

Lucía B. Merlos y Ana Sabrina Mora
(Compiladoras)

CIRCULACIONES



CUERPOS, ESPACIOS Y TEXTOS en torno a las *Jornadas de Intercambio:*
“INVESTIGACIONES SOBRE Y DESDE EL CUERPO EN LAS ARTES
ESCÉNICAS Y PERFORMÁTICAS” (La Plata, 2014)

CIRCULACIONES

CUERPOS, ESPACIOS Y TEXTOS

EN TORNO A LAS *JORNADAS DE INTERCAMBIO*

*“INVESTIGACIONES SOBRE Y DESDE EL CUERPO EN LAS ARTES
ESCÉNICAS Y PERFORMÁTICAS”*

Un libro sobre textos del GRUPO DE ESTUDIO SOBRE CUERPO (Argentina), la LÍNEA DE ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE LAS CORPOREIDADES, LAS SENSIBILIDADES Y LAS PERFORMATIVIDADES (Colombia), el GRUPO DE INVESTIGACIÓN DRAMATURGIA DEL CUERPO-ESPACIO Y TERRITORIALIDAD (Brasil) y el COLECTIVO TEATRO DODECAFÓNICO (Brasil)

Circulaciones: cuerpos, espacios y textos /

Lucia Belén Merlos... [et.al.]; compilado por Ana Sabrina Mora y Lucia Belén Merlos. - 1a ed. - La Plata: Investigaciones contemporáneas, 2015.

E-Book.

ISBN 978-987-33-8029-7

1. Investigación. 2. Jornadas. 3. Estudios Culturales. I. Merlos, Lucia Belén II. Mora, Ana Sabrina, comp. III. Merlos, Lucia Belén, comp.

CDD 306

Fecha de catalogación: 29/06/2015

Ediciones ECART

La Plata, Argentina

Junio de 2015

Índice

Introducción	8
Palabra viva en Argenbralombia.....	9
Cronograma de las Jornadas de Intercambio “Investigaciones sobre y desde cuerpo en las artes escénicas y performáticas”.....	14
Teoría de conjuntos (intersección, inclusión y disyunción)	16
Expectativas y preparación: las Jornadas en medio de la vida.....	17
Entrando al círculo: paneles y debates.....	21
Cuatro grupos de tres países: Círculos, tránsitos y encuentros	34
Colectivo Teatro Dodecafónico.....	35
<i>Pausa poética, interrupção de fluxos, convite ao olhar passante. Questões sobre a figura do espectador de ações artísticas no espaço urbano. Verônica Veloso</i>	38
Grupo de Investigación Dramaturgia del Cuerpo-Espacio y Territorialidad.....	49
<i>Investigaciones individuales dentro del grupo</i>	50
<i>O Espaço Arquitetônico na composição em tempo real em dança contemporânea</i>	50
<i>Emiliano Alves de Freitas Nogueira</i>	50
<i>Considerações criativas a partir de entendimentos de corpo e espaço. Patrícia Chavarelli Vilela da Silva</i>	57
<i>El cuerpoespacio como experiencia en la improvisación en danza. Ana Carolina da Rocha Mundim</i>	64
<i>Reflexiones sobre un proceso creativo. Mariane Araujo Vieira</i>	71
Grupo de Estudio sobre Cuerpo.....	80
<i>Algunas investigaciones en curso</i>	82
<i>Sexualidades y moralidades en movimiento. El baile social del tango en el contexto contemporáneo. Juliana Verdenelli</i>	82
<i>Transfiguraciones, intersecciones y reconfiguraciones de la danza contemporánea y el circo contemporáneo. Un abordaje de procesos de construcción de corporalidades, identidades y subjetividades en prácticas corporales artísticas. Mariana Lucía Saez</i>	84
<i>Cantantes de música popular en La Plata. Magri Gisela</i>	85

