



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

## REGISTRO AUDIOVISUAL DE LAS ETAPAS DE MONTAJE DEL PERFORMANCE CON ELEMENTOS CIRCENSES Y SU APRECIACIÓN ARTÍSTICA

# T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:  
ISAAC HERMOSILLO MARINA

DIRECTOR DE TESINA:  
PROF. ROY ROBERTO MEZA BACA



MÉXICO, D.F.

2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# Dedicatoria

A mis padres Juliana Marina Farrera y Pablo Hermsillo Moreno, por su incondicional apoyo y paciencia al contemplar el camino en mi vida.

A Mercedes por hacerme feliz y darme la fuerza para alcanzar las metas con el gran amor de su corazón.

A mis hermanos Saulo, Daniel y Nydia por la sabiduría, experiencias y amor compartidos durante todo momento.

A Karol, Vladimir, Alex, a mis familiares, a todos los compañeros de circo, performance y todos aquellos que han presenciado o compartido parte del sueño con las ilusiones que implica la pasión por querer decir algo... a todos!

# Agradecimientos

A la UNAM por darme la oportunidad de realizarme y desarrollarme profesionalmente.

A mi asesor Dr. Roy Roberto Meza Vaca por su valiosa colaboración y consejos recibidos.

A María Eugenia Chellet, por su generosidad al conducirme por el universo del performance

Al Dr. Julio Amador por las facilidades brindadas en la realización del presente trabajo

A Carolina Jiménez Marín por acompañarme en vida en un sueño despierto, con su gran entusiasmo, esfuerzo, apoyo y lealtad para compartir las enseñanzas del circo y performance y tantas casas más.

A Vladimir Lissovski. por compartir secretos y enseñanzas de circo tradicional, por su valiosa amistad.

Y a todos aquellos que hicieron click! en una cámara para conseguir un registro más...

Hago performance por que hay cosas  
qué solo se pueden decir a través de  
esta manera de plantearse la vida.

Mónica Mayer

# ÍNDICE

1.	Introducción	6
2.	Enunciado	10
3.	Objetivo	11
4.	Justificación	12
5.	Planteamiento	16
6.	Hipótesis	20
7.	Marco teórico	21
	7.1. El Performance	23
	7.1.1. Qué es el performance	23
	7.1.2. Cómo está estructurado el performance	30
	7.1.3. Las artes circenses y el performance	36
	7.1.4. Las posibilidades artísticas del performance de corte circense	46
	7.2. El Medio Audiovisual	54
	7.2.1. El valor documental del video como elemento de registro audiovisual	55
	7.2.2. El lenguaje del video	63
	7.3. Arte y Comunicación	70
	7.3.1. El modelo	72
	7.3.2. Como la acción se vuelve comunicación: el registro del Performance con pulsadas	93
	7.3.3. Reflexiones y consideraciones finales.	117
8.	Bibliografía	121

## INTRODUCCIÓN

**P**erformance es definido como arte acción, una expresión para artistas en busca de formas nuevas para expresar con acción viva. El performance es un complejo proceso de exploración en los límites personales de la creatividad, la realización y conceptualización de un tema o producto.

El performance es un momento de libertad de expresión y nos lleva a comprender su relación con otras áreas como el teatro, medios audiovisuales, danza, música entre otros. El performance existe desde los años 70 como producto del resurgir del *happening* como una de las expresiones artísticas de vanguardia.

En el otro eje de esta tesina se encuentran las artes circenses que han estado con la humanidad desde antes de la era cristiana, con los chinos, hindúes, sirios y persas. También habría que considerar las

artes circenses mesoamericanas, llegaron a actuar frente a las cortes europeas en su momento, aunque se desconoce la fecha exacta de su origen.

Mi inclinación por las artes circenses se orientó hacia las llamadas pulsadas: son figuras gimnásticas en las que existe apoyo de las manos sobre las manos de un compañero o sobre su cuerpo.

Con esta técnica se expresan figuras estéticas en balance precario y sentido armónico, el concepto es conocido en España como mano a mano, en el idioma inglés lo llaman hand to hand.

Al realizar en éste proyecto experimenté la educación física y artística necesaria para entender la unión de performance y circo, lo que satisface mi búsqueda de expresión personal por medio de mi trabajo.

Hoy en día el performance abarca diferentes espacios proclamando su libre representación. Yo me involucré con él hace más de 7 años y seguiré explorándolo hasta que mis capacidades físicas lo determinen.

Durante este periodo, no he encontrado espacios culturales y artísticos que limiten el desarrollo del performance, pero si encontré que falta divulgación del performance. Al empezar a realizar esta investigación, me pareció que no existía mucha información sobre el performance asociado a las pulsadas o elementos de circo.

El contacto indirecto con el performance, ocurrió al trabajar en una compañía de teatro sin palabras *Theater Frederik* (2000). De esta forma me puse en contacto con un pequeño grupo de acróbatas que trabajaban en ocasiones con performance.

De manera simultánea me preparo en los talleres de danza que imparte la UNAM. La formación me dio las herramientas para explorar los

diferentes caminos de una forma de expresión artística como lo es el performance.

Actualmente realizó entrenamientos y ejecutó performance con pulsadas, con asesoría conjunta de mi compañera de performance, Carolina Jiménez Marín y nuestro entrenador de pulsadas el profesor Vladimir Lissovski.

Otro aspecto aprendido fue el amplio campo de actuación que presenta el performance. Durante la ejecución de los performance en el Distrito Federal yo desconocía la variedad de actividades artísticas y culturales que están relacionadas con un performance.

Este escrito sintetiza el proceso de investigación requerido para realizar una aproximación con fundamento en una visión artística, de las acciones realizadas con pulsadas, en performance, shows y espectáculos.

El estudio se aplicó al material de imágenes resultado de documentar

los performance circenses, en sus diferentes aspectos.

Comprendí que la oportunidad de conseguir fotos o video de la realización de las acciones, a veces es escasa o nula, el material es único por que es vivencial en tiempo y espacio. Al no documentarlo, se pierde entre los recuerdos de la memoria.

En el proceso de documentación visual se inició al recopilar videos o fotos, no siempre se capta buen material; pero si la oportunidad es generosa, se obtiene un video nítido con un buen ángulo y encuadre. Se desglosa el video en imágenes digitales, como se hace con las fotos que se recuperan para su estudio.

Las imágenes analizadas contienen información de aspectos artísticos y técnicos. La información de este análisis documenta el proceso de montaje y realización de lo que he definido como un performance integrado con pulsadas y elementos circenses.

Para organizar el tema en este escrito, y su facilidad de lectura, lo divido en tres capítulos.

En el primero describo el origen del performance, detallo su estructura, determinando la vinculación experimentada en las artes circenses, así como las posibilidades artísticas del performance con elementos de tipo circense.

En el segundo capítulo sintetizo la historia del medio audiovisual, el valor documental del video como elemento de registro audiovisual y la información que se puede obtener del lenguaje del video.

Para el tercer capítulo, vinculé los capítulos anteriores mediante la abstracción que ofrece el arte al comunicar en su forma más abstracta en un performance circense. Para lograrlo, requerí de los fundamentos teóricos del *Modelo de Apreciación de Obras de Arte* del Doctor Julio Amador Bech. Con base en la propuesta del modelo, realice un análisis de apreciación

de las imágenes que componen el registro documental del montaje del performance con pulsadas y elementos de circo, en aspectos que incluyen la preparación, ensayos, entrenamientos, ejecución del performance y manipulación digital a las imágenes para re-creación de las mismas.

## 2. ENUNCIADO

La utilización del recurso audiovisual en las etapas de montaje del performance con elementos circenses.

### 3. OBJETIVO

**M**ostrar la creación del performance con elementos circenses, por medio de un de un documento que estudia las imágenes del registro documental de los los performance realizados.

## 4. JUSTIFICACIÓN

La elaboración de un trabajo de tesina sobre una forma de expresión denominada performance, es el objeto de mi trabajo. Después de seis años de participar en el montaje y la representación de performance, al realizar una búsqueda de información, no encontré un documento audiovisual que explicara los pasos y etapas que representa la construcción de un performance con elementos de circo.

Por lo anterior, mi interés se enfocó, en el estudio de un producto audiovisual, cuyo lenguaje descriptivo contribuya a demostrar cómo se concibe y se representa el performance. Esta es la base de mi trabajo.

Para lograrlo, estudié las diferentes técnicas y géneros de esta forma artística. Así conseguí producir una herramienta que podría ser formativa para nuevas generaciones de estudiantes del género performance,

considero mi trabajo vivencial, como una forma didáctica dirigida a quienes en su labor académica están involucrados con esta forma de expresión del arte.

Los elementos teóricos y técnicos que conforman el performance los integraré de forma secuencial, para que el documento que me propongo realizar sea utilizado en su conjunto como referencia de este género, como elemento de análisis, tanto de la forma como el contenido del performance.

Julio Revollo, quien es quizá el autor del primer libro que describe la historia del Circo en México, señaló: *“Nuestros ancestros, previamente a la llegada de la cultura europea, desarrollaron formas rituales y de entretenimiento similares a otras partes del mundo.”*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Julio Revollo C, *La fabulosa historia del circo en México*, 2004 p. 110.

Destacó que un ejemplo puede ser *El acróbata*, figura de una contorsionista encontrada en la zona arqueológica de Tlatilco, Estado de México, perteneciente al período preclásico medio (800 a.c.).

En los códices prehispánicos también se puede citar la representación de malabaristas y más testimonios que en el tiempo podrían formar parte de la historia del circo en México, donde se ha reconocido la trayectoria de sus artistas sin una formación respaldada por una escuela de circo propia en el país.

Edgar Ceballos, comentó en la edición del libro anteriormente citado, que

*El circo mexicano ha sido, y es, una transnacional silenciosa que se ha expandido, por toda América, incluso la del norte; sus artistas -mexicanos- han cobrado fama internacional y sus proezas están inscritas en los más variados libros de récords de todo el mundo...<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Edgar Ceballos, en la nota del editor de Julio Revolledo *ibídem* p. 16.

Esta riqueza de las artes circenses ha contribuido y aportado elementos al performance, ya que muchos artistas del performance, incluyen en su repertorio elementos circenses muy variados.

Julio Revolledo destacó que una característica del circo es el espectacular dominio y control del cuerpo. El cuerpo es la herramienta básica para las acciones en el performance y por ello esta perspectiva del arte circense puede incluirse en el performance como una forma artística de libre interpretación con amplitud suficiente y recibir este tipo de elementos circenses en su concepción y desarrollo.

Una de mis aportaciones en este trabajo se refiere a ejemplificar sobre qué y cómo los elementos circenses se pueden incorporar y adaptar a un performance creando una pieza de acción viva.

El proceso histórico de incorporación de las artes circenses a otras formas artísticas, se ha presentado de

manera gráfica en figuras de esculturas.

En mi caso consideré utilizar un registro en el proceso de realización de los performance, lo cual constituyó otra aportación a la ilustración del tema. De esta forma consideré describir las etapas en que se concibe el performance y cómo se construye un performance circense.

El grado de dificultad es un elemento destacado en el performance que integra elementos de circo, porque su estructura básica conjuga las artes visuales y la percepción del movimiento en su montaje.

Esta situación de riesgo puede presentarse en la ejecución del performance de corte circense, por lo tanto al documentar en vídeo se puede entender la estructura del montaje, y además predecir situaciones que generen riesgo y que funcionan como un factor didáctico alternativo que me permitirá registrar las etapas correspondientes al montaje de esta expresión del performance.

Los medios audiovisuales, permiten registrar las etapas del montaje y la descripción de los diversos elementos que la integran, pero también son evidencia documental de este especial quehacer artístico para integrar una obra más amplia.

El propósito de usar el vídeo es, emplearlo como elemento de registro documental en las etapas que constituyen el montaje del performance circense. Actualmente en México, existe un conjunto de personas que trabajan en performance de corte circense.

En esta comunidad hay ejecutantes que nunca han colaborado en circo, pero consideran que sus performance los acercan a las artes representadas en el circo.

Sin embargo, sus actuaciones tienen otros escenarios y líneas de actuación; en espectáculos con dinámica como el *music hall*, se inserta en su realización algún o algunos performance de corte circense para confirmar el nivel de

montaje de shows o de presentación de eventos.

En el siglo XXI, en México se realizan performance cuyos temas son establecidos por las necesidades de los productores y orientados por sus creadores.

Los performance de características circenses cubren un determinado espacio-tiempo a lo largo de un evento de tipo comercial o cultural, ya que este tipo de performance tiene como propósito, entretener y recrear a partir del cuerpo, que funciona como objeto y sujeto de la obra.

Los performance intentan resolver la problemática de comunicación entre su objeto de representación y los espectadores, de ahí la importancia del registro documental.

En la realización de performance se aprecia un proceso de comunicación en donde se convierte el arte en objeto. Los signos, mensajes, señales

en movimiento, funcionan como elemento de expresión en un lenguaje abstracto.

El potencial del performance permite abordar diversos temas y en su representación el cuerpo es el medio de comunicación del artista.

María Eugenia Chellet, me indicó en una entrevista que realicé para esta tesina, *“porque él instrumento de trabajo es el cuerpo lo cual puede hacer de esa expresión un arte popular democrático y accesible a cualquiera de las demás artes”*; la Maestra en Ciencias de la Comunicación y especialista en performance, reconoce la importancia de la expresión corporal en el arte del performance. Al registrarlo audiovisualmente se logra describir las diversas expresiones y niveles que se pueden representar en el montaje del performance de corte circense.

## 5. PLANTEAMIENTO

Las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) han modificado de forma notable los acervos de información y la forma de socializar. Actualmente hay un Weblog<sup>3</sup> (bitácora electrónica en Internet), que ofrece en su sitio un panorama general de lo que es el performance. Desde un ángulo de la información impresa, el libro de Josefina Alcázar y Fernando Fuentes<sup>4</sup> sería su homólogo.

A partir de ambas fuentes, se puede deducir que desde una perspectiva histórica, el happenig fue el movimiento de acción y representación precursor del performance. En el año 1968 el nombre de un programa de televisión se convierte en el antecedente del

performance en México ya que el concepto como tal no existía.

El escritor y conductor de este programa era José Agustín, y cuyo título era *Happenig*, aunque no tenía nada que ver con el movimiento de acción y representación. A pesar de lo anterior, se considera el inicio del performance en México.

Podemos asimilar al performance como momento/gesto/experiencia, en el cual, elementos de las artes plásticas, como la música, el vídeo, las instalaciones, el teatro, la danza y el circo, confluyen para dar forma a una expresión de libre interpretación.

La investigadora Josefina Alcázar, con base en su teoría, comentó “que el performance en México nació a partir de los 70 como una forma híbrida que se nutrió, para su estructura, del arte tradicional”<sup>5</sup> y el

---

<sup>3</sup> Performancelogía. Todo sobre Performance y performancistas en <http://performancelogia.blogspot.com/> 8 de octubre de 2008

<sup>4</sup> Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, *Performance y arte-acción en América Latina*. eXTERESA, Ediciones sin nombre, CITRU. 2005, 195 pp.

---

<sup>5</sup> Guillermo Gómez Peña. *El mexterminator*. México, DF, Editorial Océano. 2002. pp. 15-18.

arte digital, entre otros. Josefina Alcázar, ubicó al performance en relación con el contenido de fuentes extra artísticas como la antropología, el periodismo, la sociología, la semiótica, y la lingüística.

Los primeros en experimentar lo que todavía no se concebía como performance fueron los maestros Juan José Gurrola, Felipe Ehrenberg, Maris Bustamante. Mónica Meyer, Eloy Tercisio y Melquiades Herrera, quienes propagaron el desarrollo del género y dieron continuidad a las influencias extranjeras del arte conceptual”<sup>6</sup>.

Según Lorena Wolffer quien explicó que, desde el punto de vista artístico, *“El espectro de medios y técnicas del Performance es del tamaño de las artes... en México existe una predilección por la acción real, en un espacio y tiempo real, que postulan entre más realidad, mayor veracidad del performance”* y para María Eugenia Chellet, *“a la fecha no se han generado múltiples tendencias*

---

<sup>6</sup> Performancelogía, sitio web *op. cit.*

*que se inclinan por lo vital, lo etnológico, sociológico y ritualista, o bien que emplean temáticas autobiográficas y políticas”<sup>7</sup>.*

Por esta razón, resulta pertinente registrar y documentar de forma estructural, como se produce un performance para luego mostrar la especificidad del género que utiliza elementos de origen del circo en lo particular.

En la Ciudad de México, hay personas que se dedican a realizar números de circo, pero que no son presentados en el circo.

En su lugar han encontrado un nuevo espacio y campo de trabajo al presentar performance con características circenses, de esta manera el performance integra elementos de circo a nuevos espacios de representación. Marlene Moreno señaló, *“En el momento de tener una habilidad, lucir y vender,*

---

<sup>7</sup> *Ibidem*

*entonces se pueden ver telas, aros, malabaristas en los antros...<sup>8</sup>.*

Los performance se realizan en eventos privados de compañías, para amenizar convenciones o mostrar algún producto o idea, también es común que los performance sean realizados para discotecas o centros nocturnos, involucrando el trabajo de diferentes personas. Y así existen en el DF, agencias o compañías que realizan o contratan performance de corte circense, o bien como forma de expresión de manera personal.

Performance y medios audiovisuales, son elementos que describen un proceso de comunicación en dos sentidos. Para el público es un recurso comunicativo que le permite observar en detalle la creación desde el montaje hasta su representación.

El otro sentido que abordo en el tema del performance, es una forma del arte que vincula la tradición popular en artes circenses. Al participar en los performance ejecutando pulsadas,

desarrollé mis habilidades físicas para expresar con un lenguaje corporal que se integre a este espectáculo.

La técnica que he aprendido me permitió crear un objeto artístico, estructurar un mensaje como objeto del performance, para luego representarlo. El describir su montaje, permite destacar los elementos conceptuales y artísticos que contiene este tipo de performance.

Desde el punto de vista técnico del performance, se plantea que la habilidad permite el lucimiento de equilibrios y balances de fuerza acrobática, reforzados con recursos escénicos como improvisar haciendo uso del lenguaje del cuerpo, para demostrar que esta forma de expresión puede ser representada a partir de diferentes temas.

Los recursos audiovisuales apoyan el arte conceptual, Se documenta performance en vídeo y se utilizan los

---

<sup>8</sup> Marlene Moreno. "Bajo la fascinación y nostalgia", *revista Generación*, año XVI,

---

tercera época, número 60, publicación periódica, México pp. 25 -29. DF. 2005

recursos de la tecnología que aporta al video.

El registro documental de los performace con elementos de circo, en particular ha generado alrededor de 1200 imágenes, la cifra se incrementará con los nuevos registros de performance con elementos de circo.

La selección de imágenes, representa el desarrollo en las diferentes etapas de crecimiento en diferentes aspectos, el principal aporte del registro documental es que convierte la acción viva en un producto capaz de analizar su montaje y estructura.

El referente comunicacional, usado como testimonio de esta forma de arte es el vídeo. Su lenguaje descriptivo permite en diferentes aspectos, mostrar, interpretar y analizar las técnicas, las etapas y la

representación del performance como medio expresivo.

Para ello me propongo primero conceptualizar el tema del performance para desglosarlo en varias secuencias que le permitan al espectador estudiar y entender cada una de sus partes para definir un performance con elementos de circo; el segundo es describir el espacio que ocupa el performance con elementos de circo como lo son las pulsadas.

.

## 6. HIPÓTESIS

¿El performance interpreta en su acción problemas sociales, culturales y artísticos?

El performance es una forma libre de expresión artística que requiere su registro para permitir su evolución como un concepto de arte.

La descripción de montaje del performance es enriquecida al realizarse en foto y video.

## 7. MARCO TEÓRICO

**E**l arte de acción crea vivencias, acción real en tiempo y espacio, el performance es definido por su realizador, durante la realización el o los artistas encuentran en los elementos circenses, la base de su representación para dar vida a un performance con características representativas del circo.

Así pues el performance tiene una búsqueda constante en los patrones que describan y sinteticen como forma de expresión con posibilidades, más allá de lo predecible en experiencia directa, dirigiéndose al individuo, no a las masas.

El performance, es abstracto, ambiguo, efímero, difícil de describir por que nace de artistas provenientes de diferentes géneros y tendencias teniendo en común la necesidad creativa para fusionar códigos artísticos. El artista performer busca expresar en forma innovadora basada en la vivencia. El

performance es similar a una pintura o escultura viva, creada mediante acciones físicas que se apropian del espacio plasmando una imagen instantánea con un contenido que va más allá de las palabras. Es una invitación al espectador, a realizar su libre apreciación o al simple deleite.

Al realizar un performance siempre existe una finalidad y para alcanzarla, el artista performance, en ocasiones requiere del trabajo de otras personas: artistas de otros géneros, patrocinadores, productores, técnicos y toda la gente que tenga que ver con el performance circense a realizar; ellos tendrán el objetivo de apoyar la razón de ser o el motivo de presentación de un objeto, producto, concepto o un conjunto de ideas.

A veces se usan performance para crear ambientaciones, sin que el performance tenga mayor importancia que el evento en si. El performance tiene un gran margen para ser adoptado en una gran variedad de

eventos, por la libertad de insertar un espacio-tiempo y ligarlo a la creación del área representación dentro de un evento social.

A diferencia del teatro, el performance no necesariamente requiere de un escenario, en momentos irrumpe en un espacio desligando la formalidad de algún evento y de manera versátil, en otras ocasiones se puede pretender usar el performance para dar majestuosidad a un evento.

En la parte técnica del montaje del performance con elementos de circo, se requiere de concentrar los elementos artísticos y de ejecución que están a nuestro alcance. Saber aprovechar los recursos y la manera en que se disponga de ellos, definirán las características de cada performance.

Por ello existen una gran variedad de performance, con objetivos ideológicos, artísticos y con tendencias más cercanos a un show,

o bien, con marcadas expresiones de teatro y danza.

