



AusArt

ISSN: 2340-9134

ISSN: 2340-8510

javier.diez@ehu.eus

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
España

Lorente Bilbao, Eneko  
Cuerpo, huella y performance: Coreografías de la mirada  
AusArt, vol. 11, núm. 1, 2023, pp. 105-113  
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
España

DOI: <https://doi.org/10.1387/ausart.24240>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695874948006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

---

## **CUERPO, HUELLA Y PERFORMANCE: COREOGRAFÍAS DE LA MIRADA**

---

**Eneko Lorente Bilbao**

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Dpto.  
Comunicación Audiovisual y Publicidad

### **Resumen**

La técnica gráfica ha puesto tradicionalmente el foco de atención en el papel de los materiales y procedimientos productivos que participan en el proceso de grabado, dejando sin embargo fuera de esta reflexión el papel del cuerpo, en tanto que factor determinante de un trabajo que figura a modo de *marginalia* en todo el recorrido del proyecto gráfico. Sin embargo, en los años 50, con motivo de la irrupción del *body art* y de las prácticas performativas, la implicación del cuerpo adquiere un nuevo sentido como objeto de pensamiento, práctica y discurso compartido por una gran diversidad de disciplinas artísticas.

**Palabras clave:** GRÁFICA; DANZA; PERFORMANCE; BODY ART

---

## **BODY, FOOTPRINT AND PERFORMANCE: CHOREOGRAPHIES OF THE LOOK**

---

### **Abstract**

The graphic technique has traditionally placed the focus of attention on the role of the materials and productive procedures that participate in the engraving process, although it has left out of this reflection the role of the body, as a determining factor of the work that appears as a *marginalia* throughout the course of the graphic project. However, in the 1950s, due to the irruption of body art in the field of artistic practices, the involvement of the body acquired a new meaning, positioning itself as an object of thought, practice and discourse, shared by a great diversity of artistic disciplines.

**Keywords:** GRAPHIC; DANCE; PERFORMANCE; BODY ART

Lorente Bilbao, Eneko. 2023. "Cuerpo, huella y performance: Coreografías de la mirada". *AusArt* 11 (1): 105-113. <https://doi.org/10.1387/ausart.24240>

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, la performance ha recorrido los territorios de la gráfica produciendo encuentros inéditos y singulares que expanden los umbrales interdisciplinares de pensamiento y práctica coreográfica. El grabado contemporáneo se caracteriza por el cuestionamiento sistemático de todos los elementos que participan en el proyecto gráfico, desde la producción de la matriz generativa, como objeto no solo físico, sino también conceptual y operativo que media entre el proyecto y la expresión gráfica; hasta el trabajo del cuerpo cuya impronta deja rastros a lo largo de todo el proceso de impresión, estableciendo vínculos singulares entre el cuerpo y su rastro impreso. La secuencialidad inmanente creada por la intervención del cuerpo en movimiento a lo largo del proceso gráfico crea huellas y capas que documentan su evolución, lo que posibilita un abordaje arqueológico de las coreografías que orientan y determinan su desarrollo, poniendo en cuestión las nociones clásicas de autoría, originalidad, copia y reproducibilidad (Benjamin 1936), y con ello todo el dispositivo artístico.

En este sentido, lo contemporáneo en el arte, según Giorgio Agamben, no se refiere tanto a la actualidad de una práctica, como a “la indagación de un presente en el que, por su carácter traumático o por su excesiva cercanía (...) nunca hemos estado” (Agamben 2008, 6). El encuentro entre el grabado, el arte conceptual, el *body art* y la performatividad, en la década de los 50, produjo recorridos interdisciplinares que afectaron a todas las prácticas y dispositivos artísticos, volviendo la mirada sobre aquellos aspectos que, por una u otra razón, habían quedado desplazados fuera del campo artístico.

## Coreografías antropométricas del malestar

Uno de estos encuentros se produjo en torno a las *Antropometrías* de Yves Klein, en las que el autor performaba una impresión antropomórfica de la figura humana, sirviéndose de cuerpos de mujeres impregnados con pintura, como auténticos *pinceaux vivants*, en expresión del propio Klein. Pero lejos de tratarse de un mero instrumento del proceso de impresión, el cuerpo actuaba aquí como un operador o matriz generativa, modelada por los patrones culturales y políticos de la época.