<i>Corporalidades y Acción Política. La danza como espacio de memoria, construcción colectiva y de identidades en contextos de diversidad cultural y de procesos comunitarios en Colombia y Argentina. Elizabeth López Betancourth</i>	88
<i>Pensando el cuerpo, la danza y la escuela en marcos de relación intrínseca. Lucía B. Merlos</i>	89
<i>Cuerpo, subjetividad e identidad: procesos de formación, circuitos y trayectorias en torno al aprendizaje del break dance en la ciudad de La Plata. Ana Sabrina Mora</i>	90
<i>Cuerpo y arte en el aprendizaje y práctica del teatro.</i>	
<i>El circuito independiente en la ciudad de La Plata. Mariana del Mármol</i>	91
<i>El curso de preparación integral para la maternidad y su proyección en el post-parto: la construcción del cuerpo de las mujeres en torno a la maternidad</i>	y
<i>del vínculo con el recién nacido. Graciela Tabak</i>	93
Línea de Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades	94
<i>Obras y performances: un círculo de límites difusos</i>	96
PASARELA	98
RESEÑAS PERFORMANCES PARTICIPANTES	101
<i>Pasarela pensada desde su enunciación por Natalia Pagano y desde su puesta en escena por integrantes del GEC.</i>	110
Brasil en Danzafuera	116
<i>Festival Internacional Danzafuera: Experiencia, imaginación poética y derivas políticas del arte. Leopoldo Rueda</i>	118
SOBRE PUNTOS, RECTAS Y PLANOS de Ana Carolina Mundin - Conectivo Nozes.....	129
<i>Rememorando: Sobre puntos, rectas y planos.</i>	134
<i>Recuerdos en el espacio de lo sucedido en otro tiempo 11 de abril de 2015</i>	135
<i>Por Lucía Reinares</i>	135
<i>Remontarme al 15 de noviembre de 2014, plaza Belgrano, Festival Danzafuera</i>	138
<i>Por Julia Catalá</i>	138
ACTOS ÍNTIMOS Colectivo Teatro Dodecafónico	142
ANFISBENA y AUDIOTOUR en las <i>Jornadas de Performance-Investigación: Hacia una reflexión socio-cultural de y desde los cuerpos.</i>	148
Anfisbena (en <i>Midiendo y clasificando los cuerpos: las dras. Foxtrot</i>)	149
<i>Anfisbena: una visita al museo de gec o también, una ópera prima con propiedades regenerativas. Carolina Escudero</i>	151

AUDIOTOUR: PREGUNTANDO CAMINOS EN EL CUERPO.....	155
<i>Experiencia estética-sensorial: entre la psicología de un espectador-no tan expectante- y la sensibilidad de la creación artística en Audiotour. Lucía Belén Merlos.....</i>	<i>156</i>
Talleres: espacio expandido y expansivo	160
Taller de improvisación – Conectivo Nozez en conexión poética.....	161
Taller: <i>DERIVA DODECAFÓNICA- Errar é urbano</i>	162
<i>Experiencias en tránsito</i>.....	168
Vivencia y experiencia. Reflexiones sobre la actividad de memoria y escritura realizada por el GEC para este libro. <i>Ludmila Hlebovich</i>	171
Imágenes. <i>Por Juliana Verdenelli</i>	173
<i>Agradecimientos</i>.....	174

Introducción

Palabra viva en Argenbralombia

Múltiples encuentros circulando al mismo tiempo, entrelazando movimiento, cuerpo, letras, lecturas, puestas en escena, ensayos, actividades.
(Elizabeth López B. Registro de experiencia. Abril de 2015)

¿Qué tienen en común una conversación sobre el potencial político del arte, con un grupo de gente que corre camuflada entre ramas por los espacios abiertos de una universidad? ¿Qué tienen en común un texto sobre los roles del espectador, con un superman que camina y habla semi desnudo? ¿Qué tienen en común la reflexión colectiva sobre distintos modos de investigar, con una charla al sol, almuerzo de por medio, sobre la danza en la escuela en distintos países?

