

# Experiencias de tiempo como constructoras de corporeidad: un relato desde la práctica artística para la reflexión colectiva acerca de las relaciones temporales en el arte

Experiences of time as constructors of corporeality: a story from artistic practice for collective reflection about temporal relationships in art



**Talma Salem**

SeCyT - Universidad Nacional de Córdoba  
Córdoba, Argentina  
contato.talsalem@gmail.com

*Recibido: 31/03/2019 - Recibido con correcciones: 19/06/2019 - Aceptado: 1/07/2019*

## Resumen

Este ensayo tiene como objetivo compartir la experiencia del proyecto “CAMINANDO: estudios sobre la lógica del preludio de Giulia Palladini y la práctica artística como investigación”,<sup>1</sup> radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba en el marco del

### **Palabras claves**

*duración; performance; danza; relato; experiencia.*

<sup>1</sup> “CAMINANDO: estudios sobre la lógica del preludio de Giulia Palladini y la práctica artística como investigación” es un proyecto de producción e investigación artística radicado en el Centro de Producción e Investigación Artística de la Universidad Nacional de Córdoba (CePIA), Argentina en el marco del CePIABIERTO 2018. Dirección del proyecto: Paulina L. Antacli. Coordinación y dirección artística: Talma Salem. Interpretes-creadoras: Mariana Saur, Melanie Passardi, Roxana Martin y Sabrina Lescano. Encargado técnico y registro visual: Matías Zanotto. Acompañamiento y producción de textos: Penélope Arolfo. Blog: <https://inmersionessituacionespreludio.wordpress.com/>



CePIABIERTO2018. Se trata de una exposición de cómo las preguntas sobre temporalidad atraviesan nuestro hacer.

## Abstract

This essay aims to share the experience of the project “WALKING: Studies about the Giulia Palladini’s ‘logic of prelude’ and artistic practice as research”, radicated at the Center for Production and Research in Arts of the National University of Córdoba, part of the CePIABIERTO2018. It is an exposition of how questions about temporality are permeating our work.

### **Key words**

*duration; performance; dance;  
narrative; experience.*





## PRIMEROS EXPERIMENTOS: TIEMPO, CONVENCIONES Y CONTRADICCIONES

Para comenzar, tendremos que volver un poco atrás en el tiempo, al punto de inicio de la formación grupal actual (antes de nuestra participación en CePIABIERTO2018) en el marco de una residencia artística llamada “Residencia PAR/PlataformaVA” en el Centro Cultural España Córdoba (CCEC), en donde invité a personas de Córdoba relacionadas con el campo de las artes vivas (bailarines profesionales, estudiantes de teatro y

performers casuales) a experimentar una acción “duracional” colectiva dirigida por mí.

La palabra “duracional” aparece aquí entre comillas porque en el transcurrir del proceso la misma se vio cuestionada. En aquel momento una acción “duracional” significaba “tiempo extendido”. Insistimos durante tres o cuatro horas en la realización de una misma acción:<sup>2</sup> caminar hacia delante dentro del espacio escénico, efectuando cambios de direcciones únicamente en la posibilidad de choque con otro cuerpo (personas,

<sup>2</sup> Al concretar dicha experimentación, gradualmente comenzaron a tornarse colectivas las cuestiones planteadas en principio por mí, por lo tanto, pido permiso a mis compañeras para seguir el texto en la primera persona del plural.

paredes, objetos). La entrada del público ocurría en un horario preestablecido (entre la mitad y el final de la acción) y su presencia duraba 30 minutos, luego se les agradecía y se les indicaba la salida mientras la acción continuaba.

El aspecto “duracional” del trabajo, en este caso, era experimentado por los performers que caminaban y al público se le brindaba un “resultado” de esta duración: la materialización del tiempo en los cuerpos cansados, dilatados, emanando calor, en estado alterado, y la materialización del tiempo en el espacio, ya que se podía sentir la diferencia en la densidad del aire. Algo estaba distinto, el espacio estaba “vivido”, se podía intuir su pasado reciente, sentir la memoria de los movimientos, los recorridos, las respiraciones de las horas anteriores.

Luego surgieron algunas preguntas: ¿a qué experiencia de tiempo estaba dando lugar este trabajo? ¿Qué importancia tenía la cantidad de horas, la extensión del tiempo? ¿Con cuáles ló-



gicas de relaciones temporales nos estábamos hermanando con esta propuesta? ¿Qué era la duración?

Es perceptible que algo potente sucede en el cuerpo en la extensión del tiempo, que la transformación y el tránsito de los estados corporales necesitan tiempo. Tiempo para agotar el cuerpo cotidiano, las defensas, los patrones; tiempo para ver surgir otro(s) cuerpo(s). Pero, ¿es posible prescindir de este agotamiento?

