

Manon de Boer looks at the arts: The performative body through repetition

Manon de Boer mira hacia las artes: el cuerpo performativo a través de la repetición

Elisenda Díaz Garcés

Universidad Autónoma de Barcelona, España

Abstract

This communication aims to understand the cinematographic gaze towards the performative arts, unfolded by the audiovisual proposals of the experimental filmmaker Manon de Boer. Her work will be considered to appreciate how the camera records the creative act of the performing bodies, generating rhythmic visual-sound relationships of repetition and difference.

The performative arts theory will be the key starting point for addressing De Boer's subversive cinematic perception proposal. In addition, in order to understand the performative nature of the artistic work of these bodies, an incursion into the gesture and the disruption will be plotted, with the purpose of placing its iterative condition as a possibility of change, as a subversive difference.

Keywords: Experimental cinema, cinema and other arts, performative arts, rehearsal, repetition.

Introducción

Gran parte de la producción audiovisual de la vídeo-artista belga dirige su atención a la música, por ejemplo en *Presto*, *Perfect Sound* (2006) y *Think about Wood*, *Think about Metal* (2011), entre otras. También a la danza, *Dissonant* (2010) y *From Nothing to Something to Something Else* (2019). No solo las obras de Manon de Boer apuestan por hacer un retrato de las demás artes, sino que también suscitan una reflexión sobre las propias condiciones del proceso creativo. Por ejemplo en *An Experiment in Leisure*¹ la directora conjuga planos fijos de los espacios de la creación –escenarios, escritorios, etc.- con las reflexiones de Marion Milner provenientes de su libro homónimo² y *On Not Being Able to Paint*³, obras en las que la autora deja discurrir su pensamiento alrededor de la imaginación, la sensación y las emociones en la vida y el arte. En la pieza oímos voces de artistas como Sirah Foighel Brutmann, bailarina y directora audiovisual, o Latifa Laâbissi, coreógrafa, que recitan fragmentos de la obra de Milner como el siguiente:

So we actually rehearse in the sense of repetition, repeating the text over and over. But it is a mix of the repetition and change. The text changes as you repeat it, it starts taking on unexpected meaning. You discovered a lot that you would have missed if you had not repeated together so much. (15'31'')

En estas frases, como en la mayoría, el acercamiento al arte se destila de la práctica creativa ensayística, es decir, de aquel estado precedente a

la obra como tal –ya sea musical o coreográfica-. Si bien estamos acostumbrados como espectadores, oyentes o paseantes en una exposición, a asistir a la representación de una obra que ya está terminada y que se despliega de manera lineal en el tiempo de un inicio a un fin, aquí se nos sitúa en medio de la construcción. Aquí, la directora está exponiendo de manera textual y explícita una comprensión del ensayo artístico⁴ como un ejercicio repetitivo de búsqueda y exploración de aquellas formas estéticas –un sonido, un movimiento- que finalmente acaba por ser fijado en la obra definitiva.

La reflexión no solo se despliega textualmente, estas voces aparecen en estos escenarios creativos siendo así la única presencia de los artistas, ya que son espacios estáticos y vaciados de cualquier cuerpo:



Figura 1. *An Experiment in Leisure*. 2019. De Manon de Boer. Bélgica: Auguste Orts.

La manera de casar estos espacios del ensayo vaciados junto con una banda de sonido repleta de voces de artistas en su reflexión sobre su condición creativa, no nos permite concebir estos espacios desde una «falta» o «negatividad». Al contrario, los cuerpos no están ausentes en el espacio, se materializan en su voz, en su capacidad sonora. A lo largo del presente estudio se van a desplegar las diferentes maneras por las que Manon de Boer trabaja la percepción fílmica entre la imagen y el sonido para crear fricciones disonantes y uniones armónicas. Son apuestas cinematográficas se proponen dispositivos perceptivos y reflexivos complejos.