El concepto de antropometría hace referencia al estudio de las medidas y dimensiones del cuerpo humano en relación con variables como la nutrición, los factores históricos y biográficos, así como a las condiciones socio-económicas, culturales y ambientales en las que se ha desarrollado un organismo. Las técnicas antropométricas surgieron en el siglo XVIII de la mano de los estudios de antropometría racial comparativa, en un momento de marcado carácter etnocentrista y de transformación de los procedimientos de gobierno y control de la población. De ahí el interés por el desarrollo de técnicas de clasificación y categorización de las personas, grupos y razas para diversas finalidades de vigilancia individual y colectiva, como la frenología, la medicina forense, o los estudios de la personalidad y

del carácter, cuya sombra se proyecta hasta nuestros días, infiltrándose en todas las capas de la vida social, como los diseños industriales (ergonomía), arquitectónicos (modularización), médicos (prótesis) o militares (reconocimiento y detección). Estas funcionalidades de la antropometría vienen a señalar los fuertes vínculos que se establecen entre la medida del cuerpo humano y la biopolítica de los cuerpos (Foucault 1979), lo que conduce las performances de Klein hacia una forma de arte contextual incorporado, esto es, literalmente inscrito y encarnado en el cuerpo humano. Si para Michel Foucault, la biopolítica representaba una nueva forma de gobierno y control individual y de la población a través de una economía política orientada por criterios de eficiencia y productividad, para Giorgio Agamben la cuestión se centra en la progresiva invasión de la política en la *nuda* vida (Agamben 1998), aquella que quedaba al margen del orden jurídico, pero que progresivamente es infiltrada por estrategias normativas, disciplinas, discursos y tecnologías que son progresivamente incorporadas y naturalizadas como una disposición optimizada del cuerpo (Agamben 2007, 59).

En este sentido, la performatividad de las antropometrías de Klein no es el resultado de una mera actuación, del acto de impregnar los cuerpos-*matriz* y transferir la mancha a una superficie, sino que responde al propósito de producción de un acontecimiento, en el cual los cuerpos performan el dispositivo antropométrico y su carga biopolítica, actuando como *transfer* o soporte optimizado y disciplinado del programa normativo que llevan incorporado. Las impresiones antropométricas de Klein son el resultado de la transferencia de todo un programa normativo que impregna el cuerpo de la mujer, cuya huella expresa los síntomas insidiosos de un malestar en la cultura (Freud 1930), y de la ocupación de la *nuda* vida por parte de las disciplinas antropométricas, etnocéntricas y normativas del cuerpo: estereotipo caucásico, cultura nutricional, sanitaria y funcional optimizada, además de una mirada identitaria sesgada, heteronormativa y colonial sobre otros referentes de género, de clase y raciales que podrían poner en cuestión la compleja urdimbre de relaciones socio-políticas, culturales y discursivas que invisten el cuerpo (Butler 1996).

El filósofo Jacques Rancière cuestiona el “reparto político de lo sensible” (2000) que se encarna en los cuerpos insensibilizando y haciendo pasar por común lo que no es sino una estrategia de sometimiento y control, para confiar a las prácticas artísticas la capacidad para desbordar los marcos de lo sensible y de este modo hacer retornar a la escena política aquello que por una u otra razón había quedado fuera de la percepción de la misma. *El reparto de lo sensible* significa, en este contexto, la posibilidad de tornar sensible y perceptible algo que no lo era y de este modo promover una nueva distribución de las competencias para actuar en una determinada situación o espacio social, de modo que surjan en ese espacio nuevas voces y disensos, en términos de pensamiento y deliberación política. La poética gráfica de los cuerpos de Klein, su *poiesis* o forma de hacer consiste en

producir impresiones de la biopolítica que los ha conformado, volviendo visible y sensible la fuerte carga histórica, social y política que incorporan. Los cuerpos-*matriz* de las *Antropometrías* funcionan como un *transfer* que recibe primero la impronta biopolítica de un cuerpo normativo, la cual es transferida como mancha sobre el lienzo que actúa como un sudario del dispositivo somático.

Pero, junto con la impronta gráfica, los movimientos de acomodación del cuerpo sobre el soporte, su deslizamiento y evolución en el mismo, además de la seriación de las impresiones y del acompañamiento musical de la *Sinfonía monótona silencio*, ejecutada en directo, transformaban la superficie impresa en un crono-topo, la escena de una coreografía de cuerpos en movimiento cuyo carácter cuasi-cinematográfico buscaba otro tipo de impresión: aquella que, movilizandando la mirada del espectador, movilizaba a su vez su participación en el acontecimiento, incorporándolo literalmente en la escena como una mirada presente que solo la performance podía interpelar y prolongar en un diálogo productivo, restituyendo así a la escena el sentido etimológico de la */chorea/* o movimiento en común, un movimiento inédito producido por la interacción entre participantes en el espacio interdisciplinar surgido del diálogo entre la gráfica, el cine y la danza. Estas coreo-*gráficas* de la mirada que se mueve por el espacio escénico son la respuesta de un cuerpo impresionado, afectado por emociones y pasiones (Greimas & Fontanille 1991), que transita entre el espacio diegético y el espacio espectadorial.