Todo esto, y mucho más, ocurrió en el mismo tiempo-espacio durante las *Jornadas de Intercambio "Investigaciones Sobre y Desde Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas"*, que se realizaron en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de Universidad Nacional de La Plata (Provincia de Buenos Aires, Argentina) los días 12 y 13 de noviembre de 2014. Convirtiéndose en un intercambio artístico/académico desde trayectorias teórico-prácticas. Estas Jornadas fueron convocadas por el Grupo de Estudio sobre Cuerpo (GEC), que integra el Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad (CICES), parte del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la UNLP (IdIHCS-UNLP/CONICET). Y estuvieron organizadas conjuntamente entre cuatro equipos de investigación: además del equipo anfitrión de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), participaron el Colectivo Teatro Dodecafónico, de la ciudad de San Pablo (Brasil), el Grupo de Investigación "Dramaturgia do Corpo - Espaço e Territorialidade" del Instituto de Artes de la Universidad Federal de Uberlandia (Brasil) y la Línea de Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá (Colombia).

La motivación principal para la realización de estas Jornadas fue la concreción de un acercamiento cara a cara de investigadores/as de los equipos mencionados, entre algunos de los cuales mediaban convenios de cooperación académica y/o encuentros previos, con el fin de poner en común, discutir y enriquecer los distintos procesos de investigación emprendidos, y con el objetivo de máxima de construir proyectos nuevos en colaboración. Este intercambio estaría viabilizado a través de un diálogo interdisciplinar, desarrollándose y construyéndose en diferentes instancias que incluían talleres, exposiciones formales, obras y debates.

En los intercambios (en presencia o virtuales) que precedieron a las Jornadas aparecían ya algunos puntos de contacto, de acercamiento y también de disidencia. En general estos encuentros habían ocurrido en respuesta a requerimientos formales de las instituciones que nos incluyen o en medio de otras actividades o eventos que nos hacían coincidir en un mismo tiempo y lugar, pero que nos apuraban ante la necesidad de otras tareas. Con las Jornadas, por ende, se buscaba posibilitar un tiempo lento, pausado, donde se pudieran suspender otras actividades para concentrarse en las discusiones; en el encuentro; en los proyectos a futuro. Como veremos más adelante, los dos días no alcanzaron: muchas veces hubo que interrumpir debates, delegar intervenciones, superponer intervenciones. Sin embargo, el intercambio logró ser intenso y fructífero. Y la ansiedad por los tiempos que no alcanzaron para hacer todo lo que se quería hacer, dio lugar a las ganas de seguir, a partir de discusiones abiertas, de intuiciones que aseguran que hay mucho más por hacer, de complicidades que seguramente serán duraderas.

Dada la intensidad de los encuentros, al momento de pensar en la mejor manera de editar las actas o la memoria de estas Jornadas, nos encontramos con que la mera sucesión de resúmenes, ponencias y propuestas de intervención no alcanzaban, no eran suficientes para retratar lo ocurrido, lo vivido. Los talleres y performances no podían reducirse a sintéticos textos propositivos; lo hablado y discutido excedía en mucho a lo presentado por escrito; lo vivido, lo producido colectivamente, era mucho más. En la apuesta por cultivar la memoria de las Jornadas haciendo honor a la experiencia completa que ellas significaron, imaginamos este libro.

Se encontrarán aquí con relatos de distintos tipos y formatos, distintos grados de elaboración, distintos registros lingüísticos, producidos en distintas situaciones y en distintas coordenadas espacio-temporales. Aunque las multiplicidades son más, para hacer más clara esta Introducción podemos hablar de tres ordenadores de estas diferencias: los contextos espacio-temporales de producción de los escritos, los tipos de registro-escritura y los grados de proximidad de los/as autores/as con respecto a las Jornadas. Todos ellos, en sus entrecruzamientos diversos, dan por resultado una memoria de un encuentro que engloba a múltiples encuentros; una memoria que recupera lo dicho y escrito pero también lo no dicho ni escrito en aquel momento y que pudo ser escrito después; una memoria que busca restituir la complejidad de lo que ocurre en un encuentro de esta clase, incluyendo aún las particularidades individuales, tomando una forma que excede en mucho a lo que se conoce como un libro de actas tradicional.

