Experiencias intermediales del documental performativo

POR **RAFAEL GÓMEZ ALONSO**

El paradigma de representación audiovisual que ha explorado el documental performativo a lo largo de la historia denota una clara trayectoria de convivencia intermedial. En la actualidad surgen diferentes propuestas para registrar experiencias documentales de espectáculos efímeros, en los que confluyen dispositivos tecnológicos encargados de indagar nuevas concepciones sobre la experiencia estética, la temporalidad y la participación colaborativa de los espectadores.

Las consideraciones de clasificación y atribución de material filmado dentro del ámbito del documental, y más concretamente de las actividades performativas, se encuentran difícilmente enmarcadas tanto desde el punto de vista de la historia de los medios audiovisuales (puesto que dichas películas han formado parte de trabajos efímeros), como desde su condición de cierta marginalidad frente a otros modos de producción documental. A su vez, la línea en la que se enmarca este tipo de práctica de representación es variable, ya que a veces es adjudicada al área de las artes escénicas, de las artes plásticas, de actividades parateatrales o a géneros subculturales dentro del cine de no ficción.

Algunas anotaciones previas en torno al documental performativo

En este planteamiento de adscripciones también resulta necesario el poder diferenciar la película documental (sea performativa o no) como dispositivo de un espectáculo performativo, de la grabación de un espectáculo de esas características convertido posteriormente en registro documental o de la concepción de un película de no ficción amparada en las técnicas o el lenguaje de la performance adaptada al cine. Estas variables forman parte de lo que puede entenderse como documental performativo y todas ellas mantienen experiencias intermediales con otras actividades artísticas (experiencias estéticas) y sociales (actitudes críticas y activistas).

Precedentes vanguardistas

Fundación Telefónica
Telefónica

Los primeros registros del cine documental, a finales del siglo XIX, están estrechamente relacionados con la idea de vista óptica y vista pictórica, es decir, con la fotografía y con la pintura. Estas vistas filmadas, de apenas pocos segundos de duración, demuestran cómo existe una actitud performativa, aunque quizá inconsciente, en el sentido de la participación del público. Las personas quieren ser grabadas como proyección del 'yo estuve allí o formé parte de determinado acontecimiento'. No interesa mostrar una idea de narración sino de testimonio. Este modelo de representación primitivo posee una función de transmitir una experiencia social e incluso fática entre la persona y la cámara.

Antes de la llegada del cine, los únicos documentos gráficos performativos los formaban los denominados 'cuadros vivos', es decir, escenas en pose de acción que representaban algún motivo o acontecimiento reconocido y en los que el cuerpo humano simulaba una posición a modo de estatua.

Durante la época de la eclosión de las vanguardias, principalmente en la década de los años veinte y treinta del siglo pasado, se utilizaron documentales performativos especialmente como amplificación de otras actividades escénicas. Así por ejemplo, la película Entreacto, dirigida por Rene Clair en 1924 y con sinopsis del célebre artista Francis Picabia, que se ha considerado como uno de los filmes que representa el movimiento dadaísta, fue un proyecto destinado a cubrir los intervalos del espectáculo del ballet Relache. No era, por tanto, un filme autónomo sino un documento que contribuye a la performance en donde prima la instantaneidad de diferentes actos contradictorios entre sí, tal como se muestra en la película, y que buscaba la reacción del público asistente. Otros autores, como Marcel L'Herbier, utilizan en varias de sus películas determinados fragmentos en los que importa dejar constancia sobre el interés por la plasticidad del estilo y la representación escénica más que por el discurso del relato, como es el caso de la película L'Inhumaine (1925).

En el período de vanguardias también tienen lugar otro tipo de registros fílmicos con connotaciones performativas, como son las filmaciones de bailes en las que se ofrece una visión particular de la puesta en escena como ritual antropológico de la danza popular desde un punto vanguardista, caso de Danses espagnoles (1928), realizada por la artista surrealista Germaine Dulac. Aunque también existía el caso de películas que intentaban transmitir el sentido de la teatralidad bajo un prisma experimental, como el caso de Salomé (1923), dirigida por Charles Bryan y basada una libre adaptación escenográfica del relato de Oscar Wilde, que constituye un precedente singular de lo que hoy se denomina teatro de movimiento.