Si retomamos el inicio de la pieza nos encontramos ante un paisaje oceánico cuyo contraste varía. La cámara fija nos muestra diversos *tableaux* afectados por las diferentes luces del día, captando así el tránsito de las formas rocosas definidas por la luz al borrado de las figuras.

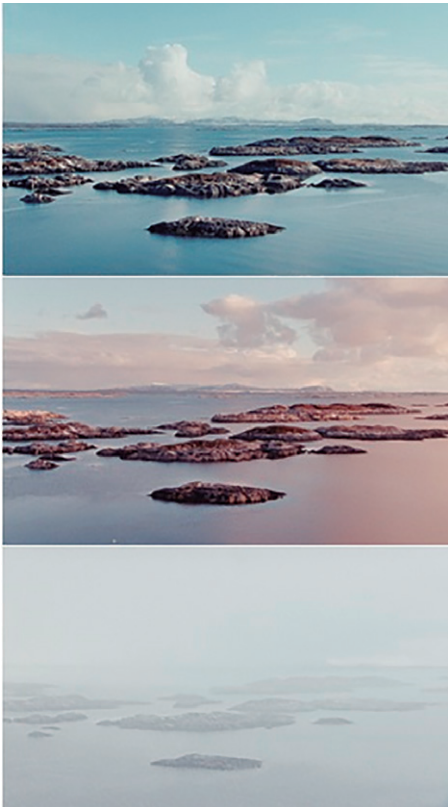


Figura 2. *An Experiment in Leisure*. 2019. De Manon de Boer. Bélgica: Auguste Orts.

La directora, al secuenciar estos paisajes en sus variantes, señala la diferencia. El espectador deja de ver los elementos presentes –las rocas, las nebrus– para percibir los movimientos del oleaje, las texturas y tonalidades del cielo, es decir, el proceso lumínico afectando el paisaje. Es una apuesta cinematográfica por la cual apelar a una nueva sensación que rompe con el reconocimiento de las formas idénticas para abrirse a la percepción de lo mutable. Es una apuesta por la percepción de la diferencia, como explica Deleuze:

Heráclito, los ojos caleidoscópicos fijos en el río como un poseso, tratando de recortar un espacio de mismidad continuo, siguiendo dos o tres ondulaciones del agua, pero se le quiebran, o cambian (...). Y entonces hace un corte mental en el tiempo y busca la mismidad de la secuencia. Pero tampoco, y Heráclito ya no ve un río, ve la variación permanentemente irreplicable de las ondulaciones del agua y dice «Devenir». En el núcleo del concepto hay una percepción alucinada. (Deleuze 2018, 5)

Aquí ya podemos percibir cómo *An Experiment in Leisure* se señala a sí misma como proceso de constante ensayo y exploración de posibilidades siempre en una búsqueda repetitiva de este *unexpected meaning*. Por un lado, la pieza audiovisual activa una puesta en escena – la conjugación de la imagen de los espacios vaciados con las voces de la reflexión– alrededor del ensayo artístico y la repetición que es en sí misma, una apuesta fílmica por desplazar la obra de su centro representativo tradicional para situar el proceso de creación. Por otro lado, la sucesión de cuadros paisajísticos –cuadros que bien podrían ser las variaciones de la catedral de Rouen de Monet– llaman a la mirada del espectador a experimentar justamente aquello que tiene lugar en el proceso de creación por el cual se repite, no con el fin de fijar definitivamente una imagen de la catedral concreta y por ello más «verdadera», sino una repetición que busca y explora las diferentes formas artísticas para lograr una experiencia del llamado *unexpected meaning*. Empezamos a percibir que esta búsqueda cinematográfica de la artista se aúna a la de las artes performativas, en tanto que son:

Actos que implican cuerpos diversos y que posibilitan creación de realidades (...) *cuestionando* los paradigmas tradicionales y el sistema binario de pensamiento (obra/proceso, autor/espectadorx, representación/presentación, etc.) (Hang y Muñoz 2019, 14).