El que existan diferentes opiniones en torno a la apreciación y realización del performance, es representativo del momento cultural de la gente que realiza y presencia el performance. Estar inmerso en el tema del performance ofrece otros parámetros basados en la experiencia de observar. Para obtener una apreciación de las imágenes del performance con otro sentido artístico, me basé en la teoría de un modelo artístico.

El video servirá como documento de registro para dar testimonio de esta forma de arte, pues el uso de su lenguaje descriptivo permite mostrar y analizar, las técnicas, las etapas y la representación del performance como medio alternativo de expresión. El video es el soporte que contiene el material de imágenes para permitir un primer acercamiento de análisis de acuerdo a los parámetros del modelo de apreciación de obras de arte en general.

## 7.1 EL PERFORMANCE

### 7.1.1 Qué es el performance

Para ofrecer otra definición del performance utilizaré la entrevista de Edna Ramos a Lorena Wolfer, exdirectora de X'Teresa para el arte alternativo; Lorena Wolfer es realizadora de performances, que se han presentado en los festivales de Toulouse, Boston y Québec:

*El mayor problema con el performance, es que las definiciones son muy vagas, los límites son bastante borrosos. La definición que podría dar, aunque también es bastante ambigua, es que el performance es una acción que se lleva a cabo en un tiempo real y un espacio real, lo cual puede incluir cualquier cosa.<sup>9</sup>*

El término de performance en este trabajo, tiene el referente de las artes escénicas, equilibrio en movimiento y su representación por medio de las

---

<sup>9</sup> Edna Torres Ramos *El video Arte en México, el caso de Pola Weiss*. México,

artes de circo. Primero requiero desarrollar una definición para el arte de acción que por su naturaleza no admite categorizaciones<sup>10</sup>, sin embargo, podemos decir lo que se reconoce como performance tiene diferentes géneros.

Así que llamaré de manera operativa para esta tesina, “*performance tradicional*” al que por su origen contiene un carácter más ideológico e intelectual, para así separarlo del performance que contiene elementos escénicos, circenses y de danza. Describiré el origen para la concepción del término performance y cómo se ha transformado hasta nuestro presente.

La palabra performance aparece en el lenguaje anglosajón para definir la ejecución en sentido de actuación,

---

tesina de Licenciatura, UNAM Facultad de Ciencias Políticas, 1997, p.119.

<sup>10</sup> Josefina Alcázar, Fernando Fuentes, Karina Hodoyán, *Las fronteras del*

interpretación, representación.

En relación al aspecto teatral, el performance se refiere a la función o presentación de un espectáculo en el que apreciamos alguna teatralidad. Relacionado con la actividad física o deportiva un performance es el desempeño, según el diccionario de Edwin Williams<sup>11</sup>, de tal manera que el ejecutante, actor, o acróbata se le define como Performer.

El término en la lengua hispana, por contraste, encierra un mayor contenido referente a los elementos que buscan crear formas de percibir y cuestionar la concepción del arte. El performance es el resultado de una muestra única de representaciones del arte, en particular la búsqueda de nuevas opciones iniciadas por los movimientos de vanguardia.

En la actualidad se realizan performance por diferentes inquietudes o motivos y no

necesariamente buscando fines artísticos, ya que también pueden ser realizados tan sólo para transgredir el espacio, crear emociones o reacciones involuntarias en el público. Algunos ejecutantes del performance indican que su origen es por el simple placer de diseñar y ejecutar performance.

A partir de que la humanidad creó el concepto del arte, ha pasado por diferentes momentos de su representación e interpretación a lo largo de nuestra historia. Tenemos un referente muy antiguo, desde las pinturas rupestres en las cuevas de Altamira, la representación del arte clásico con los griegos, el arte del medioevo, el renacimiento del arte.

En esas épocas, el arte se ajustaba al seguimiento de normas o técnicas que sugerían cual era la representación correcta del arte; ocasionalmente se agregan valores de la sociedad que constituían el reflejo del momento sociocultural. Asimismo se percibía la influencia de sectores de la sociedad que tenían poder adquisitivo y promovían el arte

---

*performance latino en California, op. cit.*  
pp. 55-56.

<sup>11</sup> Edwin Williams "Webster's, *The Williams Spanish & English Dictionary*"  
McGraw Hill International Book Company  
New York 1972. p395.

de acuerdo a sus intereses o preferencias.

Las normas establecidas en ocasiones se modificaban al aparecer artistas que presentaban obras en las que se trasgredían estos principios. Si estos eran aceptados por la comunidad artística, se renovaban los procesos de crear el arte, y son llamados movimientos de vanguardia.

Renato Poggioli,<sup>12</sup> en su libro "*La teoría del arte de vanguardia*", dice que el concepto de vanguardia en sus inicios tenía un perfil de ideales políticos y no fue hasta 1880 que el término se asocia más a lo artístico que a lo político.

El movimiento se transforma en arte de vanguardia y se definió por aquellas corrientes artísticas que buscaban romper con las clásicas formas de expresar el arte.

Entre los más representativos podemos nombrar: el dadaísmo, el futurismo, el surrealismo, el cubismo

y entre otros el decadentismo y simbolismo en Francia.

El arte de vanguardia tiene perspectivas históricas, es reaccionario o contradictorio y se sustenta en el arte conceptual que tenía sus bases en el dadaísmo.

Marcel Dumchamp, destacado representante del dadaísmo, afirmó que la actividad mental del artista era de mayor significación que el objeto creado. Los dadaístas ponían en duda el quehacer del arte en una sociedad burguesa. Existía una crítica a los adelantos en ciencia y tecnología, ya que consideraban al progreso como símbolo de destrucción, basados en las secuelas de la guerra mundial.

Otro movimiento era representado por los futuristas, antagónicos a los dadaístas. A diferencia de éstos, los futuristas apoyaron lo concerniente a la ciencia y la tecnología, percibieron en la violencia y la guerra, un mecanismo natural de saneamiento en la sociedad. Adaptaron un rechazo a las tradiciones, y ofrecieron un estilo donde el arte busca

---

<sup>12</sup> Poggioli, Renato. "*Teoría del arte de Vanguardia*". Revista de Occidente, España, p.21

provocar emociones en el público, que no necesariamente tenían que ver con la estética o la belleza. A si mismo los futuristas fueron pioneros en hacer uso del subconsciente para llevarlo a la representación de las artes, constituyendo una propuesta que alimentó y nutrió el objeto de sus creaciones.

El subconsciente fue retomado como idea central por los surrealistas, que al cimentar sus fundamentos en la teoría del psicoanálisis de Freud, dispusieron de material onírico para plasmarlo en sus realizaciones, imprimiendo otro nuevo movimiento.

El subconsciente juega un papel importante en la percepción; en la tesis del Julio Amador Bech, describe lo que ocurría en torno al arte y la percepción por aquellos días.

*“Los artistas de la Escuela de Nueva York y, junto con ellos algunos escritores críticos e historiadores de arte, reflexionaron en torno al problema de relación que existe entre la creación artística y el inconsciente.”*

*“La presencia en esa ciudad de una*

*buena parte de los artistas surrealistas y psicoanalistas connotados que habían emigrado a Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial enriqueció las discusiones del círculo de artistas neoyorkinos”.*

*“En términos de la teoría psicoanalítica, el autor más influyente en las ideas estéticas de la época fue Carl G. Jung...”<sup>13</sup>.*

Por otra parte coexistían los cubistas, anteriores a otros movimientos de vanguardia; tenían un manejo particular al apreciar las líneas y las formas en la naturaleza. Ellos representaban objetos estilizados por medio de formas geométricas, los describían a través de imágenes de la naturaleza, plasmadas y reconocidas en la mente en su forma estilizada y geométrica.

El origen del performance tradicional, está ligado a los movimientos de vanguardia, pero el concepto del performance circense, es enfocado al entretenimiento. Su desarrollo se

---

<sup>13</sup> Julio Amador Bech, *El Significado de la Obra de Arte un Modelo Interpretativo para las Artes*

ubica, de acuerdo a mi experiencia, desde hace cinco años, y se relaciona con las tradiciones populares y disciplinas del circo.

Al respecto de esta secuencia histórica, el fragmento de la académica Josefina Alcázar<sup>14</sup>, quien comentó que:

*El performance es arte híbrido, que surge en los setentas para alimentarse de los movimientos vanguardistas de la época: Judaísmo, Futurismo, Surrealismo, Teatro Experimental Ruso, Estridentismo, Escuela del Bauhaus, el Constructivismo, el Supramatismo, el Expresionismo Abstracto, Pop Art, los Happenings, el Arte Situacional y los poco frecuentes Pánicos.*

Así el antecesor del performance aparece en los happenings: una forma de expresión artística de estos movimientos de vanguardia que tenían como vínculo común, romper

---

*Plásticas*, México D.F, ENAH, INAH, SEP, tesis de Doctor en antropología., 2001. pp. 11, 12

<sup>14</sup> Guillermo Gómez Peña, Josefina Alcazar, *introducción y selección*, *El mexterminator*. México, DF, Editorial Océano. 2002. p. 17.

con las normas establecidas para la representación del arte.

Con el tiempo los happenings fueron cambiando y se les conoció como performance:

*Por un lado el happening es el principio del performance y por el otro en el happening había más libertad de improvisación; en el performance, mal que bien, tiene un cierto guión, todo depende de las circunstancias en la que los presentes; incluso si tu presentas un performance dos veces, éste va a ser totalmente diferente, pero eso no significa que se base en la improvisación. Sin embargo, un Happening sólo sucede una vez, como su término lo dice, happens sucede. Y un performance tiene un esquema más claro y es repetible, aunque cambia.<sup>15</sup>*

El performance es movimiento que expresa arte y comunicación que continuamente replantea su definición en la búsqueda de patrones que describan y sinteticen esta expresión artística que como peculiaridad es

---

<sup>15</sup> Edna Torres Ramos, *op. cit.* p. 119.

impredecible, de experiencia única y directa ante el espectador.

El performance es libre para crear sus momentos de acción y se le puede apreciar en los más variados campos y diferentes espacios sociales de manera imprevista.

El performance se alimenta de todo tipo de arte que este próximo a él, para crear un objeto de comunicación artística o social. La música, la danza, la poesía y el teatro cobran vida de manera única en el tiempo espacio del performance. Esta característica dificulta en ocasiones la definición precisa.

Por una parte tenemos que:

*En el Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política todos parecían comprender a que aludía la palabra "política", pero el significado de "performance" era más difícil de consensuar. Para algunos artistas, performance (como se utiliza en Latinoamérica) se refiere a performance o arte de acción,*

*perteneciente al campo de las artes visuales.*<sup>16</sup>

Por otro lado, tenemos a los artistas que más allá de buscar una definición, se lanzan a la creación del performance que por si solo en acción, encuentran ante su público una definición adecuada en la vivencia de las características del mismo.

*Sin embargo en el ámbito del arte el performance se refiere a la acción o representación, siendo un tipo de expresión vanguardista que combina diversas disciplinas artísticas en un solo evento, en el cual el cuerpo del artista se vuelve el objeto de la producción misma.*<sup>17</sup>

Karina Hodoyán<sup>18</sup> citó la definición del artista performancero Guillermo Gómez Peña, quien se refiere a lo que no es un performance "no es teatro, no es comedia, spoken word,

---

<sup>16</sup> Diana Taylor, *Hacia una definición de Performance*, 21 de noviembre 2006 en dirección URL: [http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PO\\_NPERFORMANCE/Taylor.html](http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PO_NPERFORMANCE/Taylor.html)

<sup>17</sup>José Ramón, Pérez Ornia, *El arte del video*, España, Editores del Serbal, 1971, p.76, citado por Edna Torres, *op. cit.* p. 43.

<sup>18</sup> Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, *op. cit.* p. 55-56.

*poesía, arte visual, ni una forma de crítica o cuestionamiento político o cultural” y de otra manera, define al performance “como una forma artística y multidisciplinaria que incorpora elementos teatrales y anti-teatrales en su presentación”.*

Por la versatilidad para disponer de formas y elementos de arte, se complica el definir, encasillar o categorizar al performance, su naturaleza está siempre buscando romper con las tradicionales formas de representación del arte auto generando su propia definición o categorizaciones.

## 7.1.2 Cómo está estructurado el performance

En el caso particular de la naturaleza del performance, existen diferentes opciones para acercarse a la estructura del arte de acción. Las artes visuales, hoy en día satisfacen la necesidad de expresar el arte como identidad cultural. Dentro de esa gran variedad se observa que el performance busca superar los límites de tendencias, técnicas y géneros.

El performance no necesariamente requiere de un guión, aunque se puede usar apuntes, notas, un boceto en la mente.

Mi experiencia, en el caso del performance con elementos de circo, puedo indicar que todo está sujeto a los elementos coreográficos, improvisación o capacidad de respuesta o bien de ejecución entre los elementos que nos ofrece “*el lenguaje de las artes circenses*” o los elementos de discurso y objetos

requeridos por el artista para formar una imagen en movimiento que permita plasmar un instante del arte de acción.

En el caso de los performance tradicionales, el objetivo no es necesariamente producir obras de arte, sino que tiene relación con el quehacer intelectual.

En la estructura común para crear un performance, hay que subrayar que en el performance no hay reglas para crear, pero si es necesario tener una idea, un concepto; el objeto del tema que se representará y tener claro cómo se va a realizar. Que elementos apoyarán la ejecución y cómo llamar la atención al ocupar el espacio, establecer un canal de comunicación y transformar a la gente común o casual en espectadores cautivos del tiempo-espacio. Son aspectos sencillos de establecer, pero complejos de describir, implementar o adaptar sin el apoyo del arte.

El performance asimila fácilmente las nuevas formas plásticas: cine, foto, body-art, video-arte, arte digital, multimedia e instalaciones, por lo que es aquí donde se ubica el origen del performance en las artes visuales.

No hay una norma que limite el concentrar una cantidad específica de elementos audiovisuales. La creatividad nos ofrece la libertad para utilizar y conjugar algún elemento audio visual. Entre las opciones que existían para realizar los primeros performance, se utilizó el cine, pero las ventajas del video lo hacen más práctico, tanto para su documentación como para integrarlo como elemento de su realización.

*“Las vídeo-instalaciones se caracterizan por la integración de la tecnología del video en el marco de una peculiar configuración del espacio tridimensional, normalmente basado en una atrevida interrelación de elementos”<sup>18</sup>* ligando así, la tecnología y el arte en medios audio

---

<sup>18</sup> Joan Ferrer i Prats/ Antonio R. Bartolomé Pina. *El vídeo, enseñar vídeo*,

visuales o creando instalaciones, el performer se encarga de crear un espacio concreto y definido por medio de su acción.

Es así como se estructura una ambientación en la que el espectador pueda ser estimulado a participar involuntaria o voluntariamente para rescatar ideas, símbolos y arquetipos planteados por el performance para propagar su propia acción real.

Se puede decir que el performance al ser arte conceptual, desvanece la imagen física del artista, una descarga del ego y del cuerpo. La obra crece, la pieza de arte se impone al ego, cuerpo y voluntad.

El artista performer y sus acciones se funden para representar el arte-objeto creando expectación o interés en el objeto y nutrirlo con un significado propio. En ocasiones pueden ser una acción de transferencia de identidad o de reflejos sociales. Al unirse el realizador y su concepto artístico, el movimiento le da forma al

---

*enseñar con el vídeo*. Barcelona, España,

performance; y así sólo faltaría un público testigo de la acción del performance.

El valor de la experiencia comunicativa del performance se realiza cuando los elementos artísticos se conjugan abriendo una nueva ruta de acción contra lo predecible, frente a un público participativo emocionalmente o en ocasiones, testigo mimetizado al entorno y esencia del performance, manifiesto de libertad al crear sus espacios, sin limitaciones en cuanto a normas o reglas artísticas.

Al hacer uso de una gran variedad de recursos, existen realizadores de diversas preferencias. Algunos desarrollan performance en una o varias instalaciones siendo el motivo la acción representada por la instalación y la comunicación artística de *autoría anónima*, tan importante como la acción y las instalaciones mismas.

---

Gustavo Gili, S.A. 1991. p.56.

El manejo de las artes encaminado a crear ambientaciones es común en la realización. Al respecto, Julia Elena Sagaseta comentó que en el caso de *"...las ambientaciones hicieron surgir la teatralidad en los happenings y performance, las instalaciones también pueden funcionar como elemento constitutivo de una forma dramática"*.<sup>19</sup>

Las formas dramáticas en el performance son interpretadas desde diferentes puntos de vista, aunque el performance recibe la teatralidad como un elemento de creación, los ejecutantes de performance no definen un personaje, sufren una descarga teatral, son un elemento más del performance, que integra a las acciones físicas del cuerpo, comunicación en acción.

En otra forma de performance, el creador, conjuga elementos a su

---

<sup>19</sup> Julia Elena Sagaseta *"Proximidades: Instalación y teatro"* en Lugar teatral, Dossier 1, teatro y artes, 5pp., 21 de noviembre del 2005 Dirección URL: <http://www.lugarteatral.com.ar/n%C3%BAmeros.htm#PROXIMIDADES:%20INSTALACI%C3%93N%20Y%20TEATRO>

alcance, reproduciendo la vida cotidiana al representarla en las diferentes expresiones del arte. El contenido se sustenta en el cuerpo físico, elemento y medio de acción expresado.

El body art, la danza, teatro, son herramientas para crear el objeto y motivo de una acción, una experiencia vivencial, compartida con el público; el arte de la acción consiste en investigar el cuerpo como materia y herramienta. De igual forma en el proceso investigar en el cuerpo, se construye un significado que va más allá de la realidad escrita.

Desde otra percepción del cuerpo, performance y body art, se nutren uno al otro y viceversa, el body art es performance en su acción artística. El lenguaje es el mismo, el arte se recrea por si mismo por sus diferentes formas de interpretación y expresión.

La entrevista a Lorena Wolfer realizada por Edna Ramos en su tesina<sup>20</sup>, ofrece otra opinión:

*En el body art lo principal es el cuerpo en si mismo, y en el performance se explora la palabra, se va más allá de la presentación física de una persona. El performance puede tener mucho de body art, pero no sólo se reduce a eso, pues en el performance se puede tener más elementos que no sean solamente el cuerpo.*

Algunos performance integran y dan movimiento a sus elementos apoyándose con recursos audiovisuales. La tecnología se encamina a estimular los sentidos de percepción, manipulación de iluminación, sonido, imágenes en plasmas o pantallas, así como todos los elementos técnicos al alcance del motivo del performance.

En el Centro Cultural España se realizó la presentación de la novela “Cuerpo Náufrago” (2005), de Ana Clavel. En dicha presentación, en conjunción con mi compañera

---

<sup>20</sup> Edna Torres Ramos, *op. cit.* p. 119.

artística de pulsadas Carolina Jiménez, realizamos las acciones del performance: “Somos *cuerpos encarcelados por nuestras mentes*”.

El performance consistió en ejecutar coreografías con cargadas durante tres piezas musicales. Una cargada se denomina a una ejecución artística y acrobática de dos personas, en la cual una de ellas sostiene a la otra. En muchas ocasiones, varias cargadas son enlazadas al ritmo del tema musical e incluso con el video como parte de la escenografía. En el caso de este performance, se montó y adaptó una coreografía de cargadas para un ambiente específico.

El performance recreó un ambiente de baños públicos para caballeros. El primer elemento creador de este ambiente fueron pantallas que proyectaron imágenes eróticas y mingitorios de la instalación “*Teseo/Deseo y el Migitauro en su laberinto*”. Segundo elemento fue el conjunto de imágenes de la exposición fotográfica: “*Arqueología de un ready-made náufrago*” con más de 50 representaciones de urinarios

de países como México, Argentina, Estados Unidos, Turquía, Egipto, India, España, Italia, Holanda, Inglaterra, Francia, Austria, Hungría y Checoeslovaquia. El performance de las cargadas se ejecutó, mientras los otros elementos estaban presentes como ambiente, siendo un elemento vivencial de comunicación a los asistentes.

El tema y motivo del performance era la novela de Ana Clavel. El performance fue una múltiple representación de acciones para describir los momentos fuera de la narración, interactuando con la obra y haciendo viva la acción de la novela en un momento performático.

Al participar en diferentes performance, por lo general se producen las reacciones en el público, que menos se podría esperar.

Existe aun más información en el contenido de la imagen, por lo que decidí profundizar en su estudio. Me basé en un modelo para encontrar los elementos que componen la

estructura de las imágenes del performance con elementos de pulsadas, que explico más adelante



*A,clalv collage(1).jpg imagen del performance de Ana Clavel manipulada en [picasa 3, 2005](#)*

### 7.1.3 Las artes circenses y el performance

Las bases del arte circense son tan antiguas como la misma humanidad. Las actividades que realiza el hombre primitivo marcan la ruta de las artes circenses. Estas surgen de la necesidad de sobrevivir con el dominio de la mente para conducir al cuerpo, y cultivar las capacidades del físico con disciplina y constancia.

El individuo, al desarrollar estas capacidades, experimenta el deseo

de mostrarla a otros miembros de su comunidad. Lo motiva compartir la acción, como lo haría con sus piezas de arte un pintor o un fotógrafo. Las posibilidades de diversidad de estas artes circenses son muy variadas, incluyendo grado de dificultad, pero el resultado final debe ser armónico, como en una sinfonía, con una acción performática referente al cuerpo y su dominio.



CANON DVD-31.jpg dvd imagen de registro de entrenamiento *Muñeca a una mano* en la carpa del Circo Unión 2007

No es fácil determinar si el circo antecede al teatro. Hay quien puede ligar su origen en las fiestas populares, rurales y religiosas de las primeras civilizaciones; la antigua Grecia, sugiere la hipótesis de que el circo romano pudo ser una especie de respuesta a la escena helénica.