Documental performativo y ritual antropológico

Resulta anecdótico que las primeras producciones del cine sonoro también tengan una función de registro performativo en el sentido de la experiencia que supone la sincronización de la música y la voz a las imágenes, y que esos espectáculos musicales o simples muestras de monólogos no sólo son documentos significativos en la historia del cine sino en el de las representaciones escénicas. Sirva el ejemplo de El cantor de jazz, con Al Jolson en 1927 y considerada la primera película sonora; o, en el caso de España, El orador, dirigida por Francisco Vítores en 1928, que supone la representación de un monólogo de Ramón Gómez de la Serna, escritor que también contribuyó a realizar pequeñas performances en registros

Fundación Telefónica
Telefónica

cinematográficos (como por ejemplo su participación en Esencia de Verbena, realizada por Ernesto Giménez Caballero en 1930) o en el hecho de ejercer de presentador de películas disfrazado y realizando un discurso, como ocurrió en la presentación de la citada película El cantor de jazz al exhibirse en España.

La relación entre el documental performativo y ritual antropológico con reminiscencias vanguardistas tiene como uno de los mayores exponentes a la directora e investigadora Maya Deren. Su trabajo, con reminiscencias del surrealismo, trata de indagar en la relación de las poéticas del cuerpo con la naturaleza, realizando coreografías que exploran la influencia del mundo onírico y su reflejo en la condición del paisaje en su estado primitivo. Algunas de sus películas más significativas son Meshes of the afternoon (1943-1959, realizada junto a Alexander Hammid), At land (1944), Ritual in transfigured time (1946) o The very eye of night (1952-1959).

Otros artistas plásticos utilizan el documental simplemente como función de registro de actividades performativas que han servido no solo como manifestaciones históricas de procesos o filosofías de autores determinados, sino también como corrientes de indagación pedagógica para la construcción de nuevos espectáculos y coreografías. Es el caso de las experiencias fílmicas de John Cage, Yves Klein, Joseph Beuys, Yoko Ono o Samuel Becket, entre una larga lista de artistas que recurren a la filmación de sus trabajos, junto a todo tipo de rodajes en torno a los movimientos happening, Fluxus y otras propuestas conceptualistas que hoy en día forman parte del archivo documental y expositivo de variados museos de arte contemporáneo.

Underground y performance

A mediados del siglo XX y durante la explosión del cine underground norteamericano surgieron corrientes performativas, englobadas dentro de lo que se denominó Living Theatre, y varios cineastas independientes se encargaron de filmar este tipo de actividades que hoy en día suponen un documento ejemplificador de la puesta en escena de este modelo de representaciones y actividades subculturales.

Las realizaciones documentales del cine underground se caracterizaron por el uso de un material de baja calidad y más económico, pero también fueron más significativas por el uso de cámaras más manejables, lo que suponía una mayor disposición de movilidad para la captación de estos espectáculos efímeros. Algunos de los directores más significativos poseen la peculiaridad de que su formación procede de otros ámbitos diferentes al cinematográfico, como el caso de Bruce Conner o Robert Breer, que eran escultores; Shirley Clarke, que provenía de la danza; Jonas Mekas, que comenzó siendo poeta; Tony Conrad, músico; Hollis Frampton, que en sus primeros trabajos se dedicó a la fotografía; Carole Schneemann, que provenía del mundo de la pintura, etc.

La inclusión del cine performativo en los terrenos underground sería materia para un estudio exclusivo de investigación, pero sí interesa destacar el trabajo de Jonas Mekas como uno de los artistas -todavía hoy en activo- que se ha ido adaptando a las continuas renovaciones tecnológicas, utilizando todo tipo de dispositivos de última generación (desde cámaras amateur

Fundación Telefónica
Telefónica

a tecnologías móviles) y apostando por nuevas formas de narración en el terreno de las fronteras del documental, como es el caso de los diarios filmados, el cine expandido o las denominadas 'conversaciones fílmicas' (correspondencias filmadas por diferentes autores cinematográficos con una ilusión de propiciar una comunicación cartográfica y performativa que incide en diferentes marcas de autor) .

El resultado de estas actividades underground supone la evolución de la producción de un cine marginal, clandestino o también denominado de resistencia a los imperativos institucionales del cine comercial. Diversos artistas como Kennet Anger, Stan Brakhage o Andy Warholl y sus experiencias performativas con la denominada Factory han continuado desarrollando este tipo de experiencias, que han sido de gran interés no solo dentro del campo escenográfico sino también en el artístico, apostando por el desarrollo de estudios autobiográficos, experiencias conceptualistas con el espacio o estudios sobre el cuerpo (políticas de raza, género, identidad, así como diferentes modelos de posiciones críticas, etc.) que todavía hoy son de gran interés para nuevas formas de producción documental.