El contexto espacio-temporal en que han sido producidos estos textos es variable. Los textos que desplegaremos en esta publicación fueron producidos en distintos tiempos: antes, durante y

después de las *Jornadas*. Asimismo, fueron escritos en distintos espacios: en los lugares de trabajo de los/as participantes respondiendo a la convocatoria, o en los lugares de trabajo de otros/as investigadores/as que se sintieron motivados para escribir sobre actividades que aquí se rememoran; en las locaciones mismas de las *Jornadas*, durante y después de su realización; y en otros ámbitos que nos resultó interesante incluir aquí, debido a que, aunque no se tratara estrictamente del evento, sí fueron tres eventos que ocurrieron de manera asociada. Éstos fueron *el Ciclo Supervivencias* y *Danzafuera*, ambos en la ciudad de La Plata, y las *Jornadas de Performance-Investigación* realizadas en la ciudad de Buenos Aires. En el ciclo *Supervivencias*, las integrantes del Grupo de Estudio sobre Cuerpo presentamos una obra, *Anfisbena. Una visita al museo del GEC*, que para las integrantes del grupo se encuentra unida por tiempos y sentidos con las *Jornadas* a las que está dedicado este libro. Algunas integrantes del GEC participaron como organizadoras del festival *Danzafuera*, en el que también presentaron obras los dos equipos brasileños, y que se desarrolló durante la misma semana que las *Jornadas*. También en la misma semana, y con la participación del GEC, del Colectivo Teatro Dodecafónico y la Línea de estudios críticos sobre las corporalidades, las sensibilidades y las performatividades, se realizaron las *Jornadas de Performance-Investigación* en celebración de los primeros diez años de antropología del cuerpo en Argentina. Las coincidencias temporo-espaciales, de participantes, de objetivos y de intenciones, nos llevaron a incluir estos eventos para completar el relato de las experiencias, de las reflexiones y de las conexiones abiertas durante las *Jornadas de Intercambio "Investigaciones Sobre y Desde Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas"*.

El segundo de los ordenadores nos permite diferenciar entre textos que han sido producidos con distintos objetivos, extensiones y formatos de escritura. Se encontrarán aquí con registros de experiencias escritos a partir de un ejercicio evocativo, notas de cuadernos tomadas durante aquellos días, fotografías, expresión escrita de posicionamientos teóricos, conceptualizaciones y resultados de investigaciones, resúmenes, propuestas de talleres y análisis escritos con posterioridad o con anterioridad a la realización de las *Jornadas*. Como este libro es producto de los diálogos e intercambios que tuvieron lugar en su trascurso, se han compilado las ponencias completas que fueron presentadas por escrito; se trata de los trabajos de Verônica Veloso, Ana Carolina da Rocha Mundim, Patrícia Chavalleri Vilela da Silva y Mariane Araujo Vieira. Algunas de las ponencias fueron presentadas como resúmenes y desarrolladas directamente en la exposición oral; entre ellos están los resúmenes de las presentaciones grupales e individuales de los cuatro equipos intervinientes; se publican aquí las propuestas de los talleres ofrecidos por el Colectivo Teatro

Dodecafónico y por el Grupo de Investigación Dramaturgia del Cuerpo, Espacio y Territorialidad, así como la propuesta de la performance *Pasarela*, ofrecida por la Línea de Estudios Críticos sobre las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades. En el formato de resumen, se encontrarán con las voces de Sonia Castillo Ballén (directora de la Línea, performer y guionista), los/as hacedores/as de *Pasarela*, Natalia Amaya, Martha Paola Chávez, Karen Díaz Lizarazo, Freddy González, Ruth Gutiérrez, Gustavo Mantilla, Celia Gillet Medellín, Martha Noguera, Damián Pinilla, Francisco Ramos, Elsy Rodrigues, Linna Rodríguez, Mónica Vanegas y Raimundo Villalba; los integrantes del Colectivo Teatro Dodecafónico, Paulina Maria Caon, Beatriz Cruz, Verônica Veloso y Sandra Ximenez; los/as integrantes del Grupo de Investigación Dramaturgia del Cuerpo, Espacio y Territorialidad, Ana Carolina Mundim (directora del grupo), Mariane Araujo, Patrícia Chavalleri, Emilliano Freitas, Isabela Giorgiano, Julian Hamilton, Lucio Pereira y Jarbas Siqueira; y algunas de las integrantes del Grupo de Estudio sobre Cuerpo como Mariana Lucía Saez, Gisella Magri, Mariana del Marmol, Juliana Verdenelli, Graciela Tabak, Lucía B. Merlos y Elizabeth López Betancourth.