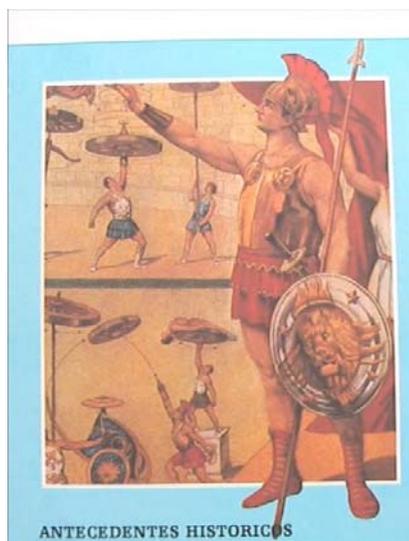


Imagen de referencia<sup>21</sup>

En el libro *La fabulosa Historia del circo en México*, Julio Rebolledo, rescata al circo y al anfiteatro romano como estructura y antecedente del circo contemporáneo, sin embargo recalca que resulta difícil y profundamente polémico hacer

---

<sup>21</sup> Imagen de referencia: Juan Villarín García, *El Maravilloso Mundo del Circo*, Madrid España, editorial Nova S.A. 1979, p.28

comparaciones en términos de espectáculo, ya que existe un amplio margen de diferencia entre el carácter sangriento, los fines de diversión y la búsqueda de la realización artística.

Queda manifestada la búsqueda constante de la representación por medio del cuerpo, la lucha, la supervivencia e indiferencia a la muerte. Al estar el público ubicado en un espacio determinado para apreciar la vivencia, es algo que puede carecer de un performance tradicional, la ubicación de espectadores.

Hablar de las diferencias ayuda a definir características entre el performance tradicional y el performance que contiene el elemento circense. Por lo general el área de ejecución de las artes circenses, requiere un espacio específico de representación y uso de elementos.

Los números de circenses siempre son dirigidos al público, que testifique las acciones, ya sea un *circo de la*

calle hasta cualquier espectáculo que ejecuta el *Cirque du Soleil*.

El performance tradicional busca llevar el arte lejos del consumo que podría imponer museos o galerías. Así es como el performance circense crea sus propios espacios; un ejemplo puede ser el lobby de un elegante hotel, una galería, un café en la calle, o cualquier otro espacio donde se deleita a la concurrencia del lugar.



Imagen de referencia<sup>22</sup>

El performance circense, enfatiza la funcionalidad comunicativa que presenta el arte, lejos de ser una mercancía sujeta al lucro comercial<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Imagen de referencia: Louis Longi *Ancient bird*, Las Vegas, catálogo de esculturas diseñadas para Cirque du Soleil Mystere 2006

<sup>23</sup> Clemente Padín, *El Arte en las Calles*, en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, *op. cit.* p.28

Aunque actualmente, en la diversidad de performance, se observa que no siempre busca crear arte. El motivo del performance no está en lo artístico, sino en la difusión de ideas del creador. Solo hay que leer en los periódicos, para encontrar notas de performance realizados en sedes como el museo X'teresa o el Museo del Chopo.

El arte de circo es para deleitar al igual que la danza y el teatro. Exigen entrega, disciplina y constancia para la búsqueda por la representación como medio del arte.

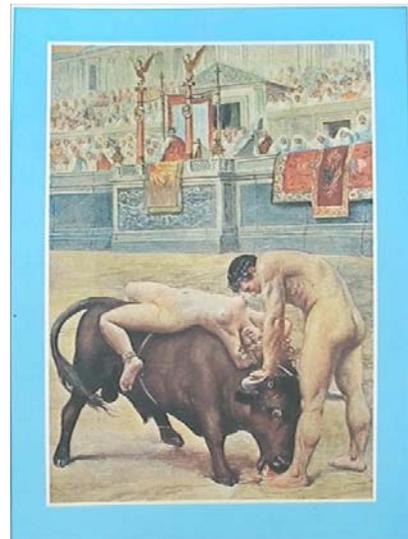


Imagen de referencia<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Imagen de referencia: Juan Villarín García, *Ibíd*, p.99

Por ser un proceso personal el ejecutante recorre un largo camino de experiencias antes de llegar a las adecuadas ejecuciones que lo realicen como artista.

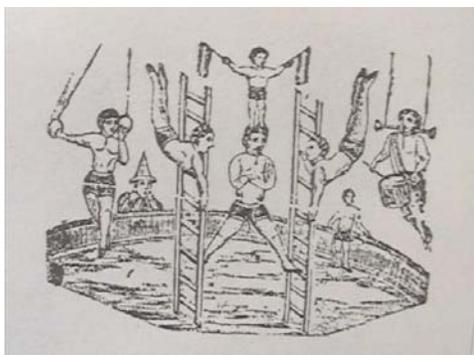


imagen de referencia<sup>25</sup>

En el camino, el performer siempre va a encontrar un lugar para la improvisación. Pero necesita de las técnicas que lo conducirán, desde su inicio, en su búsqueda de nuevos horizontes en su campo de acción, ubicadas en el espacio de las artes circenses. Las técnicas se adaptarán al lugar de realización, sometiéndose de esta forma a las posibilidades del espacio de ejecución.

---

<sup>25</sup> Imagen de referencia: Julio Revolledo C. *op. cit.*, *La maroma proliferó por todas partes de Nueva España*, p.127

La técnica se queda memorizada en mente y se hace consciente en el cuerpo por educación y práctica de la mente-cuerpo. Esto permite la posibilidad de trasportarla a cualquier escenario, aunque en la antigüedad más importante que la técnica, era sobrevivir y mantener la vida.

El término “circus” adquirió el significado de circo, cuando Tarquín el Viejo, decidió dar un grado solemne y majestuoso a los espectáculos en Roma. Las anteriores funciones eran realizadas en grandes plazas, como podría verse hoy en día en algún espectáculo montado en algún lote de la ciudad o bien en provincia.



Imagen de referencia<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Imagen de referencia: Julio Revolledo. *Op.cit.* *Real Anfiteatro de las Artes*, de Philip Astley p.51.

Los griegos y los cretenses realizaban espectáculos en los anfiteatros y estadios circulares. En un principio la muchedumbre estaba de pie, después se agregaron gradas de madera que se formalizaron con piedra y mármol.

Durante un performance, la concurrencia puede estar de pie,

sentados, caminando por el lugar, haciendo una pausa o esperando el transcurrir del tiempo en alguna antesala. Es frecuente que un performance sea ubicado de forma estratégica, en un lugar dónde coinciden los posibles espectadores..



Iron Palace .jpg collage de performance Santa Fe carpa Palacio de Hierro 2010

Otro sentido para la palabra circus, es que se refiere al diseño arquitectónico del círculo en la que se realizaban los espectáculos, como es un anfiteatro; aunque era frecuente que

más que un círculo en la plaza escénica, tenían un óvalo.

En el México antiguo tenemos construcciones que fueron diseñadas para espectáculos de otro tipo como

son eventos ceremoniales, sacrificios y otros de carácter religioso. El ejemplo es el juego de pelota, que era realizado en un espacio diseñado para la realización de acciones, aunque el juego de pelota no es un performance, el componente del diseño del lugar era importante en el significado del evento.

El concepto y la naturaleza de circo es errante, no conoce fronteras de tiempo o territoriales, ya sea por su forma de espectáculo: busca crear nuevos momentos de acción en diferentes espacios, sin importar las diferencias étnicas o culturales.

Los elementos del circo pueden ser tomados por un performance, como pueden ser tomados de las artes en el quehacer constante por mostrar acciones vivas, reales, plasmando en *“la diversidad de los performance”* elementos del circo que buscan deleitar y agrandar el ánimo de los testigos de la acción.

El circo le debe su común pista circular a los espectáculos ecuestres, ya que es la única forma de mantener

en movimiento a los diferentes animales, carros y los demás artefactos que se requiera desplazar durante el show. Mi profesor y preparador de circo Vladimir Lissovski, me decía que en la ex Unión Soviética, existen circos fijos, con edificios más parecidos a teatros, como el Circo Ciniselli de San Petersburgo en 1876. Otro ejemplo es el Circo Olímpico en París en 1807<sup>27</sup>.



Imagen de referencia<sup>28</sup>

Cuando las artes de circo se integran a un performance, generalmente no requiere del escenario circular y mucho menos carpa. Lo importante a destacar, es la posibilidad de crear

---

<sup>27</sup> *Ibidem.* p.53.

<sup>28</sup> CANON DVD-87.jpg imagen de registro de entrenamiento en *la carpa del circo Unión 2007*. Imagen de entrenamiento Carolina Jiménez, compañera de pulsadas y performance con nuestro entrenador de circo Vladimir Lissovski.

los espacios escénicos propios del *circo contemporáneo*, sin la formalidad que significan las gradas en el interior de una carpa del *circo tradicional* que podría incluir animales.

La ubicación de los espectadores durante un performance con elementos de circo es casual. No está planificado un lugar especial para los espectadores, pero sí las áreas en dónde se ubicará el público.

En ocasiones, una persona carece del conocimiento de que está en un lugar dónde se ejecutará un performance; se percata en el momento en que empieza a ejecutarse.

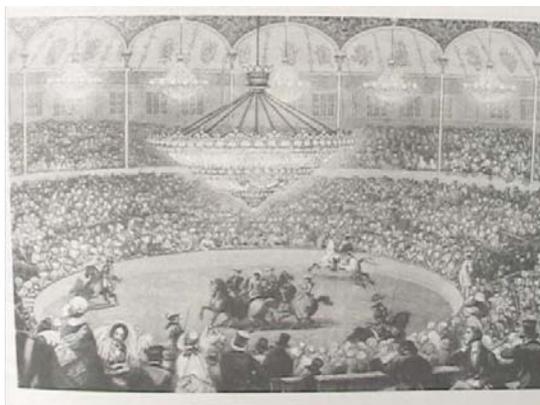


Imagen de referencia<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Imagen de referencia: Julio Revollo. Op. cit, *Circo Olímpico de Paris, fue uno de*

Este puede ser *el motivo* que definirá *el estilo* cuando el artista performer deleite con vestimentas y acciones que no es del común de la concurrencia.

Es así como el ejecutante del performance, al empezar a caminar entorno a las personas, las estimula a concentrar y dirigir la atención hacia su espectáculo.

Contribuye con esta fascinación del público, los elementos como música en vivo o música preparada para crear una ambientación deseada, o generando un silencio.

La obra del periodista Julio Revollo, ubica el carácter de representación y la importancia en la historia hasta nuestros días:

*La ruta de la seda que se abrió a través de los desiertos de Asia central hizo conocer a los griegos y romanos, muchos siglos antes de la era cristiana, los juegos circenses chinos, hindúes, sirios y persas.*

---

*los edificios más elegantes construidos para circo a lo largo de los tiempos 1807, p.53*

Además de esta ruta, al norte del continente euroasiático, se abría entre Oriente y Occidente otro medio de comunicación, la llamada vía de las estepas por donde cruzaron artistas siberianos y centroasiáticos como mismos, bailarines, bufones, malabaristas, contorsionistas, acróbatas, ecuestres, equilibristas, domadores de fieras, prestidigitadores y gimnastas.

La dominación emprendida por Alejandro el Magno determinó la formación de una serie de estados greco orientales en Afganistán, Pakistán, parte de la India y Egipto, lo que permitió el intercambio de esta disciplina entre el extremo Oriente y Occidente.

Existen testimonios de malabaristas y acróbatas utilizados como “mercancías” para regalar en las misiones diplomáticas. La historia de la dinastía ha documentado un testimonio de que se exhibieron ante el emperador chino, artistas que “sabían hacer juegos de habilidad, tragar fuego, atarse de brazos y piernas y desatarse sin ninguna ayuda y hacer girar hábilmente por el aire hasta mil esferas”<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Julio Revolledo, nota del editor Edgar Cevallos. *op. cit.* p. 15.

Pareciera que la humanidad acordó desde tiempo, que el lenguaje de las artes circenses siempre sería común. Antes de que Cristóbal Colón descubriera el nuevo continente, se realizaban ceremonias y rituales muy parecidos a los que se ejecutaban en otras partes del hemisferio.

Julio Revolledo emprendió la tarea de realizar la primera obra documentada de la historia del circo en México. Narra que los monarcas aztecas se deleitaban con las artes circenses, como lo hacían en las cortes de Europa.

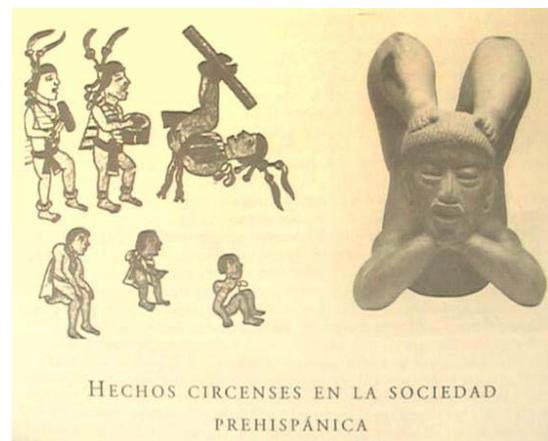


Imagen de referencia<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Julio Revolledo *Ibidem.* p.110. *Figuras circenses en los códices de nuestros antepasados. El acróbata, figura encontrada en Tlatilco, Estado de México, perteneciente al Preclásico Medio, año 800 a.C.*

Posterior al descubrimiento de América, el juego de icarios de “origen europeo”, era representado como un acto de manipulación de objetos con los pies entre los yucatecos.

En los códices prehispánicos también se puede citar la representación de malabaristas y más testimonios que en el tiempo podrían formar parte de la historia del circo en México<sup>32</sup>.

Producto del amplio conocimiento en el tema, Julio Revolledo, la visión de circo en la ciudad de México durante el siglo XVI:

En las calles y plazuelas, así como en corrales, patios y vecindades, incontables saltimbanquis, por desgracia anónimos pues la historia no registro sus nombres, alentaban con un instante de alegría la profunda calma de la vida colonial.

Acróbatas, graciosos, titiriteros, osos y perros amaestrados, así como

---

<sup>32</sup> Julio Revolledo C. *Ibíd.* p.110

diversos músicos daba un tinte de alegría y festividad al lugar donde se presentaban.

Las ciudades empezaron a organizarse, las regulaciones del ayuntamiento se hicieron más quisquillosas, por lo que hubo que solicitar permiso a las autoridades para realizar presentaciones y pedir algo de dinero para la supervivencia.<sup>33</sup>

En la actualidad se pueden escuchar que las familias de circo son propietarios de terrenos que son ocupados por las carpas en diferentes temporadas del año, en donde entrenan y viven algunos de los artistas y también las autoridades se ponen quisquillosas en otorgar los permisos a los circos como era en el siglo XVI.

---

<sup>33</sup> Julio Revolledo *Op. cit.* p.115



Colsic. jpg Collage Ensayo, entreno de performance y pulsadas, Picasa 3 15 04 2010

#### 7.1.4 Las posibilidades artísticas del performance de corte circense

**A**ctualmente se cuenta con un amplio abanico de posibilidades para la creación de un performance. Comprende aspectos sociales y culturales, tradiciones folclóricas y populares como la carpa o el cabaret por mencionar algunos. Por mi parte, me interesé en las artes circenses, ya que de cierta manera quedan en un apartado especial en el ámbito del performance. Este carece de categorizaciones o tendencias. En contraste, la gente que se dedica al circo, sí tiene importancia en el campo de acción estas categorizaciones, lo cual al fusionar el arte circense con performance, otorga otra dimensión comparado con los performance tradicionales.

Al observar las artes circenses que se ejecutan en la actualidad, se

presentan elementos de *circo tradicional* y de *circo contemporáneo*. En ambos se aprecia una transformación en el área de representación y ejecución. Los intérpretes quieren llegar más allá del límite del cuerpo al contorsionarlo, generar emociones que enfrentan al temor, controlar el aparato psicomotor al ritmo de la respiración, equilibrios precarios, malabares, y manipulación de objetos con el uso de fuerza y balanzas, así como el dominio y control del cuerpo.

La indiferencia al peligro del ejecutante, es objeto de fascinación del público que al involucrarse con el vértigo de girar en las alturas, muestra interés por la contemplación y deleite de emociones al tiempo que ocurre el acto.



8.jpg kadak color asa 100, impresión b/n imagen de registro de entrenamiento en Deportivo Tabasco, col. Ex-hipódromo de Peralvillo DF 2003

Cuando el artista del performance circense, irrumpe en el espacio, crea un ambiente con emociones expresándose con el cuerpo apoyado en acciones de las artes circenses, ante los ojos de un público que involuntariamente, está cautivo por su atención y no se puede apartar.

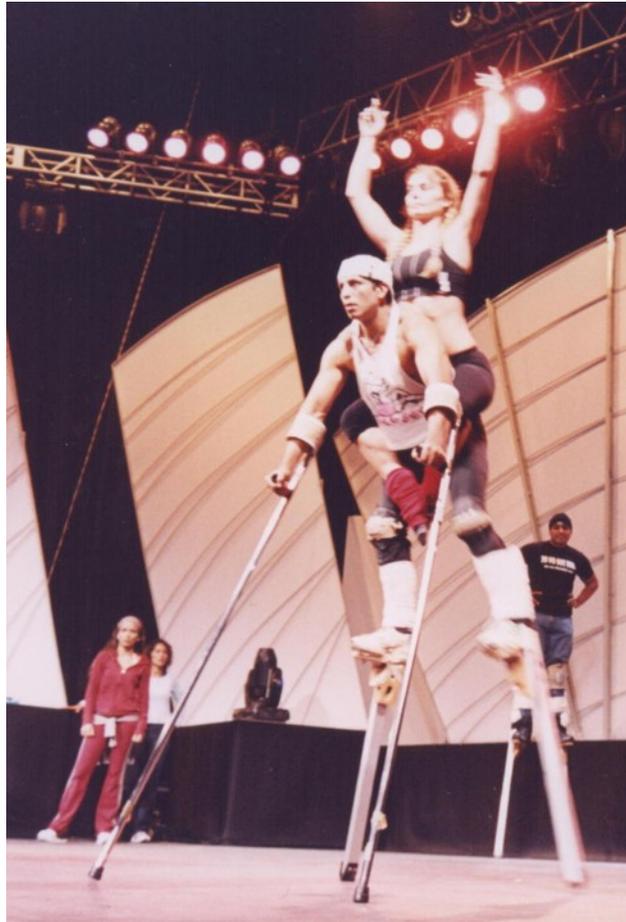
El artista de circo, busca un aplauso y reconocimiento. Antagónicamente, en el performance circense no. Sin el anuncio del maestro de ceremonias, el performer circense se planta entre la gente para crear el espacio y ser

parte de la acción del performance, integrando sus propios elementos de circo, no busca el aplauso, no hay reconocimiento, es parte del tiempo de un evento y sólo fluye en la acción propia del performance buscando su objeto. Crea e improvisa y muestra las habilidades de los ejecutantes, para desaparecer de manera indiferente a lo que sería el final de un acto de circo tradicional.

En la realización de performance circense, cualquier elemento que lo integra es igual de importante que el

objeto de la acción performance. Son parte y el todo de la acción, por lo que el control de los elementos puede

llevar a un grado mayor de riesgo, sin ser esto de mayor interés con respecto a la acción.



zancos 1.jpg Kodak color asa 400 imagen de registro de ensayo Teatro  
Metropolitán DF 2004

El espacio para ejecutar el performance con elementos de circo, se realiza con su propia acción; las artes de circo, ofrecen otra aportación como objeto multicultural y

reflejo de momentos sociales, representados con elementos que expresan el lucimiento en cualquier espacio que demande la acción de malabaristas con fuego y otros



La realización de un performance con elementos circenses queda en un apartado de los performances tradicionales. Al performance no se le puede encasillar o categorizar, eso está claro. Pero por la naturaleza de las disciplinas de las artes de circo y la gente que esta familiarizada con performance, puede tener la inquietud por apreciar o realizar performance con elementos de circo. En otra opción los ejecutantes de performance tradicional buscan emplear otros recursos ideológicos o elementos más próximos a su alcance cultural, o bien con temas comunes que se apeguen a su realidad:

*“El performance es un espacio de experiencia multidimensional, y por lo mismo hay una gran variedad de performance. El artista del performance reflexiona sobre el arte en si mismo, sobre el artista y sobre el producto; analiza sus límites y sus alcances y sus objetivos. Las y los performancers se presentan así mismo, es la acción del artista en*

*tiempo real, donde su cuerpo es a la vez significado y significante.”<sup>34</sup>*

Así como el precursor del performance fue el happening, las artes circenses de origen nómada, exploraron su camino, se involucraron con otro tipo de espectáculos.

A finales del siglo XVIII en París estaban en pleno auge los llamados cafés cantantes. Cuando fueron sometidos por el reglamento de la prefectura de Policía, éstos se reemplazaron por lo que en aquellos días llamaron café concierto.<sup>35</sup>

Entre la guerra en 1870 y la de 1914 proliferaron cafés conciertos por más de cuarenta años como un espectáculo popular, gozando de la libertad para realizar espectáculos de todo tipo.

---

<sup>34</sup> Josefina Alcazar, Introducción y selección, en Guillermo Gómez Peña *op. cit.* p. 21.

<sup>35</sup> José María Pemán, (prólogo) *Teatro Circo y Music Hall*. Barcelona España, librería Editorial Argos, 1967 p. 297.

De ésta manera los artistas de circo, acróbatas, malabaristas, equilibristas, saltadores, manipuladores de fuego y demás, se agregan a los programas de café concierto al mismo tiempo que los saltimbanquis de las ferias francesas. Esto propició los espectáculos llamados *music hall*, que en sus inicios era una híbrida representación de café concierto, circo y teatro de feria.

En la medida que se fueron reproduciendo los establecimientos de café concierto, con el tiempo fueron manifestando preferencias. Los ingleses gustaban de los *music hall* con números acrobáticos, mimos, y los llamados excéntricos mientras que el gusto francés se inclinó por el canto hasta definir el *music hall* de tipo francés de nuestros días.

El *music hall* tiene un particular carácter de ciertas atracciones o exhibiciones que tienen raíces directas del circo y espectáculos de feria, pasando con elementos del teatro y canto, más enfocado al espectáculo.