El documental performativo y la integración de los dispositivos tecnológicos

El uso de tecnologías utilizadas para la representación documental en las nuevas formas de producción audiovisual de no ficción parte de una larga evolución en la que la intermedialidad entre diferentes registros plásticos, expresivos y escénicos es constante.

El cine documental como extensión de la actividad escénica

Desde la década de 1920 diversos artistas optan por elegir el cine documental como una extensión de sus actividades escénicas, generando espectáculos intermediales en los que conviven diferentes artes y en los que se percibe la herencia del concepto de Gesamtkunstwerk o Arte Total designado por Wagner en el siglo XIX. Autores como Piscator, Brecht o Eisenstein (este último reconocido posteriormente como director cinematográfico y uno de los máximos exponentes de la teoría del montaje) utilizan en sus obras teatrales y escénicas la inclusión de pantallas con contenido documental para amplificar los discursos teatrales. El cine documental performativo adquiere, en este sentido, la función de prótesis tecnológica.

El interés por el estudio del ritmo, de la temporalidad y de las acciones del cuerpo en las coreografías posee un cierto anclaje en el cine de abstracción y el cine de animación, por el estudio de la percepción que adquieren los diferentes usos estilísticos de las formas en movimiento. Uno de los autores más representativos en este terreno es el realizador Norman McLaren, que tras haber comenzado su trayectoria cinematográfica como corresponsal documentalista de conflictos bélicos (participando en la filmación de Defensa de Madrid, durante la Guerra civil española) se inclinó por el cine de animación y por filmar experiencias plásticas abstractas.

Estas experiencias le sirvieron para que a lo largo de su carrera optara por utilizar dichos conocimientos en la aplicación del estudio coreográfico de las interpretaciones escénicas, adaptándose a las últimas transformaciones tecnológicas del lenguaje audiovisual. De tal modo que la mayor parte de su filmografía final está destinada al estudio documental de la puesta en

Fundación Telefónica
Telefónica

escena y a la danza, filmando no solo proyectos finales de espectáculos sino también procesos de estudios, a modo de test de investigación, sobre el uso del movimiento, el ritmo y las situaciones de los personajes (especialmente en espectáculos de danza).

Algunos títulos ejemplificativos de estas producciones son Canon, Pas de Deux, Ballet Adagio o Narcissus, junto a sus respectivos procesos documentales de cada una de esas obras, en las que reside tanto una función pedagógica como ilustrativa, desde el punto de vista de la documentación performativa. Su trayectoria filmográfica supone reconocer, a su vez, la evolución del concepto de animación aplicada a la performance desde la utilización de unos recursos rudimentarios, en la década de 1930, hasta su incursión en el terreno de los últimos avances tecnológicos que le dio tiempo a conocer en la década de 1980.

El cine documental como elemento integrador

Durante la década de 1960 el escenógrafo Joseph Svodoba utiliza el vídeo dentro de sus representaciones teatrales como elemento integrador de los discursos, siendo los documentos grabados los que ofrecen una disposición novedosa de puesta en escena. Otros autores como Luigi Nono también utilizan la representación del vídeo como elemento de captación del público dentro de la obra para justificar la proyección del directo, como en el caso de la obra Intolleranza (1965). Estos procesos de recreación han sido retomados posteriormente por autores de reconocido prestigio en el ámbito de la escena contemporánea, como Robert Lepage, así como en diferentes representaciones del grupo La Fura Dels Baus.

El escenógrafo Robert Wilson también ha sido un renovador de la escena teatral y performativa con el uso de los dispositivos tecnológicos integrados en la representación. El uso de pantallas en sus espectáculos ha servido para registrar detalles expresivos en primeros planos o motivos decorativos en planos generales de contextualización de las obras. La dimensión audiovisual en obras como The Live of Sigmund Freud (1969), Einstein on the Beach (1976) o the Civil Wars (1984) han servido como renovación del lenguaje teatral de movimiento. Actualmente sus representaciones están integrando tecnologías de realidad aumentada y estrategias de realidad virtual (que posteriormente son grabadas como trabajos documentales).