De manera intercalada con los resúmenes, las ponencias y las propuestas de talleres y performances, con el fin de restituir parte de las reflexiones generadas en las diferentes instancias, se publican aquí fragmentos de las notas tomadas en cuadernos por las compiladoras mientras escuchaban las exposiciones, intervenían en los debates, observaban las performances o participaban en los talleres. También, registro fotográfico realizado por los/as mismos/as participantes. Además (y aquí creemos que reside la mayor novedad de esta edición), el producto de lo que hemos llamado recién “ejercicio evocativo”: cuatro meses después de finalizadas las *Jornadas de Intercambio*, las integrantes del GEC, el equipo anfitrión, nos embarcamos en una actividad de memoria, escritura y recuperación del registro de la experiencia vivida durante aquellos días. Inspiradas en la *Deriva* del Colectivo Teatro Dodecafónico, elaboramos una serie de audios personalizados por medio de los cuales invitamos a integrantes del GEC a recorrer los distintos espacios donde habían transcurrido las *Jornadas*, revisitando los estados corporales, las reflexiones, los encuentros, las sensaciones, las preguntas; en algunos casos, se sumó a los audios el trabajo a partir de imágenes o de textos. El producto de esta actividad colectiva se incluye aquí en forma de fragmentos que acompañan distintas instancias del relato; algunos de estos fragmentos aparecen citados como *Registro de experiencia*, con el nombre de cada autora: Mariana del Mármol, Elizabeth López Betancourth, Gisela Magri, Mariana Sáez, Graciela Tabak y Juliana Verdenelli. Otros resultados de esta actividad de evocación aparecen de forma no fragmentada, acompañando la memoria de distintas obras: tal el caso de los textos escritos por Julia Catalá y por Lucía Reinares

(ambos sobre una obra presentada por el equipo uberlandés en *Danzafuera*) y por Natalia Pagano (sobre *Pasarela*). Finalmente, el texto de Ludmila Hlebovich reflexiona sobre el concepto mismo de experiencia, a propósito de la propuesta de esta actividad evocativa.

En cuanto al tercero de los ordenadores, los textos incluidos en este libro han sido producidos a partir de distintos grados de proximidad con las *Jornadas*, esto es, han sido producidos por personas que han estado involucradas en ellas de distintas maneras: organizando, exponiendo, asistiendo todo el tiempo, asistiendo de a ratos, observando todo o alguna parte específica. Entre los textos compilados se incluyen también análisis y reflexiones producidas por investigadores/as que se han sentido movilizados como espectadores/as de obras de los distintos equipos participantes, mostrando algunas de las repercusiones que todo esto ha tenido. Entre estos últimos, se incluyen textos de Carolina Escudero (a propósito de *Anfisbena*), Leopoldo Rueda (sobre *Danzafuera*) y Lucía Belén Merlos (sobre *Audiotour*).

En síntesis, esta es una producción total integrada por múltiples voces, elaborada con el objetivo de recuperar y compartir las reflexiones, las vivencias y las preocupaciones comunes que surgieron durante los momentos de intercambio formal, de diálogo, de reunión informal (como los almuerzos y cenas de esos días), de movimiento compartido. Al finalizar su lectura, o en momentos intermedios, invitamos a volver a las preguntas que abrimos al iniciar esta introducción, y a generar, por qué no, nuevas preguntas. En los distintos textos se encontrarán propuestas de investigación y de creación que discuten la división entre estos dos términos. Más que discusiones que directamente toquen esta supuesta dualidad, todo cuanto aquí se presenta es el resultado de maneras de investigar y de crear (o de crear/investigar) que, desde distintos puntos de partida y posicionamientos, utilizan y hermanan todos los recursos disponibles de la investigación y de la creación. La creación como investigación, la investigación como creación. Investigar bailando y bailar investigando. La creatividad de la investigación, no una u otra, sino ambas potenciándose y multiplicándose. Celebramos, finalmente, todo lo que de creatividad tiene la escritura.