Así, por ejemplo, la performatividad gráfica de la antropometría abstracta *Ant 76* (1960), realizada en homenaje a la obra *Suddenly, last summer* (1958), del dramaturgo Tennessee Williams, donde se narra el trágico destino de un joven devorado vivo por una banda urbana, funciona como las manchas del test *Rorschach*, una técnica proyectiva en la que cada espectador no solo proyecta *pareidolias* figurativas en las manchas dejadas por el deslizamiento azaroso de los cuerpos embadurnados sobre el soporte, sino que expresa también el mecanismo psíquico del que parten como expresión del miedo, la repulsión o el deseo, trazando cartografías del malestar y de las inquietantes presencias del cuerpo del Otro (Landowski 2007) en nuestra cultura. La antropometría actúa aquí como una mancha especular, como “aquello que nos mira (y moviliza) desde lo que miramos” (Didi-Huberman 1997), a través de la cual el sujeto que mira accede al reconocimiento de sí y de la distancia que media entre ese *sí-mismo* (Ricoeur 1990) y los demás, como umbral variable de humanidad (Butler 2006).

La serie de antropometrías titulada *Hiroshima* (1960), interpela la mirada del espectador a propósito de ese umbral al performar impresiones del cuerpo humano con forma de siluetas semejantes a las impresionadas por la bomba atómica al atravesar los cuerpos de los habitantes de la ciudad nipona. *Hiroshima* apela a la experiencia visual del observador para incorporarlo a la memoria colectiva de unos acontecimientos de los que, sin embargo, “No hay nada que ver”, como expresaba la protagonista de

*Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959), del mismo modo que no hay nada que ver en las imágenes de Klein, si no es a través de la ausencia de unos cuerpos impresionados como fatasmagorías, cuya imagen gráfica no fue otra cosa que el resultado de un estarcido del material radiactivo al atravesarlos e imprimir la materia sublimada que actuó como resistencia, más densa que el aire, pero frágil y vulnerable ante el bombardeo de los átomos que la traspasa.

La vulnerabilidad a la que aluden estas antropometrías fantasmagóricas constituye la materia ética sobre la que opera la gráfica del autor, aquella que, como expresa Judith Butler, “se inclina hacia el exterior, se asoma fuera del yo” (Butler 2006, 100) y que Adriana Cavarero señala como el fundamento de una nueva “geometría inclinada (...) del cuerpo sin protección” (Cavarero 2011, 196). Cavarero invierte la cadena de sentido entre vulnerabilidad y muerte, para reconducirla hacia otro horizonte de significación: la vulnerabilidad como reconocimiento del Otro, como la forma simbólica de la humanidad de su *rostro*, expuesto y vulnerable (Levinas [1961] 2016, 205), y como una fenomenología de la piel desnuda y de la subjetividad en tanto que sensibilidad y responsabilidad hacia los otros (Cavarero 2019, 7). A diferencia de las anteriores *Antropometrías*, las fantasmagorías de *Hiroshima* representan al Otro como arquetipo extenso de lo humano en su condición inaugural, frágil y vulnerable, y como condición a través de la cual surge lo humano, apelando a “una subjetividad ética dispuesta a responder de la dependencia y de la exposición de la criatura desnuda e inerme.” (Cavarero 2019, 12).

## El trabajo y desfallecimiento del cuerpo

La coreografía contemporánea ha producido frecuentes cruces interdisciplinarios entre movimiento y gráfica, siguiendo los pasos de una larga tradición que parte de los proyectos de notación coreográfica barroca de Raoul-Auger Feuillet (*Chorégraphie*, 1700), en los orígenes de la danza clásica o académica, hasta las kinetografías modernas de Rudolf Laban (*Labanotation*, 1920) o el sistema de notación computerizado DOM, creado por Eddie Dombrower en 1982. Las primeras notaciones consistían en sistemas de registro del movimiento que trataban de reproducir la secuencia de huellas que los pies dejaban en el suelo; un registro que la coreógrafa y bailarina Anne Teresa de Keersmaecker performa en una de sus piezas denominada *Violin Fase*, basada en la composición musical homónima de Steve Reich y registrada en vídeo por Thierry de Mey. La técnica musical, conocida como *phasing*, producía una especie quimera sonora, con efectos psico-acústicos diferentes para cada espectador, según el foco de atención se situase en una u otra cualidad del sonido. La pieza coreográfica consiste en una secuencia de breves movimientos del cuerpo de la bailarina sobre su propio eje, cuyo desplazamiento, como si se tratara

de un buril que ataca el suelo desde ángulos diferentes, va dejando un rastro del movimiento, hasta componer una figura geométrica cuyos trazos forman una representación de la quimera musical. El cuerpo actúa de nuevo como un *transfer*, un operador entre materias heterogéneas, el sonido, el movimiento y el trazo en el suelo, formado por una superficie rectangular de arena, situada significativamente en un cruce de caminos.