Un heredero de este tipo de tendencias es el artista canadiense Guy Maddin, realizador de diferentes producciones con un amplio calado en la hibridación documental (especialmente mestizaje y homenaje de diferentes formas de representación cinematográfica de otras épocas), como la propuesta de adaptación de Drácula (2010) donde explora a través de experimentos visuales coreográficos una narración audiovisual a caballo entre la videodanza y la performance documental.

Actualmente, las redes sociales y las páginas web de acontecimientos escénicos sirven como nuevas ventanas de distribución a la representación escénica y acuden al registro de la técnica documental para testimoniar y ejemplificar cómo son las actividades performativas que se realizan. Así por ejemplo, festivales como Escena Contemporánea o el caso de Madrid en Danza utilizan en sus páginas web pequeños fragmentos de obras que documentan no solo lo que acontece durante el festival, sino que elaboran un archivo de confección histórica, tal como se muestra en el acceso a temporadas pasadas. Puede que esa documentación no

Fundación Telefónica
Telefónica

corresponda con el lugar de la actuación, pero sí con el modo de trabajo y puesta en escena que utilizan dichas compañías.

Las prácticas performativas en la era de los nuevos medios

Uno de los primeros iniciadores de la escena performativa que se adapta al lenguaje de los nuevos medios probablemente sea Zbignew Rybczynski, director de animación y videoclips, que contribuyó a la renovación del lenguaje videográfico junto a Nam June Paik durante las décadas de 1970 y 1980. En una de sus películas más representativas, Step (1987), no dejan de encontrarse ciertas reminiscencias performativas a la vez que intermediales, al representar un dialogismo entre un grupo de turistas que visitan un estudio televisivo y se incrustan dentro del célebre filme El acorazado Potemkin, estableciéndose un paródico ejercicio de intertextualidad formalista entre el lenguaje cinematográfico y videográfico (y entre el dialogismo establecido entre los protagonistas de diferentes registros). Su contribución más acertada desde el punto de vista tecnológico será el proceso de investigación coreográfico en la cualidad de experimentación de la variable temporal; así, la película titulada The fourth dimensión (1988) estudia el concepto del tiempo indagando en la duplicidad y transformación del cuerpo. Esta producción supone además una de las primeras incursiones en el terreno de la alta definición y la tecnología digital.

El uso de nuevas tecnologías supone la capacidad de transformar y fragmentar el cuerpo en función del ritmo adecuándose a nuevas variables temporales. A través de la aparición de nuevos dispositivos amateur de calidad digital se ha conseguido que la idea de registro, que en épocas anteriores estaba supeditada a contratos con productoras independientes encargadas de filmar los espectáculos, sea una constante no solo en las actuaciones de mayor calado mediático sino en cualquier tipo de ensayo.

El documento digital ya no está supeditado a un lenguaje estricto de la especificidad cinematográfica de no ficción, sino que apuesta por la indagación de nuevos registros alternativos.

El giro de la posmodernidad a la altermodernidad documental

Si investigadores como Bill Nichols (1997) han apostado por una idea de representación visual de los documentales amparada en los modelos expositivos, reflexivos, observacionales e interactivos (en un sentido figurado, puesto que los modos de interacción para el audiovisual eran escasos durante las últimas décadas del pasado siglo XX), desde comienzos del siglo XXI se comienza a hablar de otros modelos cercanos a lo doméstico, a la hibridación o mestizaje, al apropiacionismo y found footage y a todo tipo de simulacros en los que a veces es difícil reconocer las fronteras entre realidad y ficción.

La construcción de nuevas poéticas documentales podría ampararse en lo que Nicolás Bourriaud (2009) ha denominado como ‘altermodernidad’, es decir, la conexión de estéticas relacionales que permiten la convivencia y contaminación de discursos de diferentes estratos culturales, geográficos, estilísticos y de soportes tecnológicos. La performance, en este sentido, ocupa un lugar privilegiado como propuesta de instrumento activista o de posición crítica.