Un viejo dicho advierte: “juntos pero no revueltos”. Este dicho, emergente del sentido común, tiene su correlato en gran parte del sentido académico y también del artístico. Así, se supone que se puede reflexionar y moverse, pero no al mismo tiempo. En estas *Jornadas* y en este libro, se hace visible que no hay límites para el estar juntos. Que cuanto más revueltos, mejor.

Les damos la bienvenida a un círculo que no para de crecer.

Ana Sabrina Mora y Lucía B. Merlos

Cronograma de las Jornadas de Intercambio “Investigaciones sobre y desde cuerpo en las artes escénicas y performáticas”

Las Jornadas transcurrieron los días 12 y 13 de noviembre del 2014 en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Presidente de la Universidad Nacional de La Plata:

Lic. Raúl Perdomo.

Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación:

Dr. Anibal Viguera.

Directora del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales:

Dra. Gloria Chicote.

Director del Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad:

Dr. Ricardo Crisorio.

Coordinadora del Grupo de Estudio sobre Cuerpo:

Dra. Ana Sabrina Mora.

Día 1 /Miércoles 12 de NOVIEMBRE

10 hs. Apertura (AULA C- 202/203)

Palabras de bienvenida a cargo de Ricardo Crisorio (director del CICES-IdIHCS-UNLP/CONICET) y Ana Sabrina Mora (coordinadora del GEC-CICES)

10.30 hs. Panel de presentación de los distintos equipos participantes

- Grupo de Investigación "Dramaturgia do Corpo - Espaço e Territorialidade". Instituto de Artes, Universidad Federal de Uberlandia, Uberlandia, Brasil.
- Colectivo Teatro Dodecafónico. San Pablo, Brasil.
- Línea de Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades. Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.
- Grupo de Estudio sobre Cuerpo.Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

13 hs. Almuerzo

14:30 hs. Taller de improvisación - Conectivo Nozes en conexión poética

16:00 hs. Receso

16:30 hs. Presentación de performance "Pasarela: performatividad social de los géneros"

Día 2 /JUEVES 13 de NOVIEMBRE

9 hs. Presentación y discusión de tesis e investigaciones en curso (AULA A-201)

-Grupo de Investigación "Dramaturgia do Corpo - Espaço e Territorialidade" (UFU)

-Grupo de Estudio sobre Cuerpo-GEC (UNLP)

13:00 hs. Almuerzo

15 hs. Continuación de presentaciones y discusiones de tesis e investigaciones en curso

-Línea de Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades (UDFJC)

-Colectivo Teatro Dodecafónico.

18hs Receso

18:30hs Taller Deriva dodecafónica: errar es urbano

20hs Cierre

Teoría de conjuntos (intersección, inclusión y disyunción)

Expectativas y preparación: las Jornadas en medio de la vida

Tenía muchas ganas de participar de las jornadas y conocer a los integrantes de los otros grupos. Me entusiasmaba la idea de saber más sobre sus modos de trabajo y compartir experiencias. Me imaginaba volviendo a casa estimulada por nuevas imágenes, ideas, sensaciones y preguntas. Me encanta volver en ese estado, con ganas de hacer y pensar nuevas cosas. Además sentía que era un buen momento para una "inyección" intelectual, ya que toda mi energía creativa estaba a disposición de mi pequeña hija. Helena tenía apenas cinco meses y aún estábamos absolutamente sumergidas en ese nuevo vínculo. Por aquel entonces era difícil sentirme parte de cualquier proyecto, sentía como si la maternidad me hubiese "tomado" por completo y estaba abocada a la difícil tarea de comprender esa revolución que acontecía en casa.