Lo cierto es que el circo es acción real y de ahí que sus elementos contengan esa fuerza en la acción real. Los artistas en sus acciones abren un contacto íntimo con sus espectadores y esto se puede apreciar en el performance con elementos circenses.

El *music hall*, tiene un espacio determinado para su escenificación, tiene una escaleta o guión, es un show, que asimila fácilmente elementos de otros espectáculos. La gente está enterada de que va a ver un show, y cuando la gente no está condicionada, le ofrecen un performance de corte circense, ya sea en la recepción o durante el intermedio.

El *music hall* le da un espacio al performance insertándolo como una atracción especial. Actualmente los performance de corte circense, tienen naturaleza creadora de libertad y de origen nómada, sin requerir de un espectáculo de *music hall*. La necesidad de representar las artes del circo, sobrepasa los límites que pueda establecer un show y el

performance sigue buscando nuevos espacios de acción.

necesariamente requiere de un escenario o un gui3n previsto para su desarrollo.

He reiterado en el desarrollo de este trabajo, que el performance no



collage-ghcm.jpg, picasa registro performance Gran Hotel de la ciudad de M3xico DF 2006

En ese sentido es más cercano a su origen en las raíces del happening, que sólo ocurren una vez.

Al hacer pulsadas en los performance, he notado que al realiza un equilibrio con el cuerpo propio o de otra persona, siempre es diferente y a ello le agregamos la manera de conjugar los elementos y variantes que integran el performance de estas características. Con lo que cada performance es único en su momento.

Así, el performance tiene espacio en algún exterior, un lobby, recepción, alguna inauguración y en eventos no necesariamente artísticos.

Al ser tan receptivo, los performance se les suele asociar con algunos de

los elementos con los que se apoya como la teatralidad, el espectáculo y arte-acción, pero hay que entender la naturaleza innovadora de circo para poder reconocerlo y diferenciarlo.

El performance de corte circense es una posibilidad dentro de los elementos que pueden ocupar los artistas hoy en día para transmitir y manifestar su percepción del mundo, al ser una herramienta más del artista contemporáneo.

Por el otro lado se puede mencionar que el performance como arte es demasiado ambicioso por su enorme variedad de posibilidades artísticas y que seguirá en su búsqueda por encontrar un espacio nuevo para su representación.

## 7.2 EL MEDIO AUDIOVISUAL



lolylupcollage.jpg video análogo 8 milímetros Hotel Camino Real y Gran Hotel de la Ciudad de México\_DF 2006

*Nuestra batalla, nuestra lucha es crear arte, nuestra arma es la imagen en movimiento. Como tenemos la imagen en movimiento, nuestras pinturas crecerán y retrocederán. Nuestra poesía será sombras que se extienden y se ocultan. Nuestra luz jugará en rostros vivos que ríen y agonizan. Nuestra música perdurará y finalmente dominará... Por que tendrá un contexto... Tan certero como un sepulcro. Somos científicos ocupados en la creación de la memoria, pero nuestra memoria no se turbará... ni se desvanecerá...*<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Del texto de la película del director Elias Merhige, *"Shadow of the vampires"* escrita por Steven Kats, actúan John Malcovich, Willem Dafoe, duración 92 min. año 2000.

### 7.2.1 El valor documental del video como elemento de registro audiovisual.

**E**n este capítulo me referiré al video, como la herramienta que me ofreció un soporte audiovisual para el registro del performance circense. Realizaré una breve descripción de los antecedentes históricos del origen del mismo.

Este medio de comunicación se desarrolló, de acuerdo a Nancy Díaz Larrañaga<sup>37</sup>, como un medio con características específicas en cuanto a su discurso y lenguaje, como resultado de la conjunción de aportación de elementos del cine, la televisión, documentales, ficción, lográndose especializarse incluso en género propio llamado video arte, que paradójicamente forman parte del mismo mundo de video.

---

<sup>37</sup> Nancy Díaz Larrañaga *La narración del discurso audiovisual, un acercamiento al video en México*, en Javier Esternou Madrid, (coordinador) *Espacios de comunicación* serie 3 Universidad Iberoamericana, México 1998. p. 382.

El video satisfizo una inquietud particular, el gusto por registrar o documentar información para un futuro lejano... En las sociedades humanas, el camino para registrar la historia se debe en cierta manera a este gusto. ¿Dejar conocimiento a generaciones futuras o manipular la visión de la vida en esos registros?

Existen otras tantas conjeturas más, pero el punto central es que el documentar es una capacidad humana que permite legar un conocimiento a generaciones posteriores. Esta es una necesidad para nuestro desarrollo como especie, que al proliferar ha creado las primeras civilizaciones como resultado indirecto de satisfacer esta necesidad de interactuar socialmente.

La especie humana se distingue de otras especies, por su peculiar capacidad para manipular información y expresarla mediante la

creación y uso del habla, en tantas diferentes lenguas y dialectos, como lo representan las culturas que han existido en los diferentes momentos de la historia de nuestra humanidad.

Al paso del tiempo, las generaciones necesitaron de registros para disponer del conocimiento o de información y usarla de acuerdo a sus intereses.

Los registros que mejor se han conservado, están hechos en piedra siendo el soporte de información primitivo usado en diferentes culturas y que funciona actualmente, sólo si supiéramos decodificar la información contenida.



Imagen de referencia<sup>38</sup>

Aún con la tecnología existente no se ha creado otro soporte para la

---

<sup>38</sup> Imagen de referencia: Louis Longi, *Balance, Ibídem.*

información tan simple, que no requiera de energía eléctrica y pueda resistir el paso del tiempo, pero tampoco tendríamos vida para comprobarlo.

Pictografías, dibujos, pinturas, íconos, símbolos o escrituras, han sido plasmados en otros materiales que servían como soporte, aunque más accesibles, menos perdurables como la madera, esculturas, vasijas, tela y papel. Hoy en día existe bastante material que puede servir de soporte de información, ante la necesidad, de informar, crear, y de describir para comunicar.

No se puede precisar quien inventó los elementos que desarrollaron la imprenta. Tampoco cuándo y dónde, pero mucho antes de que se le conociera en Europa, los chinos en el siglo XI ya contaban con un sistema de impresión parecido a un sello invertido, con el que realizaban impresiones en serie sobre papel.

A mediados del siglo XIV en Europa se imprimían naipes y libros rudimentarios para iluminar, pero fue hasta el siglo XV en que ocurrió la

invención de la imprenta, por parte de Gutenberg en 1440. Este invento utiliza diferentes placas metálicas con letras, mediante un sistema que permitía reacomodarlas para formar textos y con este artefacto se hacen reproducciones en volumen.

Los adelantos tecnológicos permitieron la posibilidad de manipular de imágenes visuales y sonoras, buscando percibir la realidad experimentando con diferentes soportes. *“La linterna mágica aparecida en el siglo XVII, inaugura la posibilidad de proyectar imágenes amplificadas sobre una superficie blanca. Hay proyección, pero no se ha podido aún captar, fijar y reproducir la realidad”<sup>39</sup>.*

Fue a mediados del siglo XIX, que se desarrollan inventos y aplicaciones para obtener, transmitir y reproducir imágenes por medio de procedimientos técnicos.

Este es el periodo en que empieza el desarrollo de la comunicación dirigida

a un gran número de receptores, lo que se ha dado en llamar comunicación en masas.

A partir de este momento, aparecieron paralelamente diferentes inventos que apuntaban a satisfacer la nueva necesidad de reproducir imágenes y sonidos con nuevas formas de soporte con la nueva tecnología. La fotografía (1837, Joseph-Nicephore Niepce), la rueda de Faraday, y el taumátropo (1825, Fitton y París) dieron los principios del fenaquitiscopio (1832, Joseph Plateau), aparato que reproducía imágenes en aparente movimiento que dos años después Horner, transformaría en el zootropo, que muestra las imágenes en una banda de cartón.

Aquí se dan las bases del cine, aunque de manera paralela ocurren avances a la cámara obscura, litografía produciendo daguerrotipos y fotografías (1835-1839, Louis-Jaques Mandé Daguerre) por lo que a finales del siglo XVIII, los diarios documentaban e ilustraban a las masas.

---

<sup>39</sup> Joan Ferres i Prats/ Antonio R. Bartolomé Pina, *op. cit.* p. 42.

En 1877 Edison reproducía mecánicamente sonidos grabados en un cilindro, al que llamó fonógrafo. Berliner con el gramófono (1894) ofrece un procedimiento de grabación y reproducción de sonido en un disco y Poulsen, con el magnetófono, agregaría de manera indirecta sus invenciones técnicas al llamado cinematógrafo.

La búsqueda por reproducir imágenes con movimiento aún estaba insatisfecha. Los inventos ofrecían tecnología para aplicarla en la creación con nuevos soportes.

La fotografía abre el camino para darle movimiento a las imágenes y crear el cine en 1895 con la autoría de los hermanos Louis y Auguste Lumière, sin sonido, en blanco y

negro, como una semilla apunto de germinar...*“al estar conjuntos fotografía y medios de reproducción de sonidos, se inició la época de los medios audiovisuales”*, Ivano Cipriani<sup>40</sup>.

De forma inicial, el cine exploró el movimiento del trote de caballos; después los orígenes del cine apuntaron a documentar imágenes de la vida cotidiana, registrando la condición humana: *“Los Lumière, Goumnont, Pathé, Edison y Porter hicieron cine desde sus comienzos con la voluntad de registro informativo (de las cosas que suceden)”*<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Cipriani, Ivano. La televisión, p.7.

<sup>41</sup> Jesús García Jiménez. *Información audiovisual, orígenes, conceptos, identidad*. Madrid España, Tomo I editorial Paraninfo, 2000 p.1.



17.jpg kodak color asa 100, imagen digitalización en picassa 3 del registro de performance *Natural*, en Deportivo Tabasco, col. Ex-hipódromo de Peralvillo DF 2003.

Jesús García Jiménez<sup>42</sup>, ubica los orígenes de la información audiovisual en el cine. Él consideró que este medio se dedicó a registrar directamente costumbres y culturas, aunque aún estaba lejos de crear el fenómeno industrial cinematográfico de nuestros días. Lo que se

documentaba eran escenas comunes: salida de los obreros de una fábrica, llegada del tren a la estación, la salida de misa del domingo, etc.

La invención del cinematógrafo, abre el campo para personas con recursos económicos y un interés por

---

<sup>42</sup> Jesús García Jiménez, *op. cit.* pp. 1-8.

documentar su entorno. “...eran hombres de ciencia que sentían la necesidad imperiosa de documentar algún fenómeno o acción y se las ingeniaron para realizarlo. En la obra de estos hombres la película documental tuvo sus conmociones prenatales”<sup>43</sup>.

El cine reportaje y el cortometraje documental, fueron géneros que se especializaron en un inventario documental. Representan testimonios de las acciones en la historia. En México algunas de las primeras vistas documentadas en película fueron dedicadas al general Porfirio Díaz. Jesús García Jiménez<sup>44</sup>, señaló que al finalizar la Segunda Guerra Mundial, se originó una gran cantidad de reportajes cinematográficos como documento informativo visual.

También señaló que el registro de este material es plano y mecanicista. Se registra y documenta, pero no se profundiza, no se buscan las causas,

---

<sup>43</sup> Erick Barnouw. *El documental, historia y estilo*. España, serie Multimedia Editorial Gedisa, 1993 p.11

<sup>44</sup> Jesús García Jiménez, *op. cit.* p. 5.

tan solo se retrata la realidad de un acontecimiento. El interés por este tipo de material de registro empezó a decaer, ya que se comenzó a desarrollar la creatividad al empezar a manipular imágenes y experimentar con trucos de cámara y edición. El incluir efectos respondía a un sentido narrativo, empleando procedimientos artesanales como lo hacía en sus películas Georges Mellies<sup>45</sup>.

El uso de efectos se utilizaba para diversos fines. Se recreaban montajes ofreciendo documentales que no tenían veracidad, pero la gente al observarlos no cuestionaba su autenticidad. Este es el caso de “*Gran cacería en África*” y la gran publicidad que se generó alrededor del presidente de los Estados Unidos Theodore Roosevelt<sup>46</sup>. A partir de ahí, algunos realizadores empiezan a experimentar con la idea de producir una ficción, que funcione como una atracción del cine, al que se le otorga

---

<sup>45</sup> Jorge La Ferla (compilador). *Medios audiovisuales ontología historia y praxis*. Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria de. 1999, p. 13

<sup>46</sup> Erick Barnouw, *op. cit.* p. 29.

la credibilidad para narrar historias, como se había hecho en la radio.

Con un nuevo estilo, en 1922 Dziga Vertov<sup>47</sup>, proporcionó al cine un estilo noticiario. Dziga ofrece en su movimiento “*kino-Glaz*” o “cine ojo”, el desaparecer el uso de un guión o argumento. El confiaba ciegamente en el retrato fiel de la película para mostrar la realidad tal como es captada.

Fue hasta la obra de Robert Flaherty cuando realmente se profundizó en la línea de observación constante, mediante su propio método antropológico registrado por un medio audiovisual durante más de tres décadas.

Para ello requirió de manera empírica *entrenar* a los personajes, y así actuaran de manera natural e indiferente a la cámara: “*Al mismo tiempo recorre el mundo eligiendo momentos de gran belleza y sienta las bases de la estética del*

---

<sup>47</sup> *Ibidem.* p.2.

*documental audiovisual (cinematográfico y televisivo)”*.<sup>48</sup>

Flaherty podría ser el padre del cine documental, ya que en ese momento existían otros medios para la reproducción de imágenes a distancia. La televisión recibió también el aporte de Flaherty, reflejándose en la *Estética Documental Televisiva*.

El filme adquiere nuevos matices debido al refinamiento de nuevas técnicas. El cine documental ya es un género del cine, y se irá apartando del material de teatro y literatura que refirieran en el cine el plano de la fantasía, que comercialmente lo ubicará hasta nuestros días.

La televisión es desarrollada con otra tecnología para reproducción de imágenes. Ivano Cipriani consideró en su libro *La Televisión*, como primera referencia 1842 con el aparato que reproducía imágenes fijas a distancia, el cual fue creado por Alexander Bain<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.3.

Sin embargo, la palabra televisión apareció por primera vez en la revista "Scientific American" en junio de 1907 y fue llamada *tecnología visual inalámbrica, visión eléctrica, radio visual*.<sup>50</sup>

Según Cipriani,<sup>51</sup> Alemania, Rusia, Japón y Estados Unidos fueron los países que se dedicaron a investigar para desarrollar la televisión electrónica.

En el año 1933, en Estados Unidos, nace la industria televisiva y se realizaron experimentos que buscaron hacer registros de imagen sobre un disco.

En 1939 la NBC, inició su transmisión en Estados Unidos, mientras que en el régimen de Hitler, se ofrece a Alemania la primera realización

televisiva. En 1941 aunque en EU comienza la televisión comercial, el siguiente año se restringe la fabricación de material para uso civil.

En este punto histórico ya se consideran los medios de comunicación (el cine, radio, y la televisión) como resultado de las primeras décadas de investigación y los grandes avances en tecnología. Pérez Ornia<sup>52</sup> los describió como sistemas de telecomunicación a distancia.

La tecnología avanzó, pero aún no se conoce la palabra video. Para el cine y la televisión, se necesitaba un soporte técnico más práctico que la película fotográfica, el cual permitiera unir sonido e imagen al mismo tiempo, así como el producirlas, almacenarlas, y por supuesto, reproducirlas.

---

<sup>49</sup> Ivano Cipriani, *La televisión*, p. 7.

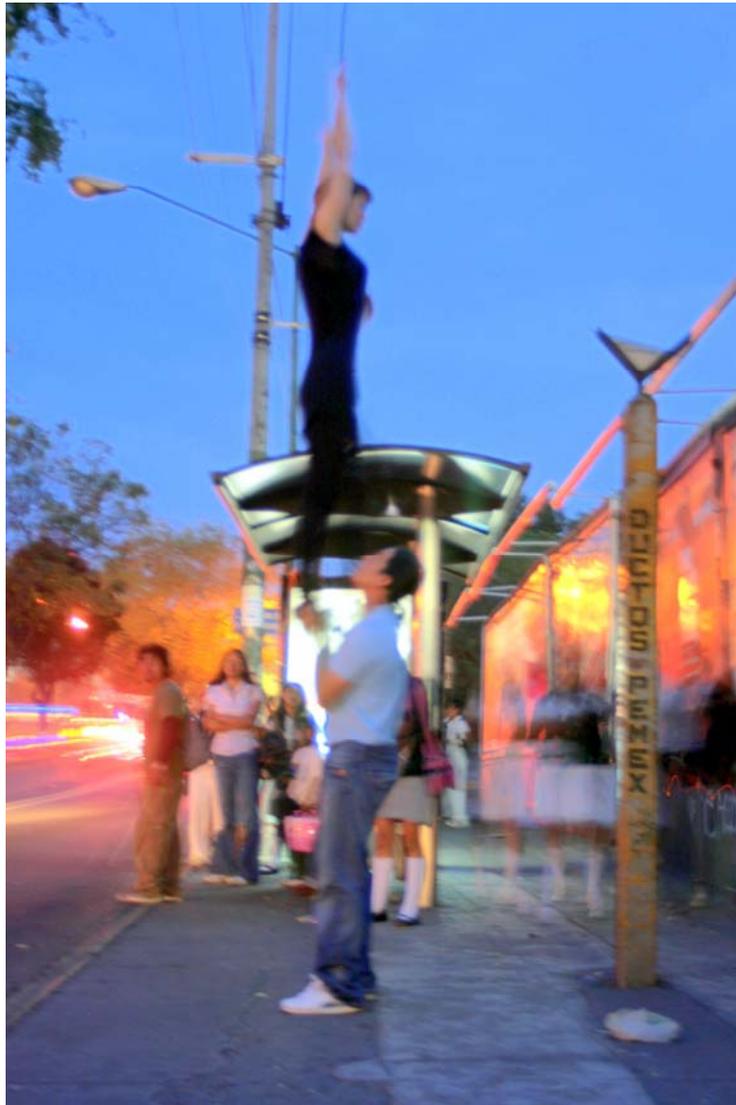
<sup>50</sup> Jesús García Jiménez *op. cit.* p. 1, *Vid.* <http://www.cnn/audioselect/spj.org/pauleyreport/index.htm>

<sup>51</sup> Ivano Cipriani, *La televisión*, Ediciones del Serbal, Barcelona España. 1984. p. 166.

---

<sup>52</sup> José Ramón Pérez Ornia, *El arte del video*, p. 15.

## 7.2.2 El lenguaje del vídeo



Perinet.jpg imagen de registro de performance, Ciudad de México DF 2010

**E**l cine tiene como soporte la película de celuloide, con requerimientos de tiempo y condiciones para su revelado. La proyección no era masiva, aunque la

televisión en aquellos días, tampoco lo fue.

La proyección del cine no era inmediata, a diferencia del video, el cine lleva más tiempo y se tiene que llegar a su proceso final, por lo que

será siempre diferida, fuera del tiempo real que ofrece la televisión. La televisión tenía la transmisión inmediata por medio de las ondas en un aparato receptor, como lo hacía la radio.

El problema es que la transmisión de la televisión no podía almacenar imágenes audiovisuales. Fue hasta 1953, que la compañía RCA, inició los primeros experimentos para soporte de imagen y sonido sobre cinta magnética. A quien se le atribuye la primera grabación de imágenes en cinta magnética es a Boris Rtcheoulouff en 1927.

Más adelante, la BBC presenta en 1955 el *Vera*, un aparato grabador de imágenes longitudinales. En 1956, en la convención organizada por la CBS en Chicago, AMPEX presenta un sistema de funcionamiento de la cinta magnética, acústica y visual, donde también sale a la luz *el video tape recorder o magnetoscopio*<sup>53</sup>. En 1960 se podía adquirir el

---

<sup>53</sup> Ratzque, Diestrich. *Manual de los nuevos medios*, citado por Edna Torres Ramos, *op. cit.* p. 20.

“*videograbador o video tape recorder portátil en blanco y negro*”, producido por la compañía japonesa SONY.

La búsqueda por desarrollar la televisión permitió crear la tecnología que sustituía los grandes equipos de grabación y reproducción de imágenes. El concepto del video se llega a confundir con el concepto de la televisión, como menciona Antoni Mercader<sup>54</sup>.

La televisión, al igual que en este siglo XXI, utiliza al video como un soporte de información, ya que “*el video es el registro de señales electromagnéticas de imagen en término de contenido, información visual e imagen*”<sup>55</sup>

Algunos autores<sup>56</sup> se refieren al video, como la técnica que se utiliza para registrar y reproducir imágenes electrónicas; mencionó que la palabra video alude a diferentes productos

---

<sup>54</sup> Antoni Mercader, *La tecnología en torno al video* citado por Edna Torres Ramos. *Ibidem*, p. 21.

<sup>55</sup> Safar Elizabeth en *Vídeo, cultura nacional y subdesarrollo*, p.115 citado por Edna Torres Ramos, *loc. cit.*

<sup>56</sup> Edna Torres Ramos, *op. cit.* p. 39

como en cine refiriéndose a *películas* o en televisión refiriéndose a los contenidos audio visuales grabados en una cinta como soporte de dicha información.

Existe un problema de interpretación del significado desde su etimología ya que etimológicamente video significa *yo veo* cuando en realidad es una tecnología audiovisual y la imprecisión también se asocia al referirse al medio, a los aparatos reproductores o grabadores (*hardware*), al soporte y a la gran variedad de información que puede ser incluida en este (*software*)<sup>57</sup>.

En realidad la televisión asume al filme o al cine, como un aportación a lo fantástico y con ello la televisión se convierte en distribuidor de imágenes cinematográficas por medio del uso del video, *“Cow boys, niños y perros prodigio, caballos, policías, ladrones, horror, violencia, amor, intimidad, comicidad: todo lo que ha pasado por el cine desde la creación desde el*

*cine mudo, hasta hoy se reelabora hoy en video*”<sup>58</sup>.