Si bien hemos empezado a perfilar el desplazamiento de la obra al proceso y lo situamos como ruptura performática en tanto que trabaja la disposición de cuerpos y espacios con el fin de producir una experiencia perceptiva inédita; a continuación veremos cómo la obra de Manon de Boer trabaja constantemente a favor de una percepción renovada y sensitiva de la diferencia a partir de estrategias fílmicas de la repetición, con ello situando tanto el cuerpo del intérprete como del espectador como performáticos.

Texto

Partiendo de *An Experiment in Leisure*, debemos interrogarnos sobre cómo la directora se aproxima a los cuerpos de la creación hasta aquí ausentes en la imagen. En *One, Two, Many*⁵ asistimos a la representación musical de la pieza *Stadium I. – L(élek)zem*⁶. La cámara se sitúa en frente del pecho del músico captando así su respiración en las ondulaciones de la camiseta. Luego empieza a desplazarse hasta el rostro del intérprete centrado en la respiración mientras se acerca la flauta a los labios. Poco a poco la exhalación se confunde con el sonido producido por la flauta. Después de un contorneo por el rostro, la cámara empieza a rodearlo en círculos. Mientras el movimiento de la cámara es continuo y no se detiene en ningún ángulo fijo, el flautista en su interpretación trabaja por mantener el sonido a través de su respiración.



Figura 3. *One, Two, Many*. 2012. De Manon de Boer. Bélgica: Auguste Orts.

Esta puesta en escena debe plantearse como propósito fílmico de la artista y por ello es necesario pensar en las diferencias perceptivas que reclamarían otras maneras de aproximarse a la interpretación de esta pieza musical. Por ejemplo, una manera usual de registrar fílmicamente el cuerpo del músico es desde la frontalidad. Esta decisión sitúa al intérprete en un espacio escénico mientras la cámara toma el lugar del público espectador estableciendo así una división entre aquél que hace y aquél que mira hacia el frente, sentado y quieto desde la oscuridad de las gradas. Las artes performativas rompen con estos esquemas espacio-temporales tradicionales:

Apuntan otras posibilidades de plantear la comunicación escénica y pensar el lugar de lo escénico, otro modo de entender al hombre-actor: de entender lo que ocurre en ese lugar de la «actuación» y cómo se desarrolla, y sobre todo la importancia –y la responsabilidad- para todo ello de quien está delante, el hombre-espectador, presente físicamente, mirando y sintiendo lo que pasa, o sea, lo que le pasa. (Fischer-Lichte 2013, 9)

Estas tres rupturas –que son fundamentales para las artes performativas aunque no son las únicas- en resumen: la ruptura de la noción de actor, obra y espectador, son rupturas que la artista belga retoma para explorarlas en el campo audiovisual. En el caso de *One, Two, Many*, para empezar, vemos cómo De Boer trabaja con una relación espacial diferente a la frontalidad y, apostando por la circularidad y la continuidad⁷, construye un espacio sonoro particular en el que la respiración toma cuerpo como sonido y el aire se hace visible en su afectación en el espacio. Esta transformación y afectación del espacio sonoro a través de una captación cinematográfica constituye en sí un acto performativo:

We can refer to a «performative» dimension to an artwork to foreground how an artwork performs, suggesting that it acts, that it intervenes upon and transforms space, that it seems to exercise its own agency and effect. (Butler 2017, 172)

Es decir, para captar cómo la pieza musical *Stadium I. – L(élek)zem* en su persistencia ininterrumpida de un tono melódico se despliega por el espacio, la artista rodea el cuerpo del músico agenciándose de su respiración y sonido, materializando su afición en el aire de la estancia. La ruptura del clásico espacio escénico acompaña la relativización del cuerpo interpretativo. En lugar de fijar la figura en una frontalidad estática dentro del plano, el rodeo circular logra que el espectador perciba el cuerpo del artista como instrumento melódico, pues, en esta pieza, no asistimos a un músico que hace sonar una flauta, que se expresa a través de su instrumento, sino que, puesto que tanto la exhalación como la inhalación suenan, ambos son cuerpos sonoros unidos. Esta comunión se percibe gracias al rodeo de la cámara alrededor del cuerpo que respira y se ve afectado –en nariz, boca, cuello, pecho y brazos- por el acto interpretativo.