Fundación Telefónica
Telefónica

La renovación formalista

El artista multidisciplinar Peter Greenaway es quizá uno de los representantes más ejemplificadores de la renovación formalista e intermedial de la escena contemporánea. Además de su larga trayectoria cinematográfica y de sus labores en trabajos de instalaciones aplicando nuevos medios, su contribución al desarrollo del documental tiene un perfil teórico en el que demuestra la integración de los lenguajes como prueba de intermedialidad. Así, por ejemplo, en su producción videográfica realizada para televisión titulada M is for Man, Music & Mozart (1991), puede constatarse la síntesis del proyecto de obra total en el que se representan las artes (arquitectura, diseño, escultura, dibujo, pintura, danza, acrobacia, teatro).

Este modo de realización puede también entenderse como un trabajo performativo y de videocreación en el que se superponen diferentes modos de representación, convirtiendo el espacio escénico en un teatro de operaciones médicas. La puesta en escena heredera del resto de sus trabajos de ficción metaforiza sobre la percepción de distintas sensaciones visuales (sinestesias) cuyo único rasgo narrativo se sucede a través de una coreografía de imágenes que aúnan las disciplinas artísticas y científicas desde una óptica neobarroca.

El concepto de espontaneidad de las performances posee un paralelismo en los nuevos registros documentales a la hora de transgredir los lenguajes cinematográficos. El célebre director Lars Von Trier ha contribuido a este modelo de rupturas cuando, dentro del denominado movimiento Dogma, dirigió el filme Los idiotas (1998) que explora las condiciones primitivas del comportamiento del ser humano en la sociedad contemporánea; o en el ejercicio documental Las cinco condiciones (2003), codirigido con Jorgen Leth, en el que demuestra la variabilidad que puede tener una misma historia a través de cinco remakes o readaptaciones.

Estos modelos de actitud performativa que ponen de manifiesto la renovación del lenguaje audiovisual tienen como eje de influencia las producciones desarrolladas en lo que se denominó los ‘nuevos cines’, especialmente en el movimiento francés de la nouvelle vague y en algunas de las más célebres películas de Jean Luc Godard, como Vivir su vida (1962), Una mujer es una mujer (1964) o Pierrot el loco (1965), en las que en determinadas secuencias los protagonistas establecen una proyección simbólica de miradas o el simulacro de un dialogismo hacia el espectador.

El proceso performativo documentado

Algunas de las producciones documentales sobre performance inciden especialmente en el proceso constructivo o ensayo del espectáculo como un work in progress representado. En este sentido, las películas realizadas por Frederick Wiseman, como el caso de La danse (2009), sobre el ballet nacional de la ópera de París, o Crazy Horse (2011) sobre el célebre cabaret de París, ejemplifican cómo se construyen determinadas diversiones públicas y qué se esconde detrás de los escenarios, incluyendo diferentes modelos de entrevistas (historias de vida) y continuas escenas fragmentadas que parecen acercarse a lo que podría ser un reportaje televisivo.

Frente a estos documentales existen otros que apuestan más por el concepto artístico de la

Fundación Telefónica
Telefónica

fotogenia, por la puesta en escena y la disposición coreográfica de los protagonistas, tal como demuestra Wim Wenders en su documental Pina (2011), realizado en 3D, sobre la célebre coreógrafa Pina Baush.

Estos nuevos modelos de documental permiten que este tipo de registros no solo sean simples archivos para ser almacenados como prueba de lo acontecido, sino que son de gran utilidad para formar parte de los espectáculos y poder experimentar situaciones de temporalidad o representar cualidades de simultaneidad entre lo que acontece dentro del escenario y fuera de él, es decir, sirven como prótesis extensivas de la representación escénica.

Algunos de los espectáculos más célebres desarrollados por La Fura Dels Baus han tomado como eje narrativo las cualidades de dispositivos domésticos de grabación o la simulación de cámaras de vigilancia para que sean los protagonistas o el propio grupo emisor del acontecimiento el que controle al público. Es el caso de la obra Boris Gudonov (2008), donde la representación sirve como excusa para simular un secuestro del público durante el tiempo que dura el espectáculo, y en el que el público sabe constantemente que está vigilado por la presencia manifiesta de diferentes monitores por la sala en los que aparecen representados diferentes planos del público en directo (algunas veces planos detalles de rostros o de personas de las que no se sabe si son simples espectadores o forman parte del elenco de protagonistas), junto a otros planos de espacios contiguos a la sala que solo puede ver el público a través de esas pantallas y de las que no se puede cerciorar si lo que se está viendo forma parte de una filmación en directo o de un archivo grabado (documental) que simula ser directo.