La principal aportación tecnológico del video radica en la posibilidad de grabar, reproducir, almacenar y manipular una imagen captada audiovisualmente por mecanismos electromagnéticos, que más adelante se podrán hacer digitalmente o de manera analógica con una computadora.

La tecnología del video está basada en los principios del *magnetófono* incorporando de manera sincrónica el sonido y la imagen. Se desarrollan diferentes soportes magnéticos para uso del video.

Al principio se usaron carretes sencillos, después, se transformaron en una caja plástica cerrada, que hace de contenedor de dos carretes.

Funcionaron con formatos de diferentes velocidades y calidad de grabación y son conocidos como *video cassettes* sistema *U-matic* de tres cuartos de pulgada, sistema

---

<sup>57</sup> Joan Ferres i Prats/ Antonio R. Bartolomé Pina, *op. cit.* p.19.

---

<sup>58</sup> Ivano Cipriani, *Op. cit.* pp.120-122.

*Betamax y Súper Beta de ½ pulgada, sistema VHS (Video Home Sistem), y los sistemas de 8 milímetros, Súper 8 Digital.*

Debido a sus bajos costos, hoy en día el mercado ofrece una gran cantidad de equipo para aplicaciones de video y se encuentran las opciones de video en otros soportes de disco magnético y no magnético, como láser disk, CD, VCD, y DVD, mini DVD. En la telefonía e Internet también se manejan imágenes de video; al respecto Jorge La Ferla<sup>59</sup> comentó:

*La aparición de nuevos soportes tecnológicos renueva las posibilidades de trabajo artístico y establece un permanente diálogo con las artes visuales anteriores. Es bajo este concepto que puede ser interesante la invasión del soporte digital como confluencia de muchos medios y se pueden generar nuevas opciones creativas y autónomas.*

El video llegó a nuestros días de manera informativa o comercial. Es una herramienta para diferentes usos en la documentación de tipo

audiovisual. Video y performance son creados y nutridos como híbridos culturales.

El video es relativamente de fácil acceso para la gente. Es capaz de integrar y asimilar infinidad de expresiones comunicativas, jugando un gran papel al fungir como soporte narrativo, con el legado informativo de la televisión y el cine. Aún no ha llegado a su fin las modificaciones tecnológicas y usos del video.

Ahora es común insertar en video *“imágenes, de la nada, imágenes abstractas, no representativas, imágenes sin referencia a ninguna realidad preexistente”*<sup>60</sup>.

En el siglo XXI, con una computadora, las especificaciones adecuadas de un programa de edición de audio y video, algún programa de diseño, se pueden incorporar al video imágenes digitales, tomadas y editadas con una cámara digital de un formato *miniDVD en un disco regrabable*.

---

<sup>59</sup> Jorge La Ferla, *op. cit.* p. 30.

<sup>60</sup> Joan Ferrés i Prats/ Antonio R. Bartolomé Pina, *op. cit.* p. 34.

La incorporación de la imagen desde una computadora, diversifica los usos del lenguaje del video como aplicaciones dado el uso social.

Nace el video-arte como tal 1965, con Nam June Paik un músico coreano que con un *portapack* de Sony:

*grabó desde un taxi las calles de Nueva York durante un viaje de Juan VI. Aquella misma noche pasó la cinta en el café au Go-go del Greenwich Village y, más adelante, en la Galería de Arte Bonino, también en Nueva York*<sup>61</sup>.

Lo interesante a destacar que es la primera manifestación de video-arte, el primer documento videográfico de uso individual con intereses artísticos, el cual estuvo ligado a los movimientos de vanguardistas interconectados a su vez con el origen del performance.<sup>62</sup> Hasta la segunda mitad de la década del 70 se introduce el video en el ámbito artístico en relación con nuevas tendencias anti-objeto (el grupo

---

<sup>61</sup> *Ibidem* p. 56.

<sup>62</sup> *Vid*, Qué es el performance p. 16.

Fluxus, el arte conceptual, body art, y movimientos vanguardistas)<sup>63</sup>.

Así el video surgió como la tecnología que sirve a la televisión, con el tiempo el video-arte, surge como una alternativa en contra de la concepción “*banal y trivial de la televisión*”. Esto cautiva a músicos, escultores, poetas y pintores de los movimientos vanguardistas y arte conceptual, usando el video más allá de un soporte, como la novedad de la expresión artística, explorando las posibilidades específicas de la imagen electrónica.

Se buscan nuevas formas de expresión empleando “... *imágenes abstractas, sin ninguna referencia de la realidad, imágenes que resultan especialmente inquietantes para unos espectadores acostumbrados siempre a sus experiencias audiovisuales*”,<sup>64</sup> propias de los modelos comunicativos de alguna

---

<sup>63</sup> Eugeni Bonet, Antoni Mercader, Joaquín Dois, Antoni Muntadas en el capítulo 3 *Alter-video en: En torno al video*, colección punto y línea, Ediciones Gustavo Gili Barcelona España 1980. p. 105.

<sup>64</sup> *Ibidem* p. 57.

manera institucionalizados por el cine y la televisión.

El desarrollo del video-arte lo lleva a explorar nuevos campos, como video-galerías, video exposiciones, video instalaciones, que se *“caracterizan por la integración de la tecnología del video en el marco de una peculiar configuración del espacio tridimensional, normalmente basado en una atrevida interrelación de elementos”*<sup>65</sup>

En el caso del video performance es pertinente la observación en la entrevista de Edna Ramos a Lorena Wolfer. Ella explicó la relación entre el performance y el video arte:

*Los performanceros lo han utilizado más como medio de documentación, alguna ves lo transforman y se escudan detrás del videoarte cuando en realidad es documentación de un performance. Ha habido intentos, en los que se emplea el video para realizar un performance, pero esa no es la generalidad.*<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> *Ibíd.* p. 56.

<sup>66</sup> Edna Torres Ramos, *op. cit.* p. 122.

El video satisface las necesidades en otras áreas, tal es el caso de la artista plástica Silvia Gruner, quien en la búsqueda de la creación del arte inspirado por Mathias Goeritz, desarrolló dos video instalaciones, que llamó *Centinela* y *Oro amarillo*, las cuales juegan con la arquitectura del *Museo Experimental El Eco*, (creación del mismo Goeritz):

*En sus instalaciones mezcla y alterna fotografía, video y cine, unidos por una mirada personal que se fija en los rasgos y gestos aparentemente anodinos que definen actitudes y resumen la propia vida; la repetición y la sencillez absoluta, así como la referencia recurrente en torno a lo cotidiano, definen un trabajo personal e inclasificable*<sup>67</sup>.

La tecnología del video también es utilizada con objetivos enfocados al aprendizaje y corrección en diferentes ámbitos profesionales como el deporte, la danza, y la actuación, así como los que se interesen en ensayar y experimentar.

---

<sup>67</sup> Humberto Granados *Centinela y Oro Amarillo*, videos que juegan con la Arquitectura. *Gaceta UNAM* número 4003. p. 15 del 13 de agosto de 2007.

El 31 de mayo del 2006, Josefina Alcázar presentó la serie documental de performance, “*Mujeres en Acción*” en el *Ex-Teresa Arte Actual*. Formada por catorce discos en formato de DVD.

Está integrado por la colección documental de trabajos, textos y fotografías de accionistas como Maris Bustamante, Mónica Mayer, Lorena Wolffer, Niña Yhared, María Eugenia Chellet; esta colección formó un acervo audiovisual, del performance en video.

El documentar acciones de una actividad permite detectar imprecisiones, descubrir elementos que pueden ser mejorados, profundizar en el origen de aciertos o fallas. En mi trabajos de performance circense, el uso del video documentó el registro del proceso comunicacional en el trabajo físico,

técnico, desarrollo, preparación y realización de performance de pulsadas y otros elementos.

El video fue la herramienta para documentar el estudio del elemento circense denominado *pulsadas*. A partir de las imágenes fotográficas, videos análogos y digitales, se obtiene una serie de imágenes que componen el registro documental de performance con elementos de circo.

Al registro documental se le realizó un acercamiento de análisis en el estudio de las imágenes bajo los lineamientos del modelo de apreciación de obras de arte. El interés por conocer cuales son los elementos que se requieren para la comunicación en las diferentes formas del arte me llevó al siguiente capítulo.

### 7.3 ARTE Y COMUNICACIÓN

**E**n este capítulo indico los *elementos fundamentales del discurso visual*<sup>68</sup> para comprender un proceso de comunicación en su forma abstracta. Durante la acción de un performance con pulsadas, el espectador sólo contempla la parte física y visual. Las imágenes vivas alimentan los sentidos, la imaginación, la memoria emotiva, en la mente transitan diferentes pensamientos.

Al realizar performance de cualquier tipo, se hace el planteamiento de lo que entendemos por arte y la constante búsqueda para representarlo en sus diferentes formas de expresión, ya sea de manera independiente o conjunta. En mi caso, estos canales de representación son el circo, la danza y el performance. El debate gira en torno al concepto personal del arte y su apreciación o interpretación; el debate ocurre entre el público, artistas, técnicos, productores y toda

aquella gente que gusta de estos espectáculos.

Para lograr un análisis adecuado y equilibrado, lo mejor fue disponer de planteamiento poco distante del ambiente del performance, un modelo para el análisis del arte que se adapte a cualquiera de las representaciones, o fusión de los mismos.

*El arte tiende a representar una realidad abstracta y no las apariencias de la realidad sensible*<sup>69</sup>. La anterior definición se refiere al hecho de hacer abstracciones. La percepción en la realidad personal. Durante nuestra vida realizamos abstracciones al capturar imágenes en la mente, seleccionadas de una realidad, de un instante de nuestra totalidad, del reconocimiento y ubicación de un objeto específico que llamó nuestra atención.

---

<sup>68</sup> Julio Amador Bech, *op. cit.* p. 5.

---

<sup>69</sup> *Diccionario Larousse ilustrado* 1980 p. 80.

Al realizar un performance, atiendo la información que pasa por mi mente: primero relajarse, disolver los nervios y la tensión física para tener una adecuada percepción del espacio escénico, los frentes que tengo que dar a los espectadores, la secuencia coreográfica, la secuencia de pulsadas, el tiempo de la pieza musical si existe, la información que va dictando mi compañera Carolina, durante la ejecución y otros tantos detalles.

Cuando las cosas salen bien, existe una armonía que envuelve a los espectadores: todos somos uno y de manera individual, el reflejo de todos compartiendo un tiempo sin palabras, con emociones difíciles para la descripción.

He vivido performance técnicamente bien realizados, en los que no se alcanzó el éxtasis mencionado. Otras veces pueden existir detalles que afectan al performance y aun así se alcanza ese puente de comunicación. Cuando muestro una imagen impresa del performance y las pulsadas, existe otro nivel, un grado de aceptación, no

en el sentido de la percepción de lo que implica la acción viva de un performance, pero si en el sentido en que se puede agrandar la vista y también observo que manifiestan emociones referentes a la imagen de las pulsadas.

Como existen diferentes formas para interpretar arte, escogí un modelo de interpretación de arte y encontré la simplicidad y complejidad de las imágenes de los performance con elementos circenses. Requerí punto de vista alejado de los parámetros cotidianos en el ambiente del circo y de los performance.

La funcionalidad del modelo es que se puede aplicar a cualquier obra de arte en general, lo que permitió apreciar el registro documental de mi trabajo y analizar para mejorar su realización, entender la estructura más básica y cómo embellecer la forma estética de las pulsadas desde la estructura de la imagen abstracta.

### 7.3.1 El modelo

El modelo del doctor Julio Amador Bech, detallado en su tesis de doctorado, plantea las bases teóricas de una propuesta metodológica para interpretar las artes plásticas.

En el momento de realizar mi trabajo de tesina, me enfrenté a la escasez de obras dedicadas a ofrecer una metodología para la interpretación y análisis de la imagen. El usar el modelo, cubre expectativas al estudiar y encontrar elementos artísticos en las imágenes del registro de pulsadas. En la actualidad se puede encontrar en las librerías *El Significado de la Obra de Arte*<sup>70</sup>, en el cual retoma los conceptos básicos del modelo.

El modelo comienza señalando el problema de las dimensiones de significado de la imagen artística,

---

<sup>70</sup> Julio Amador Bech, *El Significado de la Obra de Arte*, conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales, México D. F., UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Colección Artes Visuales, primera edición 2008, p. 243.

señalado por el historiador y teórico de arte Erwin Panofsky, quien aportó años atrás en *El Significado en las Artes Visuales*,<sup>71</sup> las bases para analizar la imagen. El doctor Julio Amador, actualiza el enfoque teórico y las categorías ampliando los límites del modelo interpretativo.

El fundamento del modelo ofrece la metodología para hacer un análisis y estudio de un mensaje visual, desde su forma más pura.

Aborda los problemas de la representación de la imagen y la lógica imaginaria que influye en la producción de imágenes en cada época y cultura desde la perspectiva conceptual e histórica con los diferentes planteamientos de autores como: Erwin Panofsky, Vassily Kandinsky, Rudolph Arnheim, Meyer Schapiro, W. Tatarkiewicz, Jaques Aumont entre otros.

---

<sup>71</sup> Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid, 1983 p.187.

La metodología ofrece bases para un análisis y estudio de imágenes en general, no sin dejar de valorar un lado espiritual que contiene el arte.

El doctor Julio Amador destaca la unidad que existe entre la forma y contenido:

*La eficacia de toda imagen radica en esa sutil correspondencia entre forma y contenido: la forma supone la idea que la origina y es la manifestación evidente de la inteligencia que la produjo. De igual manera el concepto se vuelve preciso en la figura que le da forma. La obra de arte es la unidad sustantiva de forma y contenido.<sup>72</sup>*

Al interpretar en una imagen la forma y el contenido, también se realiza un acto comunicativo al procesar la abstracción de un mensaje en la imagen.

El Doctor Amador llama *actividad perceptual - conceptual*, aquella que se encarga de crear signos, por medio de la *creación y uso de valores: "otorgar un lugar y un sentido*

---

<sup>72</sup> Julio Amador Bech, *op. cit* p. 8.

*a las cosas, es asignarles un valor, es decir significarlas, percibir las cosas, las formas, en particular, como poseedoras de un significado"<sup>73</sup>.*

La mente es alimentada por las imágenes de las que hacemos juicios incrementando la información que de manera inconsciente depositamos en la memoria.

Toda esta información entre otras cosas, nos ayuda a interpretar el mundo que nos rodea y ofrece el inconsciente como un interesante material para crear arte.

Tiempo atrás Freud, propuso interpretar el material onírico, visto como la exteriorización de los deseos inconscientes. Para él, eran la representación simbólica de conflictos no solucionados, enfatizando sus implicaciones sexuales por lo que ha sido interpretado y reinterpretado por muchos psicoanalistas.

Para Carl Jung, contemporáneo de Freud, muchos de los símbolos en los

---

<sup>73</sup> *Ibidem.* p. 9.

sueños eran transmitidos genéticamente de generación en generación, aunque en la actualidad se sabe que estos símbolos son aprendidos y no heredados genéticamente.

A pesar de que existen ciertos símbolos oníricos que aparecen con bastante insistencia, en la actualidad se cree que no es posible proponer una interpretación universal para todos ellos. Jung apoyó el argumento de que los sueños eran significativos por si solos y no necesariamente, eran “disfraces” de deseos o conflictos ocultos.

Julio Amador<sup>74</sup> menciona que mientras Freud ubicaba las obras de arte como “síntomas de la neurosis”, Jung interpretó el arte en un plano antropológico más profundo, por lo que podría considerar a éste plano, como un canal de comunicación del arte.

En las obras de arte el yo inconsciente se expresa por encima

de artista, siendo la obra lo que se impone:

*“El artista es un mediador que, una vez alcanzada la imagen primordial en el inconsciente, la transfigura para construir un puente entre lo inconsciente profundo y los valores conscientes”<sup>75</sup>.*

La metodología del modelo, ofreció el conocimiento de cada elemento que compone la imagen y de cómo afectan la psique de cualquier observador que mentalice significados para interpretar una realidad.

En las imágenes del registro existen aspectos que demuestran la especificidad cultural del performance con pulsadas y congelan el tiempo de su acción viva. Las imágenes contienen dos momentos, el primero es, en la representación como performance y el segundo momento es cuando la imagen es interpretada por algún observador. *“La obra de arte esta impregnada por todas*

---

<sup>74</sup> *Ibíd.* p. 11.

---

<sup>75</sup> *Ibíd.* p. 12.

*partes de connotaciones culturales específicas, tanto del polo creador como en el polo del observador que la interpreta*<sup>76</sup>.

El aspecto inconsciente de la percepción se refiere a las imágenes y figuras que alimentan la memoria y la imaginación. Los elementos que componen la imagen nos estimulan a dar una configuración visual, con determinado orden. A su vez activan los significados de la percepción de la realidad por medio de toda la información visual.

*El arte abre las puertas que conducen a una dimensión primordial de la experiencia humana donde habitan arquetipos universales. El inconsciente es mitopoético, crea mitos de manera natural, así, el arte, que despierta esta actividad inconsciente, es un medio fundamental para dar vida a los mitos y los símbolos, aún en un mundo orientado esencialmente por lo racional y lo consciente*<sup>77</sup>.

El modelo explica que toda obra de arte posee tres dimensiones de significado:

1. *Dimensión formal: se refiere a la estructura visual, al significado de los elementos abstractos básicos que la componen y sus relaciones mutuas, entendidas como una unidad perceptual-conceptual que llama composición*
2. *Dimensión simbólica: el tema central de este nivel de significado son aquellos signos visuales poseedores de una gran consideración de significados que llama símbolos.*
3. *Dimensión narrativa: este nivel de significado se ocupa de cómo las imágenes artísticas relatan un suceso, una historia, un mito o representan un pasaje literario o histórico, una situación o una alegoría*<sup>78</sup>

En éste nivel de análisis, el modelo señala que cualquier obra de arte, en su estructura básica se encuentra constituida por:

- *Elementos:*
- *Situación de cada elemento dentro de un conjunto determinado.*
- *Relaciones de los elementos entre sí.*

---

<sup>76</sup> *Ibíd.* p. 360.

<sup>77</sup> *Ibíd.* p. 360

---

<sup>78</sup> *Ibíd.* p. 361

- *Conjunto de elementos como un todo*<sup>79</sup>

De acuerdo al modelo, los elementos se pueden analizar de manera formal, detallando cada uno de acuerdo a tres diferentes funciones:

- *Función descriptiva: sirve para presentar los atributos de la cosa presentada.*
- *Función expresiva: pone de manifiesto el contenido de la obra, al presentarlo de forma más elocuente y eficaz.*
- *Función compositiva: configura los elementos como parte de un orden estético, de una estructura unitaria y articulada*<sup>80</sup>.

Después de establecer el nivel de abstracción en que se interpretan los elementos, el modelo cita al significado de *forma* obteniendo como resultado los cinco conceptos más usados en la historia<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> *Ibíd.* p. 20.

<sup>80</sup> *Ibíd.* p. 22.

<sup>81</sup> *Loc. cit.* .

En el fragmento del primer aspecto, define que:

- *La forma es la disposición de las partes. En este aspecto nos habla de las relaciones entre las partes de una obra artística. Concebida como un todo.*

La primera definición describe en una obra de arte, la diversidad existente de los elementos que la componen y de su interacción en conjunto resultará *la composición*, otro elemento que detalla el modelo más adelante.

En la definición citada por el modelo, plantea un nivel más abstracto con respecto al primero de los elementos: *la forma*, con la vista en un plano de imagen a manera bidimensional.

La utilidad, es la de manejar diferentes dimensiones de abstracción que permitan la interpretar el registro de las imágenes del performance pasando por sus diferentes momentos de abstracción como imagen.

Este fragmento define el plano bidimensional:

a) *El punto geométrico: es indivisible, de modo que debe ser definido como un ente abstracto. Para nuestra percepción el punto geométrico está ligado a la mayor concisión. Habla sin duda con la mayor reserva.*

b) *La línea: cuando una fuerza precede del exterior desplaza el punto en cualquier dirección, se genera el primer tipo de línea;*

c) *El plano: por plano básico se entiende la superficie material llamada a recibir el contenido de la obra es esquemático y está delimitado por dos líneas horizontales y dos verticales<sup>82</sup>.*

De acuerdo al modelo, la segunda definición de es más concreta y en contraste la primera es una abstracción: *“la forma es la apariencia externa de las cosas, la configuración visual exterior de su estructura física”<sup>83</sup>*

Esta definición concreta, la apreciación de la estructura física de

---

<sup>82</sup> Julio Amador Bech *op. cit.* p. 23

<sup>83</sup> *Ibidem* p. 24

cualquier imagen, el modelo, detalla como el movimiento queda plasmado en las imágenes, a manera de suspensión, como si esperara salir a continuar la trayectoria.

El tercer fragmento de definición a la forma, da la prioridad a lo externo lo que envuelve la forma:

*La forma también ha sido entendida como “el límite o contorno de un objeto. Es distinta de la anterior por prescindir de la sustancia de las cosas y referirse exclusivamente al perímetro exterior o contorno”<sup>84</sup>.*

El concepto de *la forma* se refiere al contenido de realidad que proporciona un contorno y a su vez, al análisis de los diferentes efectos que puedan reflejar la superficie de cualquier cosa.

*La forma se percibe a partir de las diferencias estructurales de las superficies de las cosas, más, las propias variaciones tonales de luz, las particularidades cromáticas y máticas contribuyen a una mejor*

*posibilidad de distinguir una forma de otras.*

*En ausencia de éstas diferencias son sólo contornos los que permiten la distinción de las formas entre si.*

El modelo define los contornos como aquellos que *delimitan la forma y encierran una cosa o un ser dentro de sus bordes, fijan sus límites externos*<sup>85</sup> y agrega que el contorno también define distancias, las direcciones y el tamaño nos ofrecen la ilusión de la profundidad. El concepto de forma para fines de análisis estilísticos al realizar un comparativo caracterizando al estilo renacentista como lineal, lo que se llamó *forma cerrada*. Al estilo pictórico, como difuso, continuo, como aspecto de mancha al que se llama *forma abierta*<sup>86</sup>.