De manera similar, en la tercera parte de la pieza, asistimos al canto de un coro. Los cantantes se distribuyen en un semicírculo en el centro del espacio mientras la cámara les rodea desde diferentes ángulos. Aquí, de nuevo, en el desplazamiento continuo de la cámara englobando el espacio, se percibe la voluntad de captar a los intérpretes trabajando con su voz y su cuerpo en conjunto. En este baile alrededor, la cámara topa con otros cuerpos presentes, sembrados sin orden por el espacio. Se trata del público oyente que, en lugar de situarse en frente del coro distribuido de manera estática en unas gradas, sino que, tal como hace la cámara, se desplaza libremente por el espacio explorando diferentes ubicaciones perceptivas en

relación a los músicos. La mirada fílmica genera un vaivén entre los cuerpos que interpretan y los cuerpos oyentes, rompiendo las categorías de activo y pasivo, agente y receptor, así como las categorías espaciales de las que hemos hablado entre representación y presentación. Con esta estrategia Manon de Boer comprende los cuerpos como cuerpos performativos ya que parten de la misma consideración de que el cuerpo «es simultáneamente el objeto y el sujeto de la creación misma, el portador de la imagen y la imagen misma» (Hang y Muñoz 2019, 56).



Figura 4. *One, Two, Many*. 2012. De Manon de Boer. Bélgica: Auguste Orts.

Como vemos en la figura 4, al situarse junto con un oyente, la cámara es capaz de transmitirnos su escucha desde una posición situada y concreta en el espacio. Así es como la pieza explora las diferencias sonoras según la ubicación espacial del espectador oyente para ofrecerlas en su conjunto audiovisual al espectador de la pieza.

La potencialidad de la voz es una cuestión ampliamente explorada por la directora. En la segunda parte de *One, Two, Many*, el espectador ante lo que parece ser una pared blanca con leves texturas, escucha una reflexión de la coreógrafa Mette Edvardsen alrededor del efecto de la voz. Explica cómo a través de la escucha de las clases impartidas por Roland Barthes empieza a entender la respiración antes de la pronuncia de la palabra, de la realización material de la voz, como momento del pensamiento. Como el momento del ensayo, momento de búsqueda y exploración de posibles, momento en el que aquello invisible –el pensamiento de la formación lingüística y estética- se cristaliza en un instante de duda, de pausa, que es la respiración. Materializar de forma fílmica este instante sensorial de lo «invisible», del aire o el silencio, es clave en muchas de las obras de la artista. Por ejemplo, en *Resonating Surfaces*⁸, la voz se relaciona de manera íntima con la memoria y los afectos. Además, en una entrevista sobre su reciente pieza dedicada a Chantal

Akerman⁹ explicita su voluntad por captar de manera material y fílmica la voz:

For me the voice is a physical part of the body and space and to make an image with 16mm film in language but also in time is a way of giving it a space, of materialising it. (De Boer 2020)

El interés la artista por la voz de la Chantal Akerman se entrelaza con la propuesta cinematográfica de esta misma por recuperar la memoria de una experiencia silenciada, la de su madre en los campos de concentración. Y es entre lo dicho y lo callado que ella explora, como ella misma decía, «Il n'y a rien a dire disait ma mère et c'est sur ce rien que je travaille».

Al pensar en la voz y el silencio resulta imprescindible recordar la pieza *Two times 4'33''*¹⁰, en la que la artista pone en escena dos veces la conocida pieza de John Cage 4'33''¹¹. Recordemos que esta composición es interpretada por cualquier músico con su instrumento manteniendo cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio marcando en el cronómetro los instantes 30", 1'40" y 2'23". Dividida en dos partes, esta pieza primero fija la mirada en el cuerpo del músico sentado ante el piano y atento al cronómetro. En la segunda interpretación, apuesta de nuevo por la circularidad para registrar la *performance*; esta vez la cámara se sitúa en un espacio central y gira sobre sí para pasar en un *travelling* del artista a los espectadores sentados en frente del escenario para luego salir al exterior a través de una ventana para contemplar el paisaje ventoso entre ramas y cables ferroviarios. Mientras, en esta segunda parte, todo el sonido, a excepción de los tres momentos en los que el artista marca el cronómetro, desaparece.