La representación en la era digital está supeditada a los límites de la simulación de los acontecimientos. Los registros de las acciones están manipulados constantemente a través de ejercicios de posproducción y ya nada es creíble desde el punto de vista de la instantaneidad, porque todo es manipulable on line. Por tanto, todas las ideas que ha desarrollado Jean Baudrillard (1978) sobre la presencia constante del simulacro en la vida diaria o como eje de juego de suplantaciones entre lo que puede ser verosímil y viceversa, toman conciencia dentro de los modelos que sustenta la representación documental.

El documental performativo y su extensión expositiva

El sociólogo Gilles Lipovetsky ha podido comprobar cómo su ensayo sobre La pantalla global (2009), co-escrito junto a Jean Serroy, ha servido para convertirse en proyecto expositivo complementado con archivos audiovisuales y textos on line para exponer el concepto de ‘sociedad multipantalla’, las nuevas formas de representación y exhibición y las interacciones entre los medios. Dichos archivos, a su vez, forman parte documental del proyecto pasado que todavía puede rastrearse a través de redes sociales y del acceso permanente de la página web que cobija el CCCB de Barcelona a través de una plataforma virtual del proyecto que tuvo como origen octubre de 2011 hasta finales del pasado mes de diciembre de 2012. Durante este período, el público pudo participar enviando vídeos y participando en debates a través de redes.

Este nuevo concepto de exposición, en el que los resultados finales del proyecto están en

Fundación Telefónica
Telefónica

continua progresión constructiva a través de un repositorio de archivo colaborativo en la post-exposición, puede encuadrarse como un modelo de elaboración performativa en la que no se sabe qué materiales van a formar parte de los discursos expositivos y en los que se tiende a observar la exposición como concepto de 'obra abierta'.

Actualmente, Nicolas Bourriaud (2013) está investigando sobre el concepto de temporalidad histórica, las heterocronías que reflejan los acontecimientos de la historia a través de documentales de imágenes que muestran el deterioro, la guerra, la ruina o la catástrofe. La doble cualidad que ejerce Bourriaud como investigador y curador de exposiciones le permite poner en práctica las experiencias ensayísticas en la hibridación discursiva de planteamientos interdisciplinares e intermediales. En este sentido, los registros documentales presentes en la exposición se convierten en dispositivos que sirven para justificar un determinado tema o denuncia, es decir, una posición ante un determinado problema. El antropólogo e historiador del arte Didi-Huberman (2008) ya había otorgado una función similar al estudio de la iconología en sus ensayos para indagar la posición que toman las imágenes respecto a un determinado acontecimiento.

Las ideas de Bourriaud transmiten el concepto de 'escombro de la historia', cuestionando un pasado reciente (los comienzos del siglo XXI) y convirtiendo lo documental (fotográfico, videográfico, pictórico) en una aplicación expansiva hacia la instalación pero también a la reacción del público visitante, participativo y colaborativo. Estos procesos exhibitivos, como el caso de L'Ange de L'Histoire, celebrado en el Museo de Bellas Artes de París en 2013, intentan transmitir la reinterpretación del documento de archivo como juego alegórico, fuera de su contexto informativo, para ofrecer la idea de la poética de la ruina, es decir, la transmisión estética de la que adolecen determinadas imágenes. En este sentido, se puede establecer una posición crítica de la iconografía social contemporánea con referencia a producciones artísticas del pasado; y es, por tanto, al visitante o espectador al que se le interroga sobre el papel artístico del documento (documental) social. Desde otra perspectiva, permite repensar el papel informativo de las obras clásicas de períodos artísticos (desastres de guerras, catástrofes o ruinas que han sido transmitidas a través de representaciones pictóricas) a través de la autonomía de las formas y estilos visuales como una forma de dialogismo indirecto con el receptor.

Nuevas experiencias reflexivas

En España algunos autores como Ángel Rueda utilizan el cine como una experiencia performativa ritual haciendo participar a los espectadores que asisten al acto, pudiendo llegar a modificar la película exhibida, tal como expone en su proyecto Deconstrucine (Colectivo FDI no tiene TDT), realizado durante el año 2009. En sus producciones utiliza registros documentales combinando desde célebres títulos de películas de ficción de la cultura popular españolas hasta la apropiación de documentales domésticos de formato amateur. En dichos proyectos utiliza una lógica deconstructiva en la que se percibe una denotada crítica de la sociedad contemporánea. Las exhibiciones de estas proyecciones se realizan en museos o espacios culturales, entendiendo estas experiencias como modelos de lo que se ha venido a denominar 'cine expandido'.