A medida que se acercaba la fecha me iba sintiendo más ansiosa y nerviosa, principalmente pensando en cómo me organizaría con Helena y mi madre (a quien le había pedido que viaje para cuidarla durante esos días). Me preocupaban la cantidad de horas, la posibilidad de encontrar un espacio cómodo y resguardado para las dos, como darle la teta a mi hija en un lugar medianamente tranquilo, etc.

Por entonces tampoco me sentía en condiciones de sentarme a escribir nada nuevo, cualquier esfuerzo intelectual me resultaba prácticamente imposible. Entonces pensé que sería una buena oportunidad para compartir la fundamentación general de mi proyecto de tesis y abrirlo para la discusión grupal.

(Juliana Verdenelli. Registro de experiencia. Abril de 2015)

La organización de las Jornadas estuvo cruzada, de un modo enmarañado con los preparativos para el Festival Danzafuera que sucedería durante el fin de semana contiguo y cuyos ensayos generales se superpondrían de manera parcial con las Jornadas. Dado que los dos equipos brasileros participarían tanto de las Jornadas como del Festival había numerosos intercambios de e-mails en los que se tocaban, de modo muchas veces confuso, temas relativos a ambos eventos. Al mismo tiempo, era necesario negociar horarios de modo tal que todos pudiéramos participar plenamente en ambos. Fueron días muy intensos en los que el agotamiento y las urgencias parecían estar por encima del entusiasmo y las expectativas. Tal vez por eso, mis recuerdos de los días y noches previas tienen que ver fundamentalmente con haber estado ocupada en cuestiones operativas que parecían estarse llevando todo mi tiempo y energía.

(Mariana del Mármol. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Los días anteriores a las Jornadas, fueron de una intensa actividad. No sólo por lo que la misma organización de las jornadas implicaba, sino porque se estaban desarrollando o por desarrollar otras actividades en días más o menos próximos, actividades en las que también estaba implicada y me encontraba trabajando. Los días 15 y 16 de noviembre se realizaría el Festival Danzafuera (del que ya, desde el 3 de noviembre, se encontraban en pleno desarrollo los procesos de residencias); el 12 de diciembre iba a tener lugar la jornada de cierre de año de ACIADIP y estábamos ya trabajando en la organización desde la Asociación; además estaban terminando las clases en la Facultad, por lo que en la cátedra estábamos en pleno proceso de evaluación final de los trabajos prácticos. Algunas de estas actividades se fueron superponiendo de distinta manera durante los días de las jornadas, modificando o afectando mi modo de participar.

En particular, los días previos estuve muy intensamente conectada con la organización de Danzafuera. Teníamos aún que resolver cuestiones vinculadas al alojamiento y a la alimentación de los artistas que vendrían a participar del Festival, como así también los últimos ajustes en cuestiones logísticas vinculadas al alquiler de los equipos electrógeno y de sonido. Pero además, este año me estaba encargando del seguimiento en profundidad de una de las residencias del Festival, la coordinada por Federico Moreno. Desde la organización de Danzafuera habíamos destinado una persona de la organización para que se hiciera responsable de cada residencia, que acompañara el proceso, pudiera llevar un registro y estuviera atento a las necesidades que pudieran ir surgiendo. Yo asumí esta tarea, en mi doble rol de integrante del equipo organizador de Danzafuera y de antropóloga. Para la fecha de las jornadas, ya había compartido con Federico y los residentes 7 días de trabajo, y de una experiencia muy movilizadora para mí desde lo afectivo y lo intelectual (sí es que todavía tiene algo de utilidad práctica mantener esta distinción) que a pesar de estar observando "desde afuera", podía percibir la intensidad con que se vivió el proceso "desde adentro".

Como tantas otras veces, lamentaba la superposición de actividades, y no poder estar plenamente en ningún lugar (o mejor dicho, lamentaba no poder estar plenamente en todas, que es lo que hubiera querido). Tener que ausentarme dos días de la residencia, por momentos me pesaba. Sin embargo, dado que las Jornadas se acotaban al 12 y 13 de noviembre, que veníamos trabajando desde hacía mucho tiempo en la organización, que iban a ser momento de reencuentro con los colegas colombianos, que tan afectuosos y hospitalarios habían sido conmigo cuando estuve en Bogotá, que iban a ser oportunidad de conocer a los colegas brasileños con quienes veníamos intercambiando correos, y que esperaba que fueran el inicio de nuevos vínculos y proyectos, decidí priorizarlas durante esos dos días.