La cuarta definición para forma se refiere a la *representación* que engloba más allá de la apariencia externa física y visual de las cosas,

---

<sup>84</sup> *Ibíd.* p. 25.

<sup>85</sup> *Ibíd.* p. 26.

<sup>86</sup> *Loc. cit.*

las posibilidades figurativas de representación por medio de diferentes estilos que arrojan más información:

El modelo recalca el sentido informativo de la forma, ya que contiene la información referente a la estructura física de las cosas y cómo la apariencia visual de esa estructura física es interpretada como imagen en una gran gama de posibilidades al interpretar esa estructura física y su apariencia<sup>87</sup>.

Los aspectos **Técnicos**, de la forma se dividen en dos, *la condición práctico-material de la imagen y los medios instrumentales*.

Los primeros son derivados de la condición bidimensional de la imagen: al conjugar un par de imágenes, se dejan ver espacios entre ellas que proporcionan profundidad ofreciendo así un plano tridimensional, una "*doble realidad de la imagen*". Los medios instrumentales y materiales

---

<sup>87</sup> *Ibídem* p. 27.

son el elemento físico a partir del cuales se crean las obras de arte<sup>88</sup>.

Otro de los aspectos en la forma son los **Conceptuales**, ofrece información que tiene que ver con el estilo de la época, con los conceptos plásticos acerca de la percepción de la realidad, así como su representación y las ideas estéticas que esto supone<sup>89</sup>.

Un ejemplo muy conveniente es el material del registro audiovisual de performance con pulsadas, que describe una variedad de información en cuanto a temas e influencias en la creación y planteamientos en un performance de pulsadas.

El tercer aspecto, son los llamados **Creativos**, que se refiere al conflicto que existe en toda sociedad e individuo, la libertad y búsqueda entre las posibilidades de innovación y la tensión que existe al apego a las reglas existentes para la producción artística<sup>90</sup>. Lo estricto y conservador,

puede ser un criterio para la realización de una pieza de arte, o bien otro criterio puede ser la búsqueda por renovación, crecer, desarrollando nuevas alternativas para reinventar el arte con las posibilidades de improvisación en el uso de elementos, nuevos y tradicionales.

*“El quinto significado corresponde al concepto kantiano, que habla de la importancia de “la contribución de la mente al objeto percibido”<sup>91</sup>.*

Este aspecto de *la forma*, menciona que existe un impacto sobre la mente: *Esta cuestión concierne específicamente a la dimensión simbólica de la imagen, tratada más adelante, (en el modelo) concierne a la respuesta psíquica -sensorial, emocional, intuitiva, intelectual y espiritual- que suscita la forma. Visto de otro lado, este último concepto refiere en síntesis al uso de la forma.*

---

<sup>88</sup> *Ibíd* p. 28.

<sup>89</sup> *Loc. cit.*

<sup>90</sup> *Loc. cit.*

---

<sup>91</sup> *Loc. cit.*

El modelo define la idea de la unidad entre forma y contenido, posteriormente describe para un análisis formal de la obra de arte, es básico el estudio de los elementos abstractos fundamentales del discurso visual, es decir los elementos fundamentales en un mensaje visual en su forma más pura:

- a) forma,
- b) color,
- c) tono
- d) cualidades métricas y
- e) composición<sup>92</sup>.

Los “*elementos formales básicos se encuentran en todo arte, en todas las épocas, no son privativos de alguna época en particular en toda obra podemos alcanzar este nivel de análisis...*”<sup>93</sup>.

El segundo elemento abstracto básico mencionado en el modelo, es el color. Se refiere a las sensaciones del color con *origen, en las*

*reacciones de nuestro sistema visual a la longitud de onda de las luces reflejadas por los objetos*<sup>94</sup>.

El modelo explica la perspectiva física de la luz, en *tres aspectos del fenómeno del color*

EL colorido es definido por la longitud de onda de la luz que es reflejada por un objeto y el reflejo del objeto es percibido por el ojo humano que le otorga calidad o clase del color, por medio de la mente, es decir: azul, rojo, amarillo.<sup>95</sup>

La saturación se refiere a la intensidad y que tan puro puede ser el color. Existen tres colores básicos, los demás se crean a partir de su mezcla. Al mezclar el color pierde su pureza y entre menos mezclas contenga, más saturado será.

---

<sup>92</sup> *Ibíd.* p. 17.

<sup>93</sup> *Ibíd.* p. 20.

---

<sup>94</sup> *Ibídem* p. 29.

<sup>95</sup> *Ibíd.* p. 29.

La luminosidad se refiere a la calidad de luz en un color, puede ser frío o calido y alterara el color, es decir, el tono se da por la calidad de luz en el color<sup>96</sup>.

El modelo aclara que nuestros sentidos son estimulados por el color en diferentes maneras y que la comprensión del color rebasa la *física y fisiología de la percepción*.

Se sabe con certeza que el color nos afecta en todas las dimensiones de la experiencia, sin embargo, poder saber como nos afecta el color en cada una de las dimensiones, de la experiencia es algo que solo se ha comenzado a experimentar con rigurosa sistematicidad en los últimos años.

Los aspectos más importantes del color en el análisis de la obra de arte son sus posibilidades expresivas.

---

<sup>96</sup> *Loc. cit.* p. 29

El modelo señala que,<sup>97</sup> *el color produce dos tipos de efecto: a) Un efecto “puramente físico”, entendido como la fascinación por la belleza y las cualidades del color. Y b) Efecto psicológico del color por medio de la cual “llega al alma”.*

El color por si mismo ya expresa, luego al recubrir el cuerpo le da un sentido como estructura, cada color regala un diferente significado al texto en el desarrollo de las pulsadas y es de apreciación cómo la variedad del color refleja diferentes significados aún siendo el mismo pulso.

El modelo considera el aspecto superficial del color y lo asocia o compara con el placer sensorial.

1. *En cuanto a su valor compositivo constituye el principal elemento de apoyo a la forma, por lo que a la distribución de tensiones interiores se refiere: sus posibilidades para acentuar, contrastar o modular e integrar una composición son decisivos. Sólo el claro oscuro, es decir, la variación tonal, puede*

---

<sup>97</sup> *Ibíd.* p. 30.

*competir con el color en éste aspecto.*

2. *Otra función fundamental del color es su valor simbólico que será estudiado en el capítulo siguiente.*

El tono es el siguiente elemento abstracto el cual tiene el poder narrativo en colores y formas. El tono contiene información en *un sistema complejo de tonalidades relativas en las que los grados de contraste lumínico dependen de las relaciones de todas las partes entre sí.*

*El tono: se refiere a las diferentes gradaciones de intensidad de la luz dentro de la imagen. El claroscuro que existe como un elemento fundamental que permite que las formas y colores se vean y se maticen con valores que van del blanco más iluminado al negro más oscuro<sup>98</sup>.*

El tono ayuda a una percepción tridimensional, ofrece sensaciones de profundidad y volumen:

- 1) *Una función importantísima de la variación tonal es la de crear la ilusión del espacio tridimensional por la sensación de volumen y*

*profundidad que surge de la gradación tonal, del efecto de las luces y las sombras.*

- 2) *Desde la perspectiva de la expresión, el claroscuro juega un papel muy importante en la dramatización de la forma y el color. Esto es algo que, descubierto por la pintura tenebrista del Caravaggio, fue ampliamente explotado por los pintores barrocos.<sup>99</sup>*

El modelo trata el concepto de *tono* designándolo como *claridad* y dedica un capítulo al tema en su primer libro sobre arte y percepción, definiendo la claridad en una superficie por dos factores:

1. *su capacidad de reflejar la luz y*
2. *la capacidad de luz que incide sobre ésta<sup>100</sup>.*

Las *cualidades matéricas* son el cuarto elemento abstracto, se refiere a que todas las obras de arte están hechas de alguna materia y fueron

---

<sup>98</sup> *Ibíd.* p. 32.

<sup>99</sup> *Ibíd.* p. 33.

<sup>100</sup> *Loc. cit.*

realizadas dependiendo de los siguientes factores:

1. *Los soportes, los materiales y las herramientas utilizadas en la producción de la obra y*
2. *las técnicas específicas que son de cada época, lugar, estilo y modo artístico*<sup>101</sup>.

Las cualidades matéricas, indican las características que pertenecen al material de la obra y el tipo de relación exterior de los elementos entre sí y con el plano básico. El tipo de relación depende de tres factores: Las características del plano básico, son las que describe el medio donde se plasma la obra, que puede ser liso, rugoso, plano, plástico, etc. En mi caso en el primer momento del performance es el cuerpo y en otra dimensión el cuadro de imagen de la acción viva que representamos en el performance con pulsadas. En otro momento el tipo de registro de la imagen de las pulsadas, ya sea video, foto o cualquier otro soporte

será un medio que describe cualidad matérica de la imagen.

Otro factor de cualidad matérica es el tipo de herramienta, para realizar la obra, en mi caso puede ser desde lo más básico que es el cuerpo y sus técnicas, pasando por el pincel para maquillaje, vestuario, la cámara fotográfica, video, música o cualquier herramienta que puede ser sustituida por otras herramientas para el desarrollo del performance.

Otro factor es el modo de aplicación del material, y cómo son sus características. En mi caso particular lo puedo aplicar en las diferentes dimensiones del performance, por ejemplo en el vestuario puede ser liviano, elástico, cómodo, brillante, exótico, etc., según el tipo de performance se le asignan determinados materiales y se visten los cuerpos con variedad de materiales. También se puede apreciar la diferencia de cualidades en que se puede imprimir una imagen

---

<sup>101</sup> Julio Amador Bech *op. cit.*, p. 34.

del registro del performance con pulsadas.<sup>102</sup>

El modelo profundiza al conocer “*dos aspectos diferentes de las cualidades matéricas susceptibles de analizarse en las obras de arte figurativas:*

- 1.) *Las cualidades matéricas de la obra en sí misma*
- 2.) *Las cualidades matéricas representadas dentro de las obras”*<sup>103</sup>.

Las cualidades matéricas y las obras de arte figurativas, denotan por si mismas la existencia un *simbolismo de las materias concretas*, el cual puede ser analizado desde la perspectiva semántica de símbolo como lo señala el modelo<sup>104</sup>.

Después de entender, *los elementos fundamentales del discurso visual (forma, color, tono y cualidades matéricas)*, se puede describir cómo los elementos en conjunto establecen relaciones específicas

---

<sup>102</sup> *Ibidem* p. 34.

<sup>103</sup> *Ibid.* p. 34.

<sup>104</sup> *Loc. cit.*

entre sí, nombradas por el modelo como el tema de *composición*.

La definición del concepto de *composición* en modelo es la siguiente:

*desde el punto de vista formal, la composición es la organización de las formas, los colores y los tonos con todas sus -connotaciones matéricas- en un espacio dado, para formar un todo unitario. Tiene la función de crear, respecto de la obra, la sensación de equilibrio y armonía de las partes entre si y del conjunto*<sup>105</sup>.

Para el análisis de *composición*, se requiere comprender la existencia de tres aspectos:

- *los elementos en si mismos cumpliendo una función específica,*
- *las relaciones particulares de los elementos entre si,*
- *la unidad de conjunto que supone la subordinación de las partes del todo y a la finalidad estética de la obra.*<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Julio Amador Bech *op. cit.* p. 35.

<sup>106</sup> *Ibidem* p. 36.

Para ubicar el punto de vista estructural, en el análisis formal de la composición: es *necesario distinguir, dos partes básicas de la obra:*

1. *El soporte o plano básico. Toda imagen tiene un soporte material con una forma y un tamaño determinados, lo que permite definir sus límites específicos y su observación como una entidad aislada o única.*
2. *Los elementos formales que se distribuyen dentro del espacio particular del soporte o plano básico y que componen el contenido visual de la imagen.*<sup>107</sup>

La relación que los elementos formales establecen entre sí, al interior de una composición, mantienen un aspecto fundamental de tomar en cuenta, el equilibrio y es definido como la posibilidad de que los elementos en la composición, funcionen como un todo armónico, complementándose y apoyándose

---

<sup>107</sup> *Ibíd.* p. 37- 38.

mutuamente, de acuerdo con una finalidad estética.<sup>108</sup>

El modelo propone tomar en cuenta cuatro aspectos para el análisis formal del equilibrio:

1. *El peso: todos los demás aspectos deberán traducirse a nociones de peso, de ahí que este último esté determinado por los demás factores.*
2. *La dirección: se refiere a la orientación de las formas dentro del plano básico.*
3. *El tamaño: se considera siempre en términos relativos, como relación espacial de los elementos entre sí.*
4. *La distribución: se refiere al arreglo de los elementos dentro del plano básico, de acuerdo a un orden interior, a una lógica espacial y a una finalidad estética.*<sup>109</sup>

Las relaciones entre los elementos en un cuadro o imagen, van a otorgar el concepto de *composición*, éste nos indica a pasar a la *expresión* en los elementos que componen dicha imagen:

---

<sup>108</sup> *Loc. cit.*

<sup>109</sup> *Loc. cit.*

Los elementos de la obra de arte, contienen una energía peculiar que les da forma, modela y dispone su apariencia o percepción de un modo muy particular; la energía otorga a un valor específico, los vuelve precisos únicos con un valor de expresión.

*Así, la expresión se manifiesta como una voluntad formal presente en los elementos de la imagen. Para fines de su definición podemos llamarla estilo. A través de él esa fuerza que es el origen de la expresión se hace patente, se pone de manifiesto. Esa fuerza (o conjunto de fuerzas) es lo que constituye el contenido de la expresión.<sup>110</sup>*

El modelo hace referencia del texto de Panofsky, recomendando hacer una interpretación, para precisar básicamente dos aspectos de la expresión:

a) *Considerar al cuerpo como un todo y a esta multiplicidad de gestos, actitudes y, en general, a toda la disposición del cuerpo humano como un conjunto de signos o códigos a la vez explícitos e implícitos que pueden ser*

*descifrados con cierto grado de precisión...*

b) *Sin embargo la significación expresiva no se reduce a la comunicación gestual de las figuras de una imagen, muy por el contrario está presente en todos sus elementos: en la forma, en el color, en la materia y en toda la organización interna y visible de los componentes de la imagen: en la composición<sup>111</sup>.*

El orden propuesto por el Dr. Amador en su modelo, es primero entender los elementos básicos en la composición de la imagen, de la que se realiza un análisis de la expresión. Posteriormente, se debe continuar con el siguiente apartado: *figura, motivo y tema*, que es lo que el modelo menciona, para después:

*confrontando los problemas que suponen el análisis formal y de la expresión.*

*Al identificar las figuras o signos visuales que se utilizan en toda obra de arte para la representación de los seres y las cosas, podemos analizarlos, ordenándolos a partir de los conjuntos que forman, mismos que llamaremos motivos. Así, en una primera definición, los motivos son*

---

<sup>110</sup> Julio Amador Bech *op. cit.* 43.

---

<sup>111</sup> *Ibíd*em p. 41.

*conjuntos de figuras que constituyen una unidad formal y significativa al agruparse.*<sup>112</sup>

El modelo menciona que la historia del arte o en la historia de la comunicación con imágenes, están empapados de figuras o motivos que podemos identificar y se encuentran sujetos a lo que el modelo llama *ciclos de continuidad y discontinuidad*, inician para estar en constante movimiento, auto-creándose así mismos, anexados a procesos más complejos que el modelo define en cinco etapas especificadas de la siguiente manera<sup>113</sup>:

1. *aparición,*
2. *difusión,*
3. *transformación,*
4. *desaparición,*
5. *resurgimiento en una nueva circunstancia.*

---

<sup>112</sup> *Ibíd.* p. 45 en donde refiere que “*nuestro concepto de figura difiere del de Humberto Eco, en nuestro caso coincide con el signo visual*”.

<sup>113</sup> *Ibíd.* p. 45.

*El estudio de este proceso constituye lo que vendría a ser una historia de los motivos, propiamente dicha, a saber, la historia de los medios y las figuras a través de las cuales se expresan, comunican y manifiestan y representan por medio de las imágenes: las cosas, los seres y las ideas, en determinada situación histórica y cultural.*<sup>114</sup>

El modelo del Dr. Amador hace un mayor énfasis en el tema de la obra, el cual puede contener diferentes motivos y menciona como ejemplo *el arte pictórico en Europa occidental, a partir del siglo XVII, algunos motivos como el paisaje, la naturaleza muerta o la figura humana han ido adquiriendo, paulatinamente, autonomía al respecto de los temas religiosos, mitológicos, históricos y literarios*<sup>115</sup>.

Para concretar el concepto de *estilo*, el modelo señala el principio correctivo a “*historia de los estilos*” nombrada por Panofsky<sup>116</sup>, de la que se interpreta a *estilo*, como los

---

<sup>114</sup> *Ibíd.* p. 46

<sup>115</sup> *Ibíd.* p. 47

<sup>116</sup> *Ibíd.* p. 49

sistemas formales y conceptuales en la creación artística, sujetos a los valores estéticos al igual que la interpretación simbólica, en un contexto propio de un momento en cada cultura y época determinada.

Pero el modelo señala que el concepto de *estilo*, ofrece un amplio margen de acepciones y sentidos, para lo cual propone, definir teóricamente el concepto de estilo, y posteriormente *definir los conceptos necesarios para estudiar los problemas en el proceso histórico.*

El Dr. Amador cita que existe una amplia variedad de acepciones propios de cada cultura y época para interpretar el concepto de *estilo*; el modelo hace el primer acercamiento teórico, a la definición de *estilo*, en el ensayo de Meyer Schapiro titulado “*Style*”, donde realiza una articulación a lo que se consideran las seis posibles interpretaciones más requeridas por la historia del arte y la antropología.

Los tres *estilos*, que presento a continuación, son del total de las seis definiciones que maneja el modelo,

son las que considero que se identifican mejor con el performance circense:

- *Estilo entendido como el conjunto de formas, elementos, cualidades y expresión constantes del arte de un individuo, de un grupo o de una sociedad.*
- *Estilo es también el signo visible de la unidad de una cultura determinada.*
- *El estilo puede ser visto como un sistema de correspondencias entre las partes de las obras que muestran un principio organizador.*

Las seis descripciones definen ampliamente el concepto de *estilo*, pero el modelo realiza una articulación teórica, con el fin de dotarlas con una estructura discursiva coherente. La aportación del modelo, describe cuatro rubros del concepto de los medios de expresión artística. El primero corresponde al aspecto del material que compone la obra, como lo es la piedra, la madera, el bronce, y el mármol en el caso de la escultura. En la pintura pigmentos, aglutinantes y soportes. Las posibles preferencias de ciertos materiales

son un primer indicio de un rasgo estilístico<sup>117</sup>.

Del siguiente rubro menciona el nivel básico de abstracción en los medios de expresión artística, ubicando a los elementos básicos<sup>118</sup> como la materia prima, que con creatividad formará la unidad de la composición expresada por el espíritu.

El tercer rubro se refiere al uso de formas en las que encontramos ciertas figuras, motivos y composiciones. *Estos suponen las modalidades de su representación. Se trata de la lógica imaginaria específica que determina tanto las figuras como la forma de ser representadas*<sup>119</sup>. El último rubro plantea *motivos y los temas en tanto medios de expresión de valores espirituales*.<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> *Loc. cit.*

<sup>118</sup> Los elementos básicos del discurso visual: *forma, color, tono y cualidades matéricas como sus recursos esenciales*.

<sup>119</sup> Julio Amador Bech *op. cit.* p. 52.

<sup>120</sup> *Ibidem* p. 52.

La articulación a *estilo*, corresponde al sentido interno de los medios de expresión artística. El modelo señala el sentido interno como espiritual y se puede interpretar en la complicitad de los elementos, un ejemplo: el principio organizador al desarrollar un performance.

En el performance con pulsadas, los elementos tienen *sentido y coherencia determinadas*, así como en la obra de arte, la forma, motivos, temas y símbolos expresan un *conjunto intencional* que define forma y función por *el estilo* del creador. En este caso el creador es el performance con pulsadas.

El modelo se refiere a que el principio organizador entendido más allá de una constante en las características de *estilo*. Se entiende, también como la armonía del conjunto que propicia la armonía, estética de las partes entre sí<sup>121</sup>.

*Estilo*, también se puede entender como una manifestación esencial de una cultura: *“El principio organizador*

---

<sup>121</sup> *Ibid.* p. 52.

*aparece, así, en tanto manifestación de principios espirituales, sistemas de pensamiento y valores estéticos. Estos poseen características particulares que definen el conjunto de una cultura determinada...*<sup>122</sup>

Se añade que la especialidad cultural que se manifiesta en el estilo se presenta como un medio de identidad e integración social<sup>123</sup>

*Estilo* se define como una unidad estructurada y coherente, la cual a lo largo de la historia ha existido en diferentes periodos y para su estudio, el modelo propone usar tres conceptos diferentes para ubicar las magnitudes de la gran diversidad de problemas y periodos que puede abarcar *el estilo* en la historia: a) orden, b) estilo, y c) modo; los cuales son descritos de la siguiente manera.

#### A) Órdenes artísticos:

*Éstos comprenden todo el conjunto de manifestaciones espirituales, sistemas conceptuales, expresiones*

---

<sup>122</sup> *Ibíd.* p. 53.