Fundación Telefónica
Telefónica

En otros proyectos anteriores en los que también colaboró este artista, como el caso de Los jueves milagro (tributo a la película de Berlanga) realizado por el colectivo Lili Films en el año 2008, se establece un vínculo de colaboración con los espectadores metaforizando el ritual mítico de la asistencia a una proyección con el de cualquier otro acto de la cultura popular que adquiere la condición de ritual sagrado.

Estos modelos de posiciones críticas en los discursos performativos también han sido acogidos por artistas plásticos que trabajan dentro de un prisma activista y que han visto en el documental un producto en el que establecer sus manifestaciones y denuncias. Tal es el caso del artista interdisciplinar Santiago Sierra, que en uno de sus últimos proyectos, titulado Los Encargados (2012) realiza, junto a Jorge Galindo un documento audiovisual en el que transcurre una procesión de vehículos por las calles de Madrid, que portan unos estandartes de líderes políticos en posición boca abajo como símbolo de denuncia a determinados dirigentes que ejercen algún tipo de poder desde estamentos públicos. Dicha representación ha formado parte de exhibiciones en determinadas galerías de arte y centros expositivos y puede ser consultada on line .

El grupo DV8, de teatro físico y danza, utiliza el documental performativo como propuesta de crítica social para marcar, entre otras causas, las injusticias que sufre el ser humano que se siente desplazado o que no se ve integrado en un determinado sistema social. Una de sus principales películas, The cost of living (2004), dirigida por Lloyd Nolson, incluye dentro del elenco protagonista a una persona discapacitada (miembro de este colectivo) para demostrar la integración de su trabajo como una de las partes esenciales en las coreografías. De este modo se establece un discurso que gira en torno a las actitudes humanas y a las relaciones sentimentales como nuevo territorio para explorar las formas de teatralidad.

Tendencias actuales

Otras manifestaciones similares que engloban la performance documental estudian la reactivación del cuerpo público a través de la acción; este modelo de estrategia de resistencia simbólica en diferentes ámbitos de la intimidad aparece en la obra del artista Pablo Esbert, tal como se ejemplifica en la obra Ojos en glosa (2011), en la que el acto performativo resulta muy cercano a los modos de representación audiovisual que aparecen en determinados videoclips .

La representación de la danza en el documental contemporáneo ha supuesto ofrecer una nueva perspectiva en la representación, al combinar la expresión del teatro del movimiento y coreografía como pretexto estilístico. En este sentido Los mundos sutiles (2012) del director Chapero Jackson, establece un modelo de puesta en escena de narración documental para explorar la investigación biográfica de Antonio Machado.

En la película documental The artist is present, dirigida por Matthew Akers, se explora el modelo de trabajo performativo que lleva a cabo Marina Abramovic. La relación de la experiencia estética del público que visita a la artista durante su exhibición en el MOMA y las participaciones y colaboraciones de los receptores durante los actos ‘performativos’ adquieren a través del documental una posición observacional, una posición fragmentada respecto a lo que es la duración de los actos representados. Pero lejos de pensarse en un distanciamiento

Fundación Telefónica
Telefónica

sobre el acontecimiento determinado, el director opta por acercar -a través de primeros planos o planos detalles de los rostros- a los sentimientos del público respecto a la artista y viceversa; por tanto, el modelo observacional distanciado ocupa un registro cercano a lo personal e intenta contagiar la intimidad de los que practican ese determinado hecho artístico.

Por otro lado, la idea de mostrar los dispositivos tecnológicos dentro del propio documental como experiencia autorreferencial viene a sustentar el dominio que ejercen los medios en la posición que ocupa el cuerpo exhibido, metáfora relacionada con las denominadas 'tecnologías del yo' que sustenta el célebre pensador Michael Foucault (1990) para exponer cómo los dispositivos adquieren una dimensión articuladora de poder y forman parte de la constitución de la propia persona. El tema del documental que refleja la vida de Marina Abramovic puede enlazarse, a su vez, con las ideas que establece el célebre pensador Gilles Deleuze (1986) en su ensayo Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento cuando indica cómo las actitudes y posturas del cuerpo forman parte de una ceremonia en la que se conexiona el pensamiento en relación con la biografía de los protagonistas.