Figura 5. *Two times 4'33''*. 2012. De Manon de Boer. Bélgica: Auguste Orts.

Este lento desplazamiento por el espacio completo de la *performance*, registrando todos los componentes que rodean la pieza, junto con la decisión de silenciar la banda de sonido es la manera singular con la que De Boer retoma y rinde homenaje a la famosa composición. En la primera parte, el espectador audiovisual ha asistido a la pieza, ha escuchado el silencio de Cage. En la segunda parte, la representación se abre para poder percibir visualmente todos los elementos presentes y, por ello, agentes conjugándose con un silencio renovado, logrando así una nueva sensación. Es solo desde la percepción del segundo silencio –silencio filmico- que se visualiza el primer silencio repleto de sonidos: no solo la respiración de los cuerpos presentes en el espacio, como también la lluvia, las ramas al viento, el tráfico de coches y trenes, etc.

Otra pieza que trabaja con el sonido y su «desaparición» es *Dissonant*¹². Pantalla en negro, suenan las primeras notas de *Three Sonatas for Violin Solo*¹³. La imagen aparece y muestra a la bailarina Cynthia Loemij de frente durante dos minutos escuchando la composición. El espectador escucha mientras la ve escuchar. No es hasta que la melodía se detiene, que el cuerpo de la bailarina empieza a danzar así revelando la escucha anterior como un estado latente y gestador de la coreografía que luego despliega. La cámara, siempre desde una frontalidad, lucha por mantener la figura enmarcada en sus movimientos expansivos por el espacio. En un momento del recorrido, la bailarina enlaza la coreografía con la posición inicial, encorvando el cuerpo hacia atrás, y la pantalla vuelve al negro.

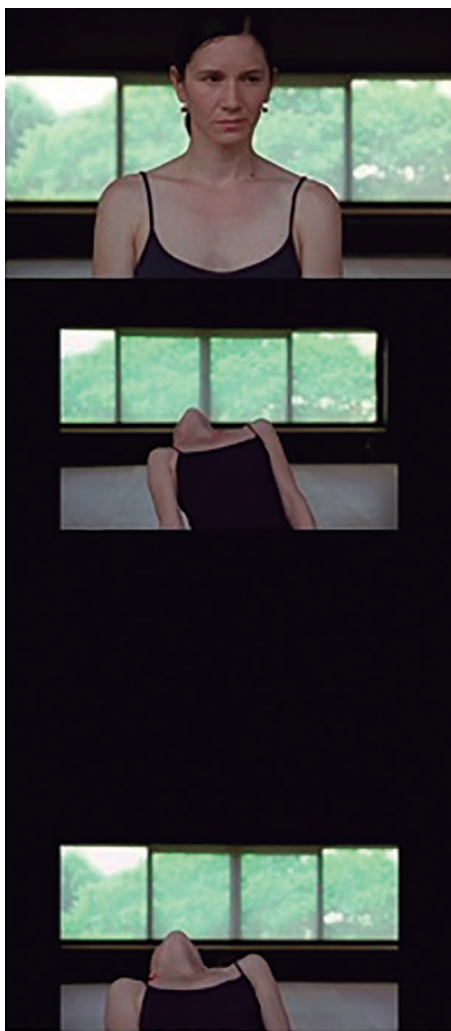


Figura 6. *Dissonant*. 2010. De Manon de Boer. Bélgica: Auguste Orts.