La propuesta de Keersmaecker se ubica en una encrucijada conceptual, característica del proyecto coreo-gráfico contemporáneo, situada entre la improvisación performativa y su registro mediante notaciones, partituras o filmaciones que pretenden su reproductibilidad y archivo, de tal modo que hacen actuar al cuerpo de la bailarina no solo como una matriz sensible, sino también como el lugar de un *trabajo*, cuyo desfallecimiento conduce el imaginario de la danza hacia nuevos horizontes de práctica y pensamiento.

Con anterioridad a la filmación de *De Mey*, el director Eric Pauwels había realizado un registro de la pieza en el que la cámara gira alrededor del cuerpo de la bailarina que progresivamente va quedando bañado en sudor, a medida que la danza se aproxima a los límites del agotamiento físico. La filmación, realizada en cuatro plano-secuencia, restringe el trabajo de cámara a su mínima expresión visual de tal modo que, tanto las composiciones psicoacústicas de Reich, como la quimera coreo-gráfica de Keersmaecker, o la desmaterialización fílmica de Pauwels, traen a escena la materia informe de un trabajo oculto que había sido relegado fuera de ella. Un trabajo que, como ha destacado André Lepecki (2008) se confronta con el espectáculo virtuoso de la bailarina, así como con la fatiga y el desfallecimiento del cuerpo, cuya gráfica imperfecta ha quedado impresa como una huella en el suelo expandido de la danza para hacer de ese trabajo un *percepto* sensible y pensable.

## La imperfección, la huella indeleble

En el grabado, como en la danza, la imperfección se manifiesta como un rastro del cuerpo, cuya enunciación gráfica adquiere el aspecto de una mancha o borrosidad informe en el curso de la producción. En su tratado sobre la imperfección, Algirdas-Julian Greimas (1987) advierte de esa presencia del cuerpo en el discurso, allí donde la semiótica textual solo apreciaba operaciones lógicas y una estricta racionalidad que expulsaba fuera del marco interpretativo los titubeos e incoherencias del hablante. Sin embargo, la imperfección reclama una semiótica del cuerpo y de las pasiones que retornan insistentemente en la producción discursiva de un hablante que encarna, performándolas en el lenguaje, las pulsiones y afecciones del cuerpo (Fontanille 2017). La imperfección sería, para el semiólogo, el trayecto que conduce de la insignificancia hacia la “posibilidad de otro sentido” (Greimas [1987] 1990, 77), un modo de tratar de decir lo indecible, de estampar lo invisible, poniendo en el texto, y en la escena, el

trabajo del cuerpo oculto en el lenguaje que no se agota en el sentido propio, recto, sino que lo desborda para alcanzar lo inefable. La imperfección, como la borrosidad o la mancha indeleble, es la expresión informe del trabajo del cuerpo que actúa como una *marginalia* impresa en el texto, como el desfallecimiento en la danza, o la mácula en el registro gráfico.

En 1995, el coreógrafo y performer Jerome Bel compone una pieza que lleva por título su propio nombre *Jerome Bel*, en la que diversos cuerpos desnudos ocupan la escena con el fin de experimentar, en expresión del autor, un tipo de *grado cero* de la escritura coreográfica y evitar, de esta forma, las representaciones dominantes del “cuerpo erótico y musculado”. En la pieza, Bel se concentra en los signos corporales más insignificantes y casi invisibles, señalándolos. Se trata de huellas dejadas en su propia piel por los acontecimientos y accidentes biográficos por los que ha transitado su cuerpo. Pequeñas erosiones, cicatrices, operaciones e imperfecciones dan cuenta de un cuerpo cuya superficie ha sido afectada, deformada, transformando la piel en la envoltura en la que han quedado impresas las huellas de la afección, y también en la escena donde se representa el paso del tiempo y el trabajo de la danza, con su particular repertorio de afecciones, deformaciones e inscripciones corporales. La piel actúa ahora como un interface, una superficie que opera en un doble sentido: como superficie impresa por las huellas del trabajo de la danza y del tiempo, lo que le confiere su propia textualidad, una identidad y una memoria en tanto que itinerario de sentido, al mismo tiempo que proyecta una escena que el cuerpo de Bel performa para impresionar la mirada y la memoria del espectador, dotado de su propio cuerpo, así mismo afectado por las huellas que ha dejado en él su singular itinerario *bio-gráfico*.