En el terreno que enlaza el documental performativo con el de carácter antropológico puede englobarse el filme Los cuadernos del barro (2011), dirigido por Isaki Lacuesta, en el que se muestra el proceso artístico de la performance Pasodoble realizado entre los artistas Miquel Barceló y el coreógrafo Joseph Naj. La intermedialidad entre artes plásticas y escénicas es ampliada desde la perspectiva del documental ofreciendo en la película la perspectiva de representación intercultural desde el punto de vista del estudio de la recepción estética del público asistente a la performance. Las bases de este documental servirán, a su vez, para constituir una película de ficción que Isaki Lacuesta denominó como Los Pasos Dobles (2011) en homenaje a la citada performance y en la que participa el artista Miquel Barceló como un protagonista más de la historia.

Conclusiones

La perspectiva histórica del documental performativo permite reflejar diferentes modos de representación en los que conviven ciertas conexiones entre los dispositivos tecnológicos vigentes y las propuestas de nuevas variabilidades perceptivas que sustentan las condiciones de documentar la exploración de los entornos y del cuerpo y, en los tiempos presentes, las sinergias entre la escenificación real y virtual.

El documental performativo en la era digital permite establecer nuevas formas de dialogismo con el receptor. Lo performativo tiende a dejar de ser efímero por su representación a través del uso de redes de información y visualización de imágenes en movimiento (a través de plataformas de difusión de contenido como YouTube o Vimeo). Estas plataformas suponen el poder visionar diferentes tipos de registros: grabaciones de ensayos, grabaciones domésticas o amateur de espectáculos, grabaciones profesionales distribuidas libremente o incumpliendo derechos de autor, fragmentos, resúmenes o tráilers de acontecimientos performativos, etc. Todo este material accesible a los receptores, que solo en algunos casos precisos tiene una función primaria de película de no ficción, se convierte en una amalgama de discursos que adquieren una función archivística y, por tanto, también se adscribe al modelo de representación del formato documental o incluso puede llegar a formar parte de él, tal como

Fundación Telefónica
Telefónica

ocurre en algunas secuencias de Un filme socialista (2010) de Jean-Luc Godard.

Una de las futuras reflexiones en las que debe recaer la contribución del interés hacia el documental performativo como ejercicio de investigación debe residir en el concepto de 'proyecto procesual' de representación, es decir, en reconocer cuáles son las bases creativas utilizadas para la realización del documental más que en el proyecto final exhibido.

Notas

[1] Una mayor información sobre su trabajo y biografía interdisciplinar de Mekas puede consultarse en su página web. Véase: *http://jonasmekasfilms.com/diary/*

[2] Véase: *http://www.escenacontemporanea.com*

[3] Véase: *http://www.madrid.org/madridendanza*

[4] Véase: *http://pantallaglobal.cccb.org/home_es.html*

[5] Véase: *http://www.helgadealvear.com/web/index.php/santiago-sierra-jorge-galindo*

[6] Véase: *https://vimeo.com/11419672*

Bibliografía

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

– (2013). *L'Ange de l' Histoire*. París: Palais des Beaux-Arts.

Chapple, F. y Kattenbelt (Eds.) (2006). *Intermediality in theatre and performance*. New York: Rodopi.

Charney, L. y R. Schwartz, V. (Eds.) (1995). *Cinema and the invention of Modern Life*. London: University of California Press.

Cornago, O. (2011). *A veces me pregunto por qué sigo bailando.* Madrid: Matadero; Sismo.

Darroch, M. (2008). *Digital multivocality and embodied lenguaje in theatrical space. Intermedilités: histoire et théorie des artas, des letters et des techniques* [en línea], No. 12, 95-114. Disponible en: *http://id.erudit.org/iderudit/039233ar*

Deleuze, G. (1986). Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento. En *La imagen-tiempo*. Barcelona:

Fundación Telefónica
Telefónica

Paidós.

Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Dixon, S. (2007). *Digital Performance: a history of new media in theatre, dance, performance art, and installation*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.

Fischer-Lischte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.

Kac, E. (2010). *Telepresencia y bioarte*. Murcia: Cendeac.

Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Madrid: Anagrama.

McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor.

Scheenner, R. (2012). *Estudios de la Representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.

Youngblood, G. (2012). *Cine expandido*. Buenos Aires: Eduntref.

Fundación Telefónica
Telefónica