La melodía del violín desapareció, el cuerpo de la danza, también. En la pantalla oscura se mantiene como un latido reverberante la respiración y los pasos contra el suelo de la bailarina. Además, se oyen los sonidos mecánicos de cómo la directora manipula y cambia la película, puesto que está grabando con una cámara de 16 mm. Al cabo de un minuto, la imagen se hace visible y la bailarina sigue con su coreografía, una y otra vez. Como vemos, en esta oscuridad, en esta interrupción de la imagen, nada se detiene. Ante la «ausencia» de imagen, la banda de sonido no deja de remitir a la presencia de los cuerpos *performando* y trabajando, la bailarina y la directora. Hacer presente de manera física y sonora la presencia de la cámara,

de su dispositivo y sus condiciones pragmáticas –la duración de la película– constituye un acto reflexivo por el que la película toma cuerpo en la obra musical y coreográfica. En lugar de registrar de manera invisible e imperceptible un evento artístico que sucede delante suyo, la cámara se encuentra implicada, afectada y agente del acto *performativo* al que asiste y, a su vez, genera. Estamos viendo cómo estas piezas de Manon de Boer tienen el cometido de reflexionar sobre las artes de manera fílmica, reflexionando a su vez sobre la propia condición, percepción y experiencia cinematográfica.

¿Qué efecto logra este parpadeo en el espectador? Si bien podemos pensar que, en un instante, le deja ciego, descarrilado del desarrollo de la secuencia coreográfica, el espectador sigue percibiendo. Retomando la materialización de la respiración vista anteriormente en *One, Two, Many*, es decir, la revelación matérica de la respiración como instante de pensamiento previo al sonido y, sin embargo, instante en el que se exploran de forma sincrónica todos los sonidos allí presentes en potencia; de la misma manera, esta interrupción visual, este retorno a la oscuridad, no es el silencio de la imagen, no sitúa al espectador ante la «nada» y el vacío. En esta ceguera es donde puede activarse la memoria perceptiva; ahora la pantalla en negro, gracias a la banda de sonido siempre presente, se encuentra repleta de movimientos que se superponen invocando el recuerdo de lo visto anteriormente. Como comenta el historiador de arte T. J. Demos al respecto de la obra de la vídeo-artista, el procedimiento por el cual:

Divorcing of visual and auditory registers, de Boer reinvents the strategy to deinstrumentalize her own film's imagery, allowing it to multiply into numerous virtual possibilities of meaning—what Deleuze might have called a crystal-image, wherein the real and the imaginary, past and present, become indiscernible. (Demos 2010, 224)

La noción cinematográfica de la imagen-cristal desarrollada por Deleuze aquí, para ser comprendido en el marco de las artes performativas, nos permite pensar en la revelación de la *fantasmata* recuperada por Agamben¹⁴ del tratadista de la danza Domenico di Piacenza. Se describe como *fantasmata* aquel instante de la secuencia de movimientos coreográficos en el que, gracias a una leve pausa o interrupción, se produce una apertura que ejerce su fuerza interrogante. En ese instante, como en el parpadeo de *Dissonant*, converge la memoria de los movimientos vistos y la proyección de aquellos que están por venir: «una interrupción repentina entre dos momentos, una pausa que contiene virtualmente, la memoria -pasada, presente y futura- de toda la escena coreográfica». (Agamben 2018).

Como bien puso en práctica teatral y teórica el dramaturgo Bertolt Brecht, la interrupción es la clave para el surgimiento del gesto¹⁴, gesto como posibilidad de ruptura. Del teatro épico brechtiano, Butler resitúa el gesto en el contexto de la construcción de género como aquella práctica que puede romper la

cadena de repeticiones –discursivas y gestuales– convencionales y opresoras: «Gesture, conceived as both citation and event, might also be understood as a critical practice that seeks to bring to a halt forms of violence accepted as quotidian» (Butler 2017, 178). Las artes performativas trabajan desde la consciencia del poder del gesto con el fin de provocar rupturas, dislocaciones, perturbaciones sensoriales. Manon de Boer, haciéndose cargo de esta tradición estética y filosófica, a lo largo de su obra explora las fronteras entre el pensamiento, lo performativo y audiovisual.