En la práctica, fuimos advirtiendo que el trabajo de repetición y agotamiento del cuerpo para llegar a una alteración de estado nos aproximaba a lógicas de trabajo productivistas (donde un objetivo a lograr tiene mayor importancia que el proceso). También percibimos que, aun encontrándose nuestro mayor interés en la experiencia de tiempo, al público se le brindaba más bien una situación en donde podían generar lecturas de esta experiencia temporal vivenciada por los cuerpos en escena, sin necesariamente experimentarla.



La elección de trabajar dentro de una sala de teatro, con horario de entrada del público, como sucede en obras convencionalmente hechas para dicho espacio, generaba algunas contradicciones. Lo que sucedía escénicamente no resultaba coherente con las convenciones espaciales mantenidas en la “puesta en escena”.

La experiencia de tiempo relacionada a estas convenciones no correspondía a la naturaleza de la acción y viceversa. Para algunas personas,



podría ser tranquilizador, en lugar de pensarlo como una obra de danza, pensarlo como una “performance”. Para otras, pensarlo como performance afirmaba el problema de las convenciones implícitas por el espacio: público en butacas frontales en la oscuridad, performers en el espacio escénico iluminado por reflectores y la “imposibilidad” de circular libremente, de salir y entrar durante la acción. Este no saber invitaba al público a preguntarse continuamente sobre tales convenciones y posicionarse sobre cómo relacionarse con ellas.

## REFORMULACIONES: DEJAR QUE EL TIEMPO SE DERRITA Y HAGA DEL ABURRIMIENTO SU CARNE

Concluida la residencia en el CCEC, comenzamos a trabajar en el CePIA con una perspectiva diferente; por tratarse de un proyecto anual, nos brindaba más tiempo de investigación y posibi-



litaba mayor amplitud de experimentación. Lo cual fue esencial, ya que nos urgía despegarnos de la cualidad productiva de la acción y profundizar en la experiencia de tiempo, no solamente para los performers, sino también para el público. Para ello, la primera decisión fue investigar si era posible y, si así fuera, investigar en cómo trabajar con los tránsitos de estados corporales sin necesitar del agotamiento de los cuerpos. Esto nos llevó a reducir las horas de caminatas de los intérpretes y a doblar el tiempo de la presencia del público, lo que permitía que el público pudiera acompañar el desarrollo de los cambios de estado, la construcción y deconstrucción perma-

nente del espacio por los cuerpos caminantes y experimentar con mayor conciencia qué pasaba con sus propios cuerpos durante este tiempo.

Encontramos, durante esta etapa, la potencia del aburrimiento (asunto que ya estaba presente para los performers) como disparador de una (re) conexión con el cuerpo. El público se aburre y de repente duele la lumbar, una pierna se adormece, el pulmón se llena y se vacía de aire en una respiración larga, etc. Todo esto que podría pasar



desapercibido durante el cotidiano o en una circunstancia de entretenimiento, en esta situación comienza a llamar la atención. Luego surgen las preguntas, la urgente necesidad de entender lo que está pasando, que esto tenga significado, que pueda ponerse en palabras.

En tal sentido, a partir de las devoluciones del público pudimos observar que la suspensión de las convenciones de temporalidad ocurre en la constatación del propio aburrimiento. Aburrirse es algo que sucede con bastante frecuencia en el campo de las artes vivas, interpretado en el sentido común como señal de fracaso. Dejarse aburrir suele ser algo impensable. En la lógica

cotidiana de la productividad, el tiempo debe ser bien utilizado, aprovechado, hacer lo contrario es perder tiempo y perder tiempo es casi una prohibición.

Santiago Alba Rico nos señala:

En una sociedad sin cosas, ligera como un suflé, con sus egos estereotipados, desaparece sin más la duración; no hay ni siquiera espacio donde la carne, experiencia de tiempo puro, pueda comparecer o ser crucificada. El tiempo es una cosa muy rara: si lo aprovechamos desaparece, si aparece es que lo estamos desperdiciando.<sup>3</sup>



Si en la vida cotidiana cuando el aburrimiento aparece, hay que ocuparse (o, lo más seguro, ocuparse previamente para evitar que este no tenga lugar), dejarse aburrir por el arte abre una posibilidad de resignificación simbólica y encarnada con el aburrimiento.

Vemos en el aburrimiento un lugar de existencia plena del cuerpo y en él la semilla de su potencial de acción.

<sup>3</sup> Alba Rico, "La carne y el tiempo (Lecciones del aburrimiento)".