La performatividad del cuerpo en la pieza de Bel reclama la atención hacia la imperfección en la medida en que rescata el cuerpo y la piel de la insignificancia a la que habían sido reclusos tanto en la escena de la danza, como de la estampa. Y lo hace en el punto de cruce de dos convenciones estéticas: aquella que negaba el trabajo, el esfuerzo y el agotamiento del cuerpo en la disciplina clásica de la danza, pero que dejaba profundas huellas en la piel y en la estructura somática de/la bailarín/a, deformándola; y aquella otra que, en la disciplina gráfica aspiraba a la perfección y limpieza en la ejecución, sin que ningún rastro del trabajo del cuerpo dejara su impronta y enunciación en la superficie impresa.



## Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. (1998) 2006. *Homo sacer I: El poder soberano y la nuda vida*. Traducción y notas de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos
- Agamben, Giorgio. 2007. "La inmanencia absoluta". En *Ensayos sobre biopolítica: Excesos de vida; Gilles Deleuze, Michel Foucault, Antonio Negri, Slavoj Žižek, Giorgio Agamben, Gabriel Giorgi & Fermín Rodríguez*, comps.; trad. de Flavia Costa & Edgardo Castro, 59-92. Buenos Aires: Paidós. [https://proletarios.org/books/Varios-Ensayos\\_sobre\\_biopolitica.pdf](https://proletarios.org/books/Varios-Ensayos_sobre_biopolitica.pdf)
- Agamben, Giorgio. 2008. "¿Qué es lo contemporáneo?". Traducción, Ariel Pennisi; revisión, Adrián Cangi. *19 Bienal de Arte Paiz*. <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Bauman, Zygmunt. (2005) 2013. *Vida líquida*. Traducción de Albino Santos Mosquera. Barcelona: Paidós
- Benjamin, Walter. (1936) 2003. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert; introducción de Bolívar Echeverría. Ciudad de México: Itaca
- Butler, Judith. (1996) 2002. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Traducción, Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós
- Butler, Judith. 2006. *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Traducción de Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós
- Cavarero, Adriana. 2011. "Inclining the subject". En *Theory after theory*, edited by Jane Elliott & Derek Attridge, 194-204. New York: Routledge
- Cavarero, Adriana. 2019. "Inclinaciones desequilibradas". Traducido por Ángela Lorena Fuster Peiró. *Papeles del CEIC* 2019(2). <https://doi.org/10.1387/pceic.20878>
- Didi-Huberman, Georges. (1997) 2014. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducción, Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial
- Fontanille, Jacques. 2017. *Cuerpo y sentido*. Traducción, Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima
- Foucault, Michel. (1979) 2009. *El nacimiento de la biopolítica: Curso del Collège de France (1978-1979)*. Edición establecida por Michel Senellart, bajo la dirección de François Ewald & Alessandro Fontana: traducción de Horacio Pons. Madrid: Akal
- Freud, Sigmund. (1930) 2010. *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Introducción de Carlos Gómez; traducción de Ramón Ardid & Luis López Ballesteros de la Torres. Madrid: Alianza
- Greimas, Algirdas-Julien & Jacques Fontanille. (1991) 2012. *Semiótica de las pasiones: De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Traducción

de Gabriel Hernández Aguilar & Roberto Flores. Ciudad de México: Siglo XXI

Greimas, Algirdas-Julien. (1987) 1990. *De la imperfección*. Presentación, traducción y notas de Raúl Dorra. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica

Landowski, Eric. 2007. *Presencias del otro: Ensayos de sociosemiótica*. Traducción de Desiderio Blanco. Bilbao: Universidad del País Vasco

Lepecki, André. 2009. *Agotar la danza: Performance y política del movimiento*. Traducción, Antonio Fernández Lera. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares

Levinas, Emmanuel. (1961) 2016. *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*. Edición y traducción de Miguel García-Baró López. Salamanca: Sígueme (Levinas [1961] 2016, 205)

Rancière, Jacques. (2000) 2014. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Cuidado de la edición Magalí C. Álvarez Howlin. Buenos Aires: Prometeo

Ricoeur, Paul. (1990) 2006. *Sí mismo como otro*. Traducción de Agustín Neira Calvo. Ciudad de México: Siglo XXI

(Artículo recibido: 21/01/2023; aceptado: 01/03/2023)