Conclusiones

A lo largo del artículo se ha querido poner en consonancia la obra de Manon de Boer con el cambio de paradigma propuesto y realizado por las artes performativas respecto a la obra, al espacio escénico, al cuerpo-intérprete y el cuerpo-espectador. Si bien las artes performativas reclaman un carácter presencial físico de los cuerpos y sus actos, junto con una imposibilidad de fijar de manera reproducible una obra única; estas características, difíciles de sortear por el aparato fílmico, son trabajadas por la directora desde la experiencia del espectador que, en todo caso, siempre se activa junto con la proyección de las piezas.

Si el cuerpo del *performer* deja de ser transmisor del significado textual y sensitivo de una obra que le precede, si el cuerpo del intérprete ya no es considerado como un recipiente mediador y comunicador; el cuerpo, la percepción y sensación de aquel que mira, tampoco puede mantenerse en una posición pasiva a la espera de ser afectado por algo externo.

Implicar el cuerpo espectador a través de la filmación de la práctica artística, musical o coreográfica, para subvertir los límites. Es una apuesta por la que la obra deja de ser texto para ser evento, el cuerpo deja de ser transmisor para ser «simultáneamente el objeto y el sujeto de la creación misma, el portador de la imagen y la imagen misma» (Hang y Muñoz 2019, 56), y así, unidos por una experiencia sensitiva, actor y espectador pasan a ser co-sujetos, según la noción de Fischer-Lichte¹⁵.

La vídeo-artista trae a la percepción cinematográfica la experiencia corporal y presente propia de las artes performativas: la participación en la construcción de sentido sensorial de la obra. Las diferentes estrategias fílmicas que se han desglosado anteriormente se dirigen a espolear al espectador, a situarlo en una posición incierta, ya nunca más exclusivamente receptora, que apela al despertar de una nueva mirada. Esta posición incierta del espectador, como hemos visto en la tercera parte de *One, Two, Many* y los oyentes del coro, esta apertura y relativización constante de la obra, incluso de una obra como *4'33"* de John Cage, esta comprensión a través de presencias y ausencias del cuerpo performativo desde su materialidad física y sonora... todas estas apuestas tienen en común un propósito performativo que, por ejemplo, la artista y teórica de la *performance* Eleonora Fabián aborda desde el concepto de precariedad, concepto capaz

de romper con la metafísica de la presencia, de la identidad, de la delimitación de los elementos:

La precariedad del sentido, que deja de estar preestablecido y fijado para ser condicional, mutante, performativo (...) la precariedad del cuerpo, que, lejos de ser percibida como deficiencia, es actualizada como potencia; y la precariedad del arte, que vira hacia el acto y el cuerpo. (Hang y Muñoz, 2019).

Revalorizar la condición de inestabilidad, relatividad e indefinición a través de la práctica artística, es una decisión estética que se hace eco del pensamiento, por ejemplo, el desarrollado por Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición*, libro en el que emprende la tarea de pensar la realidad desde el efecto diferencial de la repetición, dejando atrás los binarismos y las identidades fijas. Se hace evidente la continuidad que Judith Butler proporciona a la teoría lingüística del *Speech Act* de Austin y Searle para poder pensar los cuerpos como performativos y revelarlos así cuerpos históricos, cuerpos contruidos discursiva y gestualmente a partir de repeticiones convencionales o subversivas. A partir de aquí, el cuerpo abandona el terreno de lo «natural» para lograr una complejidad histórica, gestual y discursiva, como Foucault ya vio: «El cuerpo es el punto cero del mundo, allí donde los caminos y los espacios vienen a cruzarse el cuerpo no está en ninguna parte» (Foucault 2009, 16). Gracias a la obra de Manon de Boer, hemos visto cómo, en el caso del cuerpo del espectador, también se trata de un cuerpo situado, histórico y concreto, puesto que: «Unx espectadorx se hace, se construye, se practica y se actúa. Ser espectadorxs es también un acto performativo». (Hang y Muñoz 2019, 24).