## PUNTO DE ATERRIZAJE: INMERSIÓN. CONVIVIO ALARGADO, RITUAL COMPARTIDO

Junto con los cambios realizados en la acción (preludio #1), también ocurrieron cambios en el formato del trabajo en un modo más amplio. Durante esta nueva etapa, no trabajamos con la idea de ensayo (como repetición para llegar a algo que será entonces “la obra”); sin embargo, el concepto de obra seguía interesándonos.

Esta dupla abrió la posibilidad de considerar a todas las instancias de trabajo como obra. Partes de un todo que, a la vez, encuentran potencia en su existencia individual. Para ello, tuvimos que vivir cada día de trabajo como un acontecimiento

en sí, sin perder de vista sus posibilidades futuras. Esto permitía, además, que en cualquier momento del proceso alguien pudiera convertirse en testigo de la obra, disfrutando de una experiencia única y efímera, un acontecimiento más o menos potente, siempre listo a fracasar.

El mayor cambio ocurrió en el “cómo” compartir la investigación con el público. Diseñamos, a partir de nuestros encuentros, experiencias colectivas guiadas llamadas “Inmersión”.<sup>4</sup> Las inmersiones duran tres o cuatro días consecutivos y son compuestas por momentos en donde el público es testigo, pone su cuerpo en la acción, crea memoria sobre la experiencia y reflexiona

<sup>4</sup> Vídeo/registro: Inmersión #1 disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=L7ycdNTWgog&feature=youtu.be>

colectivamente sobre ella. Lo que antes era pensado como la presentación de una acción de 60 minutos, ahora se propone como una convivencia de 12 horas, divididas en algunos días, en donde todas somos responsables y constructoras de la experiencia.

Este formato abrió el campo de posibilidades y dio lugar a una experiencia ritual, en donde en la desjerarquización de los momentos del trabajo la vivencia ganó el peso que buscábamos. Más que lecturas e interpretaciones sobre lo que sucedía, el foco se direccionó hacia las experiencias de tiempo que ofrecía el trabajo, en la convivencia de estos cuerpos y en lo que sucedía en y entre ellos. Tal vivencia es efímera, colectiva y al mismo tiempo única individualmente.

## TEMPORALIDADES QUE CONSTRUYEN CORPOREIDAD: EL ARTE COMO MODO DE EXISTIR

Todo arte efímero con base en el encuentro, de carácter convivencial, tiene la oportunidad de suspender nuestras convenciones temporales e interpelar las percepciones naturalizadas del tiempo. El cómo es una cuestión de interés de cada artista en esta potencia. En el caso de "CAMINANDO", trabajo atravesado por este interés, dar lugar a los conceptos de ritual, improductividad y aburrimiento en nuestra práctica contribuyó a poner en cuestión las experiencias de tiempo. Contrastamos nuestra práctica con





algunas características de las relaciones temporales de nuestra sociedad, como por ejemplo la inmediatez, la multiconexión, la multitarea, la valoración del desempeño, la productividad, la absorción del concepto de experiencia como producto de marketing, e intentamos llevarla más allá de una relación binaria con estas caracte-

ción del imaginario, la constitución de los códigos colectivos de percepción y sensibilidad, y hasta dónde pueden ser modificados.<sup>5</sup> Reconocer en la duración una puerta para encarar el arte como modo de existir, nos posibilita afirmar las temporalidades que construyen el cuerpo en las situaciones artísticas que proponemos como cons-



rísticas, entendiendo las experiencias de tiempo propuestas como constructoras de cuerpo y corporeidad, una (des)construcción biopolítica en dicha sociedad.

Néstor García Canclini nos señala que, siendo el arte un campo de producción simbólica, es necesario para el artista entender las relaciones y condicionamientos operantes sobre la produc-

tituyentes de una realidad inscrita en nuestro contexto socio-cultural. No una utopía, un ideal a llegar, una sublimación del tiempo, sino una experiencia temporal tan tangible como esperar el colectivo en la parada o comer un sándwich mientras se camina rápido para ir al trabajo.

<sup>5</sup> García Canclini, "Arte y sociología en la década del 70", 23.

Según Erika Fischer-Lichte, al transitar situaciones en las que se encuentra expuesto a una incertidumbre del no saber, del no poder establecer marcos de referencia ni reglas en donde apoyarse, acontecen en el sujeto procesos de reconfiguración de su sistema de significados.<sup>6</sup> Su experiencia previa no lo habilita a definir, nombrar o comprender lo que está sucediendo y tiene que reinventarse para relacionarse con esta situación. Esta situación “liminal”, como la nombra Fischer-Lichte, conduce a una transformación del estado corporal del sujeto, así como a una actualización de los modos de percepción y sistema de significados, incidiendo directamente en la totalidad de su existencia.