<sup>123</sup> *Loc. cit.*

*formales y características técnicas, que son comunes en un gran conjunto de obras de arte, correspondientes a un periodo histórico y cultural determinado. Las características enunciadas anteriormente pueden referirse tanto al concepto de orden como al de estilo. La diferencia entre uno y otro es el nivel de generalidad: un orden puede comprender varios estilos.*<sup>124</sup>

Lo que el modelo define como canon estético, son las reglas y normas que supone cada estética, como un sistema para producir obras de arte; bajo éste sistema estético particular, se definen los parámetros de belleza, “operando, así, como un conjunto de conceptos, de reglas formales y de técnicas para la producción de las obras de arte”.<sup>125</sup>

El modelo cita como ejemplo del concepto de orden artístico, el arte occidental, en los diferentes periodos:

1. orden paleolítico
2. orden neolítico
3. orden antiguo
4. orden medieval

---

<sup>124</sup> Julio Amador Bech *op. cit.* p. 54.

<sup>125</sup> *Ibídem* p. 54.

5. orden renacentista
6. orden moderno

El modelo señala, que el concepto de orden, está relacionado en algunos puntos al concepto de “*gran estilo*” de Riegl<sup>126</sup> o de “*megaperiodos*”, llamado así por Erwin Panofsky, los cuales engloban un vasto universo de información artística y continuamente son redefinidos en la medida que se sabe más acerca de ellos.

Están íntimamente ligados, no se puede definir con precisión cuando uno, deja de influir a otro, del que no se sabe con exactitud en donde inició.

Desde el punto de vista del modelo *los órdenes se sustentan en ciertos principios estructurales que los dotan de coherencia durante un largo periodo, a pesar de sus variantes estilísticas particulares.* De los cuales plantea los dos siguientes niveles de análisis:

- a.) *el orden que define las características más generales*

---

<sup>126</sup> *Ibíd.* p. 55-56.

*de un gran periodo del arte universal y*

- b.) *el estilo que correspondería a las diversas variantes formales y conceptuales de cada orden.*

*Los órdenes artísticos caracterizan lo que constituye el estilo particular de cada obra y del conjunto de obras de un gran periodo de la historia cultural.*

**B) *Estilos artísticos:*** *es el punto de partida para la definición de las características formales específicas y de los conceptos estéticos presentes en una obra o en un conjunto de obras de arte. En términos históricos correspondería, como acabamos de indicar, a las variantes estilísticas de cada orden.*

C) Para ***Modo artístico***, el modelo apunta en su tercer nivel de análisis a *Jan Bialostocki*, quien definió *modo*, complementando el *enunciado de estilo* por *Mayer Schapiro*. En sus tres aspectos distintos:

- 1.) *Diversas formas de expresión de un artista o grupo de artistas.*
- 2.) *Adecuación de la expresión al tema o motivo representados.*

3. ) *Forma y medida, intención, con la que se realiza una obra.*<sup>127</sup>

Para el modelo: **modo** puede referirse, fundamentalmente, a las **formas particulares en las que se manifiesta un estilo.**

En particular el modelo, señala que esta primera definición es importante, ya que nos ofrece dar cuenta de la amplia diversidad de manifestaciones artísticas; entre la gente inquieta por

---

<sup>127</sup> *Ibíd.* p. 57.

realizar arte, ya sea de manera individual, en grupo o citando el *estilo* de un periodo o culturalmente determinados, el concepto de modo ubica la existencia de *variantes específicas*, dentro de este universo de expresiones.

En una tercera acepción al concepto de *modo*, el modelo, incluye el apartado a la *articulación interna de los medios de expresión artística* mencionada anteriormente en el *estilo*.

### 7.3.2 Como la acción se vuelve comunicación: el registro del Performance con pulsadas

En el anterior capítulo se expusieron los conceptos básicos del modelo teórico para la interpretación de obras de arte realizado en la tesis del Dr. Amador. La *dimensión formal de la obra de arte*, en un primer nivel de significado, permitió analizar y darle funcionalidad como herramienta al registro documental del performance circense.

La comprensión del significado del registro del performance pasó por varias etapas, en diferentes aspectos. Primero se requería la preparación, capacitarse para ofrecer un performance. Después de encontrar un espacio para realizar las acciones del performance, se requiere de “alguien” con una cámara para hacer el registro del performance realizado.

Este material se digitaliza y se desglosa en imágenes. Las imágenes de una previa selección se analizan desde diferentes puntos de vista uno de ellos es a partir de los elementos

básicos descritos en el capítulo anterior. El objetivo es realizar mejoras en la composición, al conjugar, acentuar o matizar los elementos en la imagen.

La imagen se mejora al plasmar el éxtasis de la expresión corporal en la acción viva, partiendo de realizar gestos, actitudes y movimientos corporales, previamente analizados en las imágenes del registro al cual nutren de manera cíclica.

El material del registro refleja significados, signos, motivos, códigos de comunicación no verbal, en términos de mensajes implícitos y explícitos.

Al analizar cada imagen del registro, se identifican objetos y seres, se busca la relación entre éstos y su representación en la creación como imagen. Se entiende la composición a partir de la forma en la que se articulan los signos visuales para

formar los motivos del performance.<sup>128</sup>

En las imágenes de registro documental de performance con pulsadas, existe el reflejo de vivencias como:

a) Práctica de la comunicación no verbal y uso del cuerpo, b) la manera en que nos representamos como la realidad de una imagen de performance, c) experiencia en la composición de un performance de pulsadas.

El orden cultural es representado por algún evento donde se inserta el performance y sus elementos se confabulan en la multiplicidad de dimensiones que puede manifestar la expresión de un performance.

El primer significado para interpretar el registro documental del performance es la imagen de una pulsada, al llegar al inconsciente activa la memoria visual y

---

<sup>128</sup> Julio Amador Bech *op. cit.* p. 59.

desencadena, lo que el modelo llama como una serie de:

*“asociaciones y referentes emocionales, sensoriales intuitivos, intelectuales y espirituales que poseemos con relación a todas manifestaciones de lo visual, como lo son el color, la forma, la luminosidad y la textura; el sentido del espacio y su orden interior; el sentido de unidad y relatividad de las partes”<sup>129</sup>.*

En el registro documental, la *forma* es compuesta por dos cuerpos de sexos opuestos describiendo formas estéticas, en una misma imagen en la que se encuentran presentes *los elementos abstractos*.

La primera idea que surge de ésta abstracción, esta íntimamente asociada al contenido de voluntad al realizar un mensaje, la comunicación a través de la imagen, sin articular palabra alguna, coordinar acciones en conjunto como un sólo cuerpo, contenido al ser soporte y figura, una pieza en transiciones. La forma es el ensamble y prolongación del

---

<sup>129</sup> *Loc. cit.* en dónde se mencionó a Rudolph Arneim.

contenido, líneas dibujadas por imágenes humanas en equilibrios precarios.

La forma de los pulsadores son dependientes, una ofrece contrapeso

sobre el eje de la otra. La imagen visual de las pulsadas esta unida por su forma y el contenido propio al recrearse a si misma por la fluidez en el movimiento



Kliente071204\_2047-36.jpg imagen de registro performance collage "Caliente" H, Condesa DF 2007

No puede existir la *forma* de una pulsada, sin el *significado de la misma* o viceversa; no puede existir el significado de la pulsada, sin la *forma* que da el sustento de la imagen.

Al ver un show o un performance, se asigna juicios de valor a las imágenes de los dos personajes, que bien reflejan parte de nuestro razonamiento en esa vivencia: El modelo menciona que la percepción

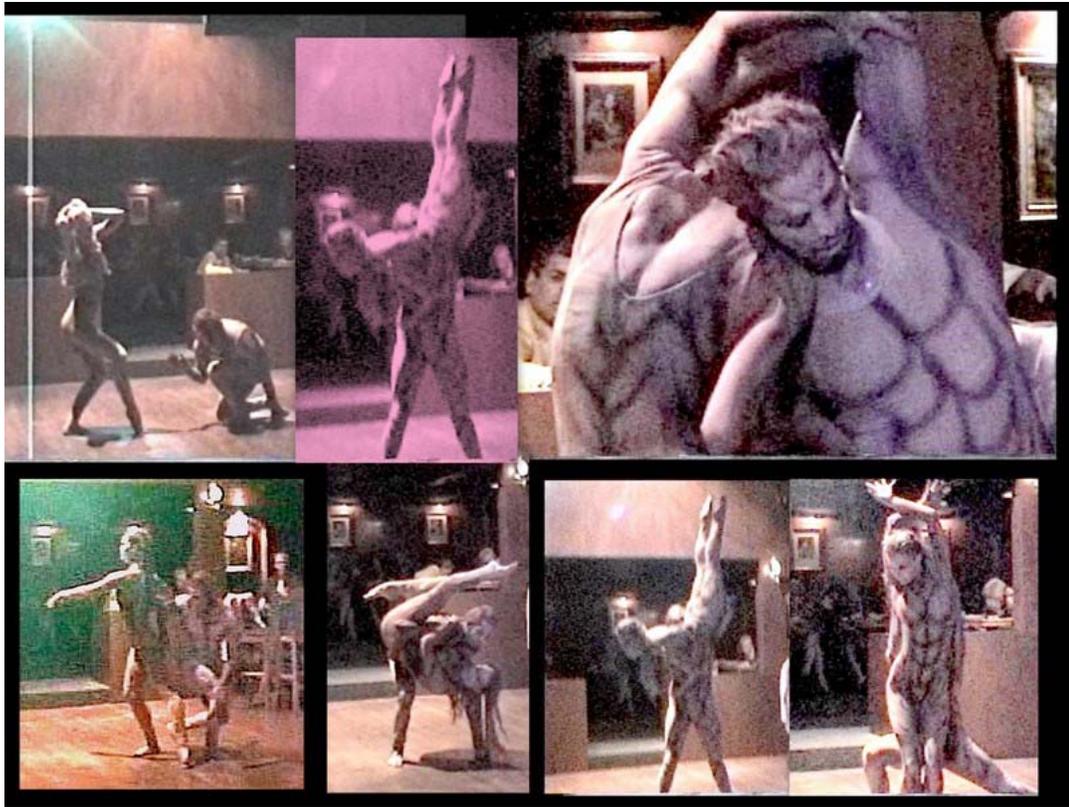
de manera autónoma selecciona, organiza, completa, jerarquiza y hace un razonamiento en todo lo que observa, dicho con otras palabras, hacemos juicios para centrar nuestra atención al objeto que nos cautiva.

Al percibir cualquier expresión, se interpreta con el simple hecho de percibir y la mente descifra el significado de manera inconsciente, estimulando nuestra memoria visual. En imágenes en vivo, es decir, durante la ejecución del performance, se estimula otros canales de percepción por medio de los sentidos

que involucran un acto de acción viva, en el que se percibe las imágenes su dimensión real.

La gente testigo del performance, podría percibir más información al estar en una acción en vivo, que al observar fotos o video del registro del mismo performance,

Pero quienes observan únicamente las fotos, desencadenan razonamientos que de igual manera involucran una cantidad de información acumulada en su memoria.



Vintage .jpg video 8 milímetros collage del registro performance "Vintage" San Jerónimo DF  
2006

El performance es compuesto de acciones vivas que se depositan en la mente, ahí es donde se crean e interpretan signos. Por ello la mente es el objetivo para del lenguaje de las pulsadas, es ubicar la composición, como parte de la descripción de un tema o motivo y quedar en un aparatado del subconsciente.

El subconsciente, no da mérito de autoría o del sentido ideológico; tampoco alude el objeto del performance, mucho menos si es un

show con elementos de circo o un performance tradicional. El objeto de una pulsada, es dejar la sensación, una emoción vibrando en el sentido espiritual del espectador. Atrás, en el capítulo *Como esta estructurado el Performance*, mencioné a los artistas y el uso del inconsciente para la creación de sus obras.

Es un hecho que se producen efectos en el inconsciente durante un performance de pulsadas, al mantener la atención del receptor de

la imagen. Pero cuando realizo un performance circense, no tengo manera de saber exactamente como las imágenes de las pulsadas, se perciben en la memoria visual de cada persona.

Las asociaciones realizadas al interpretar las imágenes, son exclusivas del raciocinio, así como la información y vivencias de la mente de cada individuo.

Al crear imágenes con auxilio del cuerpo, la estética de danza y gimnasia, de manera consecuente el ser queda a un lado, no hay autoría, sólo se es parte de la forma en la imagen del performance, lo que se percibe en un performance de pulsadas, es la imagen de equilibrios precarios ligados en secuencias coreográficas personales que lo caracterizan como pulsadas.

La imagen abstracta del performance integrado por pulsadas, es sustentada por la imagen de un par de cuerpos humanos pulsadores colocándose de manera consciente para otorgar valores de un lenguaje

de formas gimnásticas y dancísticas con un estilo de equilibrio precario aparente en la realización de ejecuciones, ligadas por composiciones en torno al tema implícito del performance.

Al igual que el performance, las imágenes del registro, vistas en su dimensión abstracta, denotan el trabajo en el manejo y uso de los elementos abstractos, para mejorar la naturaleza de los componentes propios durante el desarrollo de un performance con elementos circenses.

Esto implica que los elementos abstractos, incluidos otros aspectos artísticos del mismo performance, están presentes al conjugarse: luces, música, lenguaje corporal, intenciones, danza, ejercicios acrobáticos y otros componentes u objetos que los rodean y dan forma a la imagen del performance.

Partiendo de esta base, se identificaron unidades básicas, los elementos que contienen las obras de arte se encuentran en el registro

documental del performace con pulsadas.

Las imágenes demuestran desarrollo de un lenguaje corporal constituido por unidades básicas, para su realización es necesario, liberar la mente del cuerpo y de la tensión interna, alcanzar a visualizar las unidades en su máxima extensión.

Los pulsadores liberan una energía interna para accionar sus elementos ejecutando formas, otorgando un carácter y expresión a cada elemento identificado.

El en la práctica de obtener el material para el registro del performace, aprendí a identificar las unidades abstractas contenidas tanto en circo, como danza y performace; como elementos que en sus representaciones, quedan reducidos a los elementos visuales más básicos en todo y cada una de sus partes constituidas, por estos elementos comunes encontrados en cualquier expresión de las pulsadas sin importar autoría, circo, show, performace, época o estilo.

El material del registro audiovisual representa formas en desarrollo de secuencias coreográficas de las pulsadas y su relación a la distribución de los demás elementos realizando una composición parte del performace.

En un sentido puramente bidimensional,<sup>130</sup> y por experiencia “en la tercera dimensión”, al iniciar la primera acción de un performace, hay que crear el punto visual que delimite el espacio propio para el desarrollo.

En las imágenes del registro es fácil el determinar que cada una de ellas tiene un punto visual al congelar la imagen.

En este nivel de abstracción se puede encontrar infinidad de puntos, que en movimiento se transforman en líneas, lo cual se puede traducir en modificaciones a la ejecución del performace.

---

<sup>130</sup> *Ibidem* p. 23

Por ejemplo, dos pulsadores representan un campo de acción y foco de atención para aplicación de diferentes técnicas escénicas.

Cualquiera de éstos y otros de los elementos planteados para el performance, se pueden concentrar a realizar como punto visual en el campo de imagen del performance.

El análisis de las imágenes del video, puede permitir tomar una mejor decisión al respecto.

Retomando otro ángulo de este análisis, la imagen, presenta un nivel de abstracción bidimensional, que congela el cuerpo del pulsador, realizando un trazo de línea al desplazar cualquier parte de su cuerpo.

La imagen del cuadro representa sincronía en tiempo, ritmo, música y sobre todo una estética basada en las mismas líneas que provienen de la danza y la gimnasia. Es así como las pausas pueden ser incluidas en el movimiento a partir de este análisis de imágenes fijas.

Las pausas otorgan la sincronía al movimiento a una cadencia en la composición con el cuerpo, congelando el desplazamiento de esas líneas que en instantes reflejan la forma en un cuadro del registro del performance.

Los pulsadores son el motivo para la abstracción, definidos como puntos que imprimen movimientos para transformar líneas al definir planos de acuerdo a la proyección del espacio corporal y del espacio.

En la medida que se dispone de la proyección de líneas, se compone la acción en constantes planos transformados para expresar por la disposición de esos elementos.

El concepto de *forma* se aprecia al observar la fotografía del desarrollo de una pulsada, la perpetuidad de la imagen retrata ritmos diferentes en el material de registro del performance.

En otra perspectiva, el ejecutante de un performance no puede reconocer

la forma precisa en que lo observa físicamente el público.

Por ello el registro guió la búsqueda por un análisis visual exterior de las formas que contenidas en el registro en cuanto a una definición precisa por sí misma y entender cómo se ven las proyecciones de sus elementos, para lograr la mejoría estética o reafirmar un estilo.

En otro sentido, entender la *forma* de las pulsadas, entendiéndola como “el límite o contorno de un objeto” ubicando directamente en *el perímetro exterior o contorno*. En las imágenes del registro de pulsadas, aparecen diferencias en la apreciación de los contornos de los cuerpos, siendo el mismo dueto durante el registro.

Existe una gran variedad de elementos que motivan las diferencias en los contornos. De manera analítica como señala el modelo<sup>131</sup>: “*las propias variaciones tonales de la luz, las particularidades*

*cromáticas y matéricas contribuyen una mejor posibilidad de distinguir unas formas de otras”*

En el registro se distinguió que los elementos comunes varían en cada imagen. Desde el soporte de la imagen, (como la textura de telas en el vestuario del cuadro del registro), hasta las partes descubiertas del contorno del cuerpo, (el maquillaje, las luces, humo, pirotecnia) que de acuerdo a su composición alteran la percepción del cuadro digital del registro.

Al ejecutar una pulsada, se crea un producto de abstracción, una escultura viviente con la misma esencia de objeto. El sentido de la realización de la *forma* de una pulsada, es la búsqueda de la estética perfecta, un balance exacto de líneas agradables dando sentido a la forma ideal de acuerdo a la estética del estilo propio de las pulsadas en los performance.

Una pulsada es realizada partiendo de la esencia de la imagen en una pose que fue escogida, entre la gran variedad de las figuras realizadas por

---

<sup>131</sup> *Ibíd.* p. 26.

cuerpos disciplinados por la acrobacia.

Otro elemento que demostró diferencias en el registro, es el manejo del color, que se encuentra sujeto a diferencias materiales y físicas al concebir la imagen. Al observar el contenido del registro, varía todo el registro e incluso durante el mismo performance, las imágenes de los cuerpos de los pulsadores, se ven alteradas en el color por efectos externos. Cada color expresa en si mismo diferencias. El color del vestuario, las luces proyectadas sobre el vestuario, al escenario, incluso el accionar los flashes de la gente que capta fotográficamente el performance, alteran instantáneamente la pureza del color en la imagen registrada del cuerpo o del mismo cuadro de la imagen.

Entre menos colores se mezclen en el cuerpo mayor será la saturación del color en las imágenes del registro

de pulsadas. Creo que es interesante explorar todas las posibilidades del color con diferentes tonos para apoyar el sentido del performance mediante la expresión del color, ya que el gusto y motivo de los realizadores de performance, en cualquier evento es diferente.

Se puede utilizar luz natural para el espacio del performance, por si requieren las pulsadas en un exterior o realizar el performance en un lugar de acción bastante iluminado y coloreado artificialmente, incluso con un color específico. En algún evento con carácter místico o religioso se podría utilizar luz tenue proporcionada por velas o agregar humo en colores. Son muy diversas las posibilidades.

Por lo general en los performance, la luz varía todo el tiempo de manera natural sin estar integrados a un show o espectáculo nocturno.



Candela-desfile-IMG2651.jpg Desfile. canon power shot de Pablo Vinox manipulada en

Picassa 24/06/2009

El color puede ser tenue y evolucionar a una ambientación de colores intensos proyectados al humo creando una atmósfera en torno al motivo planteado por los cuerpos de los pulsadores.

El performance ofrece posibilidades infinitas para la representación artística y para manejar el color o el tono, en las imágenes del performance, el modelo especifica

dos funciones de mayor importancia para comprender el tono.

La primera es que el tono sobre las superficies nos da un efecto de tercera dimensión, ya que al variar el tono crea la ilusión de volumen, profundidad o vacío ante la nula luminosidad en el color.

La segunda función del tono se describe en el claroscuro que bien ofrece lo que el modelo llama dramatización de la forma y el color.

En las imágenes del registro del performance de pulsadas, y para el caso de las artes circenses, danza y performance la primera instancia para comunicar y plasmar, es el cuerpo como materia prima de la obra (objeto-materia).

Las imágenes del registro describen otras cualidades matéricas, pueden estar en un soporte de video digital o análogo, fotografías en papel o digitales que tienen en común, los diferentes momentos como imagen y que están basadas en que el cuerpo humano es un recipiente y medio para recrear el arte y esta es la forma para su expresión.

El ser humano disciplina la mente y hace del cuerpo elemento básico, una herramienta creadora de ejercicios acrobáticos mediante un texto corporal, donde se hace del cuerpo soporte y ensamble de otro cuerpo plasmando imágenes del ser humano en sus diferentes equilibrios precarios.

El cuerpo es depósito de técnicas encaminadas a desarrollar elementos

de danza y acrobacia representantes de la forma y contenido.

Hablar de pulsadas en dueto, reduce el número de gente dedicada a trabajar esta actividad; las parejas son únicas artísticamente desde una perspectiva artística.

Como las piezas talladas a mano, no existen copias idénticas, por sus características visuales que reflejan las técnicas expresivas y un sentido personal de la proyección vivencial del arte.

El tiempo de vida para la ejecución artística en los cuerpos es más reducido que el tiempo de vida en las obras de arte realizadas en otro tipo de materiales en obras de arte, por lo que es necesario registrar y documentar acciones de performance de pulsadas o de entrenamiento y tener las imágenes de la acción viva en un soporte que permita su análisis y estudio.

El registrar performance adquirió sentido para servir al análisis de las pulsadas, la herramienta valiosa fue

el contar con un registro audiovisual, ofreció la posibilidad de crear un soporte fotográfico y digital, ampliando el material de trabajo de análisis. Pero el registro sin una guía, no ofrecía los parámetros para encontrar la expresión del arte.