Notas finales

¹ *An Experiment in Leisure*. 2019. De Manon de Boer. Bélgica: Auguste Orts.

² Milner, Marion. 2011. *An Experiment in Leisure*, Londres: Routledge.

³ Milner, Marion. 2010. *On Not Being Able to Paint*, Londres: Routledge.

⁴ Recordemos que en francés al ensayo teatral, musical, artístico en general, se le denomina *répétition*. Así también, el concepto inglés, *rehearse*, proviene del francés antiguo *rehercier*: volver una y otra vez, retrotraer, reparar, remover (la tierra, el suelo). Fuente: <https://www.etymonline.com/>.

⁵ *One, Two, Many*. 2012. De Manon de Boer. Bélgica: Auguste Orts.

⁶ *Studium I. – L(é)lek)zem*. De István Matuz.

⁷ Son muchas las *performances* que rompen con la idea de escenario al situar a los espectadores en un «medio», en un espacio sin contornos definidos. Se abandona la idea de exposición para que los elementos de la obra (actores, objetos, espectadores) compartan el espacio en una relación no delimitada. Como dice Sontag sobre los happenings se trata de «un espectáculo que elimine el escenario, es decir, la distancia entre espectadores y actores, y envuelva físicamente al espectador». (Sontag 1996, 354)

⁸ *Resonating Surfaces*. 2006. De Manon de Boer. Bélgica: Auguste Orts.

⁹ *Her Voice*. A conversation with Manon de Boer. Jan Mot. Brussels, 2020. <https://janmot.com/exhibitions/2020-chantal-akerman-manon-de-boer-detail-page/>

¹⁰ *Two times 4'33"*. 2010. De Manon de Boer. Bélgica: Auguste Orts.

¹¹ *4'33"*. 1952. De John Cage.

¹² *Dissonant*. 2010. De Manon de Boer. Bélgica: Auguste Orts.

¹³ *Three Sonatas for Violin Solo*. 1923. De Eugène Ysaÿe.

¹⁴ «Obtenemos tantos más gestos, cuanto más a menudo interrumpimos la acción. (...) El desarrollo de los hechos sufre una interrupción; lo que aparece en su lugar es una situación con la que se encuentra la mirada del desconocido». (Benjamin 1966, 94).

¹⁵ El concepto de co-sujetos lo desarrolla Fischer-Lichte en el tercer capítulo de *The Transformative Power of Performance* y se resume así: «Instead, their bodily co-presence creates a relationship between co-subjects. Through their physical presence, perception, and response, the spectators become co-actors that generate the performance by participating in the "play." The rules that govern the performance correspond to the rules of a game, negotiated by all participants – actors and spectators alike; they are followed and broken by all in equal measure». (Fischer-Lichte 2008, 32)

Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. 2018. «Per un'ontologia e una politica del gesto» en Gesto, Seminario Giardino di studi filosofici : 1-7. URL: <https://artilleriainmanente.noblogs.org/post/2019/03/18/gesto/>

Benjamin, Walter. 1966. Brecht: ensayos y conversaciones. Montevideo: Arca.

Butler, Judith. 2017. «When Gestures Become Event». In Street, A., Alliot, J., Pauker, M. Interviews in Performance Philosophy. London: Palgrave MacMillan.

Deleuze, Gilles. 2018. Cine III: Verdad y tiempo. Potencias de lo falso. Buenos Aires: Editorial Cactus.

Demos, T. J. 2010. «The discovery of slowness: The films of Manon de Boer» en Artforum International vol. 49, nº 3: 222-227.

Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance*. Londres y Nueva York, Routledge.

Fischer-Lichte, Erika. 2013. *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada Editores.

Foucault, Michel. 2019. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina. 2019. *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires: Caja negra.

Her Voice. A conversation with Manon de Boer. Jan Mot. Brussels, 2020. <https://janmot.com/exhibitions/2020-chantal-akerman-manon-de-boer-detail-page/>

Sontag, Susan. 1996. *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Alfaguara.