Al hablar de existencia, sin concebir una separación entre arte y vida, nos queda claro el potencial de transformación a través de la memoria, de la construcción de corporeidad que se da en todas las personas involucradas en la experiencia artística. Una composición en permanente movimiento de construcción y desconstrucción (simultáneamente) de los modos de percibir y concebir las experiencias temporales en nuestra sociedad.

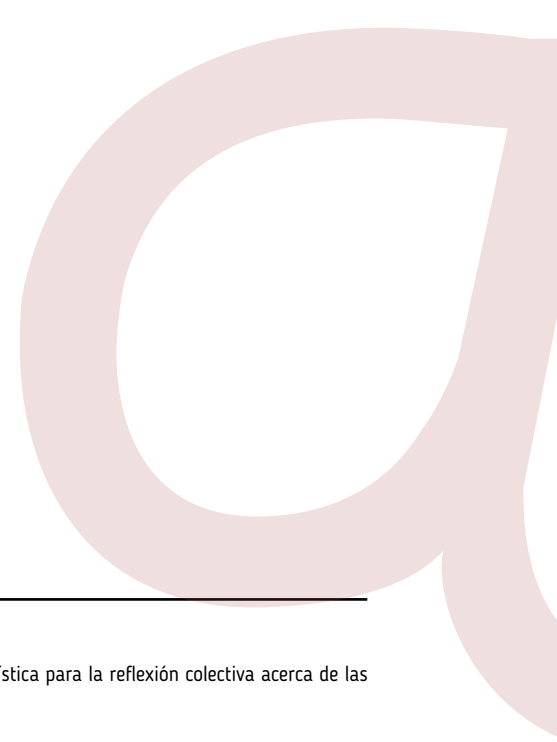
---

6 Fischer-Lichte, “Experiencia estética como experiencia umbral”, 79-100.

---

**Cómo citar este artículo:**

Talma Salem, “Experiencias de tiempo como constructoras de corporeidad: un relato desde la práctica artística para la reflexión colectiva acerca de las relaciones temporales en el arte”, *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 42-53



## Bibliografía

Marina Abramovic, "Canal Contemporâneo", Youtube (Brasil, 2011). Consultado en marzo de 2018, disponible en <https://youtu.be/ZQguiR0etKU>.

Santiago Alba Rico, "La carne y el tiempo (Lecciones del aburrimiento)", en Victoria Pérez Royo y Diego Agulló, *Componer el plural, escena cuerpo, política*. (Barcelona: Mercat de les Flors/ Institut del Teatre/ Ediciones Polígrafa, 2016): 107-128.

Gilles Deleuze, *Bergsonismo*, 2ª ed. (São Paulo: 34, 2012).

John Dewey, *Arte como experiencia* (São Paulo: Martins Fontes, 2010).

Erika Fischer-Lichte, (2016). "Experiencia estética como experiencia umbral", *Revista de Teoría del Arte*, 18 (2016): 79-100. Consultado en marzo de 2018, disponible en <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39056/40705>

Néstor García Canclini, "Arte y sociología en la década del 70", en *La Producción Simbólica, teoría y método en sociología del arte* (Argentina: Siglo XXI, 2001), 23.

David Lapoujade, *Potencias do tempo* (São Paulo: N-1, 2013).

David Lapoujade, *William James, a construção da experiencia* (São Paulo, Brasil: N-1, 2017).

André Lepecki, *Agotar la Danza, performance y política del movimiento* (España: Universidad de Alcalá y Mercat de Flores, 2006).

Peter Pál Pelbart, "Biopolítica", *Sala Preta - Revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP*, 7, (28 de noviembre de 2007): 57-66. Consultado en marzo de 2018, disponible en <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p57-66>



## Biografía

### Talma Salem

#### AUTORA

Artista y gestora cultural brasileña, graduada en el curso de Comunicación de las Artes del Cuerpo por la PUC, São Paulo, Brasil. Máster en Artes Escénicas y Cultura Visual en 2017, ARTEA/UCLM, España. Reside en Córdoba, Argentina, en donde es alumna del Doctorado en Artes, UNC. Responsable y directora artística del proyecto “CAMINANDO: estudios sobre la lógica del preludio de Giulia Palladini y la práctica artística como investigación”, en CePIA, Facultad de Artes, UNC.



#### Nombre

#### CONTACTO:

[contato.talsalem@gmail.com](mailto:contato.talsalem@gmail.com)

#### SITIO WEB:

[www.talmasalem.com](http://www.talmasalem.com)