGRAMME 5 (124 minutes)	14 h

Programme 1 116 minutes

The TeePee Video Space Troupe: The First Years 1970-73, Shirley Clarke, 1970-1973, n/b, 31 min 35 s. Collection du Long Beach Museum of Art, Long Beach.

Art Herstory, Hermine Freed, 1974, couleur, 20 min 15 s. Distribué par Video Data Bank, Chicago.

Water Glasses, Hermine Freed, 1972, n/b, 4 min 14 s. Gracieuseté de l'artiste.

The Ballerina and the Bum, Eleanor Antin, 1974, n/b, 52 min. Gracieuseté de Ronald Feldman Fine Arts, New York.

Programme 2 115 minutes

Lost Lascaux Bull, Beryl Korot, 1973, n/b, 5 min 41 s. Gracieuseté de l'artiste.

Invasion, Beryl Korot, 1973, n/b, 8 min 20 s. Gracieuseté de l'artiste.

A Budding Gourmet, Martha Rosler, 1974, n/b, 17 min. Collection du Long Beach Museum of Art, Long Beach.

Semiotics of the Kitchen, Martha Rosler, 1975, n/b, 6 min. Distribué par Electronic Arts Intermix, New York.

TV is OK, Ilene Segalove, 1976, n/b, 1 min 7 s. Collection du Long Beach Museum of Art, Long Beach.

Advice from Mom, Ilene Segalove, 1973, n/b, 2 min 34 s. Collection du Long Beach Museum of Art, Long Beach.

Professional Retirement Home, Ilene Segalove, 1975, n/b, 8 min. Collection du Long Beach Museum of Art, Long Beach.

Coal Confession, Ilene Segalove, 1973, n/b, 2 min 40 s. Collection du Long Beach Museum of Art, Long Beach.

The Red Shoes, Ilene Segalove, 1975, couleur, 30 s. Collection du Long Beach Museum of Art, Long Beach.

The Politics of Intimacy, Julie Gustafson, 1974, n/b, 52 min 23 s. Distribué par Electronic Arts Intermix, New York.

Programme 3 112 minutes

Raumsehen und Raumhoren, Valie Export, 1974, n/b, 19 min 12 s. Gracieuseté de l'artiste.

Mumble, Lynda Benglis, 1972, n/b, 19 min 30 s. Distribué par Video Data Bank, Chicago.

Statement in Portrait, Anna Bella Geiger, 1974, n/b, 7 min 10 s. Gracieuseté de l'artiste.

Passages, Anna Bella Geiger, 1974, n/b, 9 min 53 s. Gracieuseté de l'artiste.

The Trial of Anne Opie Wehner by Robert Ashley, Mary Lucier, 1974, n/b, 52 min. Gracieuseté de l'artiste.

Program 4 118 minutes

Dance Nine, Doris Chase, 1973-74, colour, 8:00 min. Distributed by the Museum of Modern Art, New York.

Dance Eleven, Doris Chase, 1975, colour, 1975, 11:00 min. Distributed by the Museum of Modern Art, New York.

Video Girls and Video Songs for Navajo Skies, Shigeko Kubota, 1973, b/w and colour, 27:00 min. Distributed by Electronic Arts Intermix, New York.

Geography, Barbara Buckner, 1973, b/w, 3:12 min., silent. Courtesy the artist.

Möbius, Barbara Buckner, 1974, b/w, 4:14 min., silent. Courtesy the artist.

Duo Sangué, Barbara Buckner, 1975, b/w, 3:00 min. Courtesy the artist.

A Very Personal Story, Lisa Steele, 1974, b/w, 20:00 min. Distributed by V Tape, Toronto.

Facing South, Lisa Steele, 1975, b/w, 22:00 min. Distributed by V Tape, Toronto.

What a Woman Made, Mako Idemitsu, 1973, b/w, 10:30 min. Courtesy the artist.

Program 5 124 minutes

• *Violin Power*, Steina, 1969-78, b/w, 10:00 min. Courtesy of the artist.

• *Orbital Obsession*, Steina, 1974-78, b/w, 24:00 min. Courtesy the artist.

Vertical Roll, Joan Jonas, 1972, b/w, 19:38 min. Distributed by Electronic Arts Intermix, New York.

Underscan, Nancy Holt, 1974, b/w, 8:00 min. Distributed by Video Data Bank, New York.

Being Women in Japan: Liberation within My Family, Kyoko Michishita, b/w, 30:00 min. Courtesy the Museum of Modern Art, New York.

Madonnas of the Flowers, Ulrike Rosenbach, 1975, b/w, 8:00 min. Distributed by V Tape, Toronto.

Don't Believe I Am an Amazon, Ulrike Rosenbach, 1975, b/w, 15:00 min. Distributed by V Tape, Toronto.

Still from Lisa Steele, *Facing South*, 1974, National Gallery of Canada.



National Gallery of Canada Musée des beaux-arts du Canada

Programme 4 118 minutes

Dance Nine, Doris Chase, 1973-1974, couleur, 8 min. Distribué par le Museum of Modern Art, New York.

• *Dance Eleven*, Doris Chase, 1975, couleur, 11 min. Distribué par le Museum of Modern Art, New York.

Video Girls and Video Songs for Navajo Skies, Shigeko Kubota, 1973, n/b et couleur, 27 min. Distribué par Electronic Arts Intermix, New York.

Geography, Barbara Buckner, 1973, n/b, 3 min 12 s, muet. Gracieuseté de l'artiste.

Möbius, Barbara Buckner, 1974, n/b, 4 min 14 s, muet. Gracieuseté de l'artiste.

Duo Sangué, Barbara Buckner, 1975, n/b, 3 min. Gracieuseté de l'artiste.

A Very Personal Story, Lisa Steele, 1974, n/b, 20 min. Distribué par V Tape, Toronto.

Facing South, Lisa Steele, 1975, n/b, 22 min. Distribué par V Tape, Toronto.

What a Woman Made, Mako Idemitsu, 1973, n/b, 10 min 30 s. Gracieuseté de l'artiste.

Programme 5 124 minutes

• *Violin Power*, Steina, 1969-1978, n/b, 10 min. Gracieuseté de l'artiste.

• *Orbital Obsession*, Steina, 1974-1978, n/b, 24 min. Gracieuseté de l'artiste.

Vertical Roll, Joan Jonas, 1972, n/b, 19 min 38 s. Distribué par Electronic Arts Intermix, New York.

Underscan, Nancy Holt, 1974, n/b, 8 min. Distribué par Video Data Bank, New York.

Being Women in Japan: Liberation within My Family, Kyoko Michishita, n/b, 30 min. Gracieuseté du Museum of Modern Art, New York.

Madonnas of the Flowers, Ulrike Rosenbach, 1975, n/b, 8 min. Distribué par V Tape, Toronto.

Don't Believe I Am an Amazon, Ulrike Rosenbach, 1975, n/b, 15 min. Distribué par V Tape, Toronto.

Photo tirée de Lisa Steele, *Facing South*, 1974, Musée des beaux-arts du Canada. Traduction : Musée d'art contemporain de Montréal

Canada



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

La tierra, el cuerpo, el yo y la casa son uno.

SIMONDS, Charles