La visión al analizar aspectos y cualidades descritas en el modelo ampliaron mi punto de vista ya que al investigar en trabajos previos de performance, no encontré aspectos que contemplaran la visión metodológica para apreciar el performance como una obra de arte



BladeverTeatro dl Aire.bpm\_imagen digital de Teatro del Aire Cuernavaca Morelos

2009

La idea o el tema que inspira o dirige la realización de un momento

performático, con un dueto de pulsadores y elementos para la

creación de formas que se adecuen a la composición, haciendo uso de: orden, ritmo, espacios, secuencias, coreografías y todas las preferencias plásticas que en creatividad con el movimiento arrojan como resultado, una composición única como pieza performática en determinado momento y espacio.

Estos aspectos son bases teóricas para organizar y concretar algún performance con pulsadas, ya que están encaminados a realizar una composición artística o de entretenimiento. Al documentar el performance de pulsadas en video, se planifican otras composiciones, al analizar con base en los anteriores puntos, las imágenes que componen el material del registro visual. Asimismo, la elección entre las imágenes digitalizadas del performance de pulsadas, se realizó tomando en cuenta los detalles anteriores del análisis de la composición.

Las imágenes del registro denotan lo que llamaría “re-composición” a

criterio y preferencia personal, con la conciencia de la *dimensión formal* planteada en el modelo de apreciación de obras de arte.

Desde el punto de vista estructural, al tener, el soporte del registro en imágenes digitales, se manipulan a otros medios de reproducción o al imprimir las imágenes en diferentes materiales, cambiando sus cualidades. El registro describe y define propiedades de contenido en las pulsadas, vistas como elementos formales en cada imagen, en las que se puede apreciar la manera en que se dispone de ellos en cada cuadro que compone parte del contenido de las imágenes del registro audiovisual.

El equilibrio es merecedor de un apartado en el modelo y en el registro es una cualidad básica tanto en las pulsadas, como también cuando se crea la simetría y balance en la edición de la generalidad de las imágenes que componen el registro.



Collage Durango.jpg picassa 3 imagen de registro de performance Casa Club  
Campestre, Durango 2007

Al manipular un cuadro fotográfico, los elementos que componen la imagen, se conjugan en intención, equilibrio y balance para recrearla así misma como todos los elementos que integran la imagen del cuadro fotográfico del registro de las pulsadas. Durante el performance se pretende realizar *formas* que mantengan un *equilibrio* “escénico” pensando en cualquier punto de vista del público, el espacio escénico se

convierte en el *envolvente de la imagen* de un cuadro.

Se puede tener un solo frente, como un cuadro teatral o tener público alrededor, desde lo alto, e incluso existen el *close up*, creados por la iluminación de un seguidor, una cámara que proyecta detalles del performance en pantallas o plasmas. No es frecuente la disponer la ubicación de cada espectador para mejorar el cuadro, por lo que se tiene

que hacer el balance de la imagen durante la acción viva dentro de este *envolvente*, contemplando el espacio escénico que ofrece el performance.

Al documentar el performance, se crea una imagen bidimensional que muestran el punto de vista de quién realiza el encuadre de la cámara situada al momento del performance



Collage Memo.jpg Fotos de Guillermo Marcial, registro de performance CCU, UNAM DF 2010

Al captar una imagen para adjuntarla al repertorio del registro, se congela el momento de una forma de danza y acrobacia; en ella se distingue como se libera la energía presente por los

gestos faciales y corporales de los pulsadores.

Podríamos pensar en la *expresión*, desde la visión de reducir la imagen

en un nivel abstracto, donde solo es parte de un primer término de comunicación de tipo no verbal, por que los elementos que contiene la imagen del registro ya están cargados de energía expresiva del performance.

El modelo ofreció la posibilidad de encontrar información en esta dimensión referente a la expresión. Una postura corporal o un movimiento gestual, el color, la música y todos los elementos abstractos bien pueden transmitir más de lo que se puede expresar con palabras, la expresión se observa en la forma abstracta del lenguaje de los elementos básicos en su discurso visual.

Los elementos básicos presentes reflejan el discurso de los ejecutantes del performance y son expresados a manera personal.

Aunque se trate de la misma coreografía, cada uno de los elementos impone parte del reflejo de la personalidad de los ejecutantes a cada imagen.

Con base en un ritmo musical, el pulsador, ejecuta el *zoom*, en un punto en el escenario, transforma líneas a espirales en movimiento, dotándolas de expresión, como a otros elementos visuales (claros, oscuros, destellos, juegos de luz, tono, color, ritmo, volumen, textura).

Esto se traduce en recrear en la mente del espectador, una imaginaria historia visual, producto de la composición de cada imagen donde el plano de expresión coincide en los elementos abstractos.

Éste es otro resultado del análisis de las imágenes del registro, identificar los elementos básicos en sus aspectos más puros, abstractos y se entiende el comportamiento de los elementos en conjunto como una voluntad formal, que se manifiesta como un estilo particular.

El conjunto de fuerzas expresadas por los elementos de cada imagen generan el *estilo* y éste da lugar a los contenidos en expresión de cada imagen.

Al identificar las figuras gimnásticas de las imágenes de las pulsadas, se reconocen como figuras o signos visuales de acuerdo a la utilización como representación del cuerpo humano con sus posibilidades para representar la realidad.

Éstas son clasificadas de acuerdo al conjunto de imágenes del registro y ordenadas para profundizar un posterior análisis. Por lo que los conjuntos que componen la unidad formal y significativa del registro, son identificados como los motivos del performance de pulsadas. Para nuestro caso del performance de pulsadas, también coincide con el signo visual propuesto por el modelo. Así como en las imágenes del contenido del registro del

performance con pulsadas, la historia de la comunicación con imágenes, se encuentra empapada de *figuras* o *motivos* que podemos identificar. Las

imágenes están sujetas a lo que el modelo llama *ciclos de continuidad y discontinuidad*. Inician para estar en constante movimiento, auto-creándose así mismos, anexados a procesos más complejos que el modelo define en las cinco etapas especificadas en el modelo<sup>132</sup>:

El registro muestra diferentes momentos a lo largo de cuatro años de exploración en la búsqueda de diferentes formas.

---

<sup>132</sup> *Ibidem* p. 45.



Collage fotos Digital de Juan Miguel Macheto Palomo, Performance Puerto Lázaro Cárdenas, Herbalife 2, Barbisbá y taller de danza, Sala Miguel Covarruvias UNAM 2010

Los performance de pulsadas, contienen los elementos que están compuestos por otro nivel de apreciación, descritos en trazos escénicos, coreografías de danza y acrobacia a ritmos musicales que en conjunto son un motivo más, para las acciones con pulsadas.

Hace años al iniciar, los primeros performance, encaminaban al motivo de querer expresar algo mediante las pulsadas, aún con el reducido lenguaje y desarrollo básico de las mismas.

El material del registro audiovisual creció con la realización de otros

performance. Analizar la información con diferentes puntos de vista permite entender el proceso de pulsadas y performance de acuerdo a sus diferentes etapas

Para citar un ejemplo: La primera secuencia básica de pulsos que realizamos al ras del piso, a cuerpo y pies, la llamamos *Tania*. Su *aparición* en nuestro repertorio fue como una coreografía de movimientos básicos muy segura. Por ello la utilizábamos continuamente para abrir el performance.

Con el tiempo la secuencia de *Tania*, se fue haciendo más compleja, al aumentar grado de dificultad, y modificar el orden en la coreografía, música, ritmo, etc. Es decir que la secuencia *Tania*, al pasar por la ejecución de varios performance obtuvo su propia *transformación*.

Evolucionó hasta la planificación de un nuevo performance, ya que tenía limitaciones, si existía un escenario grande y poco definido, no llegaba la imagen al público al estar muy alejado.

Consideramos que *Tania*, al ser una secuencia al ras de piso, sería difícil de apreciar para el público, por los detalles que requerían una amplia visión del público para este motivo.

Por lo que anterior, retiramos temporalmente la secuencia *Tania*, y retomar su forma básica en las pulsadas para mostrar otras acciones; se requirió sustituirla por otra secuencia más amplia desde un enfoque visual.

La secuencia desapareció sólo por algunas ejecuciones de los performance. Hoy en día se incluye *Tania* en los performance por que cubre un espacio como imagen del performance; lo mismo sucede con otras tantas secuencias que dan lugar a su desarrollo o la creación de nuevas secuencias.

*Tania*, resurge en otro performance, para la reinauguración del hotel *E*, se requería el performance de pulsadas sobre una mesa circular. *Tania* enriqueció el performance al permitir un ensamble con una nueva secuencia al ras de la mesa con

duración cinco minutos y continuar el performance en diferentes puntos del lobby.

Durante la acción del performance, la experiencia enriquece la disposición y contenido del performance.

Las composiciones se nutren con el estudio, ensayo, y la práctica.



Composición Tania.ppt Video Foto análoga y digital imagen de registro collage de performance Tania 2003-2007

Otro gran apoyo, es estudiar la referencia de bailarines clásicos y contemporáneos, así como también a pulsores de circo tradicional,

contemporáneo; gimnastas y patinadores olímpicos.

Al igual que se estudia el registro visual del performance circense, se

consulta otras referencias visuales, por que existe el compromiso por recrear nuestra imagen con un canon estético personal, el mismo que le impregnamos al performance por ser nosotros mismos ampliando el repertorio.

El registro documental apoya la recreación de composiciones, enriquecidas en medida de las posibilidades físicas y ritmo particular. Los performance adquieren más fuerza y se retroalimentan desde el registro documental.

El estilo de expresión del performance, transforma los sistemas encaminados a la creación artística y sus valores apreciación estética, al igual que explora la interpretación simbólica, en un contexto propio de la cultura del performance y el circo.

La interpretación del estilo reflejado en el registro documental de performance con sus pulsadas, están representados en cada caso de ejecución del performance y las pulsadas.

No existe un performance idéntico a otro, pero tienen en común la imagen del cuerpo como el medio de expresión para articular la acción en conjunto con elementos observados en otra dimensión de apreciación física del proceso.

Las peculiares técnicas se expresan de igual manera en la acción viva del performance que en los elementos abstractos que componen cada imagen del registro del performance. Otro aspecto del estilo se encuentra representado en las formas y uso de ciertas figuras, motivos y composiciones.

El registro del performance de corte circense, refleja las posibilidades del uso del cuerpo en la creación narrativa y representación de las pulsadas. Los motivos y los temas pueden variar de un performance a otro performance, pero queda clara la representación de figuras conocidas como pulsadas, unidas en una narrativa de cargadas y coreografías de danza de una preferencia reflejada en un estilo propio del registro audiovisual.

A pesar de insistir en que los performance no tienen reglas, es común de cualquier performance, algunos puntos clave.

Todo elemento se canaliza como medio de expresión de manera interdependiente y sigue a un "principio organizador" dotando de manera armónica y estética las partes y que define otro aspecto en las características en el estilo del performance.

La experiencia al realizar performance con elementos circenses, me ha dejado la posibilidad de apreciar, respeto por el orden y creatividad, ya que en un pequeño núcleo de expresión de los performance existe un amplio universo de expresión y pensamiento ante los valores estéticos.

De igual manera los performers somos una de las partes que representa la sociedad que se dedica

a realizar performance con elementos propios del circo. *La especificidad cultural que se manifiesta en el estilo se presenta como medio de identidad e integración social.*

Al realizar un performance de pulsadas, el ejecutante se encuentra ordenando la información que requiere para efectuar las acciones y paradójicamente, es en ese instante, cuando está muy lejos de saber que como elemento de unidad artística, al ejecutar sus acciones estructura y hace coherente el performance, dotándolo de un *estilo*, propio de un periodo de tiempo representativo culturalmente.

El registro documental ofrece un punto de vista definido y la posibilidad de traspasar el registro a otro soporte visual, lo cual contribuye a mejorar el análisis y planificación del equilibrio del discurso visual en acciones futuras de pulsadas en vivo.



psyc.jpg imagen editada en picassa: \_collage del registro de performance 2010, \_  
Querétaro, Acapulco y Distrito federal entre 2004-2010

### 7.3.1 Reflexiones y consideraciones finales



CANON DVD-29.jpg imagen de registro de performance "Duende y Fauno", Espectarte expo en World Trade Center 2007

¿Qué es un performance? Un concepto muy amplio, que a lo largo de este documento he desarrollado con base en diferentes puntos de vista. Al igual que un performance circense, no he encontrado la definición precisa para describir al arte-acción conjugado con el lenguaje de las pulsadas.

Una definición muy personal y que comparto con Carolina Jiménez, es que hacer performance integrado con pulsadas, es una manera de vivir y buscar la felicidad conociéndose a si mismo, exponiendo el cuerpo a la realización de vencer los miedos en la cotidianidad.

La fusión de pulsadas y performance se refiere a la expresión corporal

durante la realización de las pulsadas conjugadas con el motivo del performance en su particular forma de comunicación fuera del nicho circense.

En las primeras acciones, no tenía idea de la riqueza que aporta la experiencia en comunicar con un lenguaje poco común, pero de entendimiento universal.

Performance y pulsadas contienen un lenguaje propio, motivado e irreverente, constructor de sentimientos y sensaciones, libera la imaginación provoca comentarios.

Identifico al performance integrado por pulsadas, acompañando acciones para esparcimiento o adorno en actos sociales. Circo y performance asumen nuevos horizontes, que he vivido como una propia expresión de mi trabajo y reflejo de un momento social o cultural.

Tengo la fortuna de saber que si la gente se identifica con lo que ve, satisface algún anhelo escondido y a veces éstos sobresalen entre el

rumor de la concurrencia, el común de la gente reconoce en sus acciones al pulsador, por que comparte la vivencia como momento donde afloran las emociones de manera generosa al ser todos lo mismo en el performance.

Hemos realizado rutinas técnicamente bien elaboradas, con acciones definidas a un espectáculo o show, pero con el performance circense, vivimos la fuerza de la acción y cómo ella puede llegar a trasgredir los valores morales de un grupo social o religioso. Por ello es muy importante saber a quién nos dirigimos al realizar un performance y respetar los espacios para su representación.

Crear performance con pulsadas, es abrir el nuevo espacio para la experiencia y recorrer otro camino que demanda compartir, deleitar, a la concurrencia con objeto de mostrar las pulsadas que han requerido mucho tiempo dedicado en su preparación.

La unión de performance y pulsadas, más que representar problemáticas

sociales, se concentra en una expresión cultural y artística como respuesta a la búsqueda de un nuevo espacio. Son una expresión que se comparte en experiencia, en un tiempo y espacio único, son vivenciales.

La acción es la fuente creativa, bajo los lineamientos de las artes de circo, artes escénicas, la experiencia adquirida ofrece la realización de los performance lo que en teatro se dice que se adquieren “*tablas*”, pero la experiencia de realizar, no ofrece el conocimiento que aporta un análisis de la documentación de la acción viva en la búsqueda por encontrar el arte en lo que hacemos.

En el aspecto técnico de pulsar, siempre existen diferencias comprendidas por expresión corporal, variaciones de la percepción y proyección por diferentes aspectos físicos y emocionales, añadiendo las formas gimnásticas, de danza o caracterización sincrónica con mi compañera de trabajo, el identificar objetivos musicales e interpretar el siguiente movimiento de acuerdo a la

secuencia performática elegida, por ello nunca las pulsadas como los performance son iguales.

El resultado de experimentar con diferentes tipos de representaciones, investigar performance, circo y arte, me condujo a profundizar la descripción del montaje del performance con pulsadas.

Mediante el análisis, hice una aproximación de estudio a las imágenes documentadas con la tecnología del video. Corroborando la idea de que los performance con pulsadas, contienen elementos artísticos apreciados en diferentes dimensiones y formas interpretadas por un referente teórico para esta labor de innovación artística.

La interpretación de mi trabajo en su forma abstracta permitió reflejar los cambios desde el interior de la imagen, y a su vez cómo se aprecian estos cambios en el exterior en la acción viva del performance.

Comprendí la búsqueda del arte como algo espiritual y se construye a partir de la abstracción de las cosas

que nos rodean y nos maravillan: familiarizar esta visión es ver nuestro mundo con un enfoque artístico.

Las sensaciones originadas al pulsar, son difíciles para describir con palabras e incluso por medio de las imágenes. El documentar es una herramienta muy útil, pero los registros no son performance. La abstracción de la imagen, ofrece durante la acción del performance, conocimiento para saber límites de extensión dibujados por mi cuerpo y el de mi compañera de pulsadas.

El registro cumple al documentar, permite analizar y describir aciertos, errores, realización de mejoras visuales mediante un sentido de refinamiento en la estética de las imágenes que, definitivamente congelan la verdadera riqueza en el momento de su ejecución, son vividas y registran la memoria, justificación para seguir con la documentación audiovisual, compartir información y

continuar con el estudio de manera analítica y ordenada.

La abundancia de imágenes se traduce en ampliar el vocabulario corporal, siendo preciso y legible, depurando acciones, explorar nuevas formas de acción, ampliando la referencia en la toma de decisiones en momentos precisos donde se pueda o requiera de improvisar.

El contenido de mi trabajo alimenta la idea de trabajar el performance circense para ir más allá y crear un espectáculo que involucre el trabajo de más gente ligada a las artes escénicas y narrar una historia urbana.

El siguiente paso es crear un espacio para compartir la experiencia, un taller para la creación de generaciones que se identifiquen con esta forma como un medio alternativo de expresión de las artes visuales.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar Josefina y Fuentes Fernando, *Perfomance y arte acción en América Latina*. México, CITRU, Exteresa, Ediciones Sin Nombre. 2005, p. 194.
- Amador Bech Julio, *El significado de la obra de arte un modelo interpretativo para las artes plásticas*, México D.F., Escuela Nacional de Antropología e Historia INAH, SEP, tesis de doctorado en antropología, 2001, p. 389.
- Amador Bech Julio, *El significado de la obra de arte*, conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Colección Artes Visuales, primera edición 2008, p. 243.
- Gómez Peña Guillermo, Alcázar Josefina, en *El mexterminador, introducción y selección*, Editorial Océano de México, 2002, p.188.
- Barnouw Erick, *El documental, historia y estilo*. España, Serie Multimedia, Editorial Gedisa, 1993 p. 358.
- Bonet y Mercader Eugeni, Joaquín Dois Antoni, Muntadas Antoni, *En torno al video*, colección punto y línea, en el capítulo 3 Alter-video, Ediciones Gustavo Gili, S.A. Barcelona, España 1980, p.301.
- Castro Estrada Beatriz, *La danza de la comunicación*, México, UNAM, Facultad de. Ciencias Políticas y Sociales, tesis de licenciatura 2000, p.124.
- Cipriani Ivano, *La televisión*. Barcelona España, Ediciones del Serbal, 1984, p.166.
- CONACULTA. Sala de prensa, en <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2003/04mar/index.html>
- Jorge Eneas Chomberg, *Montajes Audiovisuales, teoría y práctica*. México, Ed. Diana 1985, p. 265.
- Fernández Vega Andréa, *La danza expresión infinita, portafolio fotográfico*, México, Tesis en licenciatura., UNAM Fac. Ciencias Políticas y Sociales 2001, p. 88.
- García Jiménez Jesús, *Información audiovisual, orígenes, conceptos, identidad*, Madrid España, Tomo I editorial Paraninfo, 2000 p. 143
- Gómez Peña Guillermo, *El mexterminador*. Editorial Océano. 2002. 188 pp.
- Granados Humberto, *Centinela y oro amarillo, videos que juegan con la arquitectura*. México, Gaceta UNAM, Número 4,003 13 de agostos 2007, página 15.

- Ferres i Prats Joan, / Bartolomé Pina Antonio R, *El vídeo, enseñar vídeo, enseñar con el vídeo*. Colección medios de comunicación en la enseñanza, Editorial Gustavo Gili, 1991 p.141.
- Díaz Larrañaga Nancy, *La narración del discurso audiovisual, un acercamiento al video en México*, en Esternou Madrid, Javier (coordinador) *Espacios de comunicación* serie 3 Universidad Iberoamericana, México 1998. p. 382.
- La Ferla Jorge, (compilador), Siegfried Zielinski, Jean-Luis Comolli, *Medios audiovisuales ontología historia y praxis, cine, tv, video, instalaciones*, Libros del Rojas, Secretaría de extensión universitaria de Buenos Aires con el aporte de la embajada de Francia en Argentina, publicado por Eudeba 1999, p 329
- Medrano Adela. *Un Modelo de Información Cinematográfica. El documental Inglés*. Barcelona España, Ed. Caspe 1992 p.126
- Moreno Marlene, “Bajo la fascinación y nostalgia”. *Revista Generación* año XVI tercera época, número 60. publicación periódica, México pp. 25- 29. 2005
- Pérez Ornia, José Ramón. *El arte en vídeo*, Ediciones del Serbal España, 1991, p.192.
- Pemán José María, (prólogo) *Teatro Circo y Music Hall*. Librería Editorial Argos, Barcelona España 1967 p.297
- Performancelogía. Todo sobre Performance y performancistas en <http://performancelogia.blogspot.com/>
- Poggioli Renato, *La teoría del arte de Vanguardia*. Revista de Oriente, España 1964 p.256.
- Revollado C Julio, *La fabulosa historia del circo en México*, Consejo Nacional Para Las Artes. México. 2004. p. 521
- Rojas Soriano Raúl, *Guía Para Realizar Investigaciones Sociales* UNAM 1985 México p.435.
- Sagaseta Julia Elena, *Proximidades: Instalación y teatro*, en <http://www.lugarteatral.com.ar/n%C3%BAmeros.htm#PROXIMIDADES:%20INSTALACIÓN%20Y%20TEATRO>
- Taylor Diana, *Hacia una definición de Performance*, traducción: Fuentes Marcela, dirección URL <http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>
- Torres Ramos Edna, *El video Arte en México, el caso de Pola Weiss*. Tesina UNAM Fac. Ciencias Políticas y Sociales. México 1997 p.160
- Villarín García Juan, *El Maravilloso mundo del circo*, Madrid España, editorial Nova S.A, 1979, p. 260.
- Williams Edwin, *Webster's The Williams Spanish & English Dictionary*. McGraw Hill International Book Company: New York, 1972, p623.