De la propia organización de las jornadas, recuerdo idas y vueltas de cantidades de mails en los que revisábamos y ajustábamos la programación, definíamos nuestras exposiciones, repartíamos las compras de insumos y materiales necesarios, definíamos los menús de cada día, indicábamos a los colegas de Colombia y Brasil cómo llegar a La Plata y/o a la Facultad desde sus diferentes puntos de arribo, etc., etc.

Más o menos así llegaba a los días previos a las Jornadas: con un poco de cansancio por tanta actividad junta, otro poco de nervios y preocupación porque todo saliera bien, incertidumbre por no conocer a la mayoría de los participantes, pena por lo que tenía que dejar de hacer esos días y, al mismo tiempo, entusiasmo por lo que esperaba que sucediera.

(Mariana Sáez. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Los días previos a las jornadas, recuerdo que estaba bastante ajena a ellas puesto que, por un lado, tenía que mudarme de casa en los días venideros, y, por otro, el 15 de noviembre comenzaba a grabar mi segundo disco, por ende estaba con ensayos y preparativos de pre producción.

La única tarea previa a la que le estaba destinando energías fue la de conseguir un sonido para la performance *Pasarela*. Esta tarea implicaba también que la logística de traslado y operación quedaban a mi cargo. Recuerdo que la noche previa al primer día de las jornadas estaba preocupada por ese tema, y como los equipos no eran míos, le pedí a mi compañero (mucho más versado en temas técnicos que yo) que me haga una mini capacitación casera para no tener contratiempos a la hora de usarlo.

No preparé ninguna exposición, pero sí tenía en la cabeza un pequeño speech, llegado el momento de presentar los temas de las integrantes del GEC.

Recuerdo que la mañana del 12/11 tenía expectativas por conocer a los grupos, a los colombianos por todo lo que habían contado Marian y Sabri, y a los brasileros justamente por ser tan fuerte mi vínculo con ese país, (y para practicar el portugués coloquial).

En el inicio de la actividad, durante la apertura de las jornadas y primer tramo, estaba muy pendiente de la cuestión organizativa y de registro, colaborando con otras compañeras en tareas varias (desde bucar un termo de agua hasta cebar mate, sacar fotos y grabar el audio de las primeras exposiciones).

(Gisela Magri. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Creo que me dispuse a estar. Dejé de lado para el primer día, todas mis actividades cotidianas. Llevé un texto de los ya escritos, aunque después no lo usé para hablar y presentarme.

Los sentimientos son encontrados, hay expectativas pero también una especie de desilusión previa.

(Graciela Tabak. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Hablar de noviembre es hablar de intensidades, de múltiples encuentros circulando al mismo tiempo, entrelazando movimiento, cuerpo, letras, lecturas, puestas en escena, ensayos y actividades que apuntaban a la misma dirección: a tener el cuerpo como centro. Por esos días había surgido la opción de presentarnos con el taller de aula20 en la bienal de arte de la UNLP y desde ese momento hermoso las cosas no pararon, llegó la residencia de danzafuera y las jornadas tan esperadas fueron parte de este momento de intensidad. Esto generó también que mi participación en las jornadas fuera un poco acotada, pero intensamente vividas, gracias a que eran parte de una organización del GEC pero también por los estados corporales que venían siendo muy potentes por esos días.

El día anterior a dar inicio a las jornadas lo había dedicado en parte a organizar los certificados, quería que quedara un documento cargado de algún sentido, así que busqué una imagen de Bergson y fue así como quedó el documento, con una imagen y las mil letras de todas las universidades participantes, a la mañana siguiente salí rápidamente a ver si alcanzaba en su casa a Mari del Mármol para entregárselos y que ella los llevara al inicio porque yo tenía la residencia, no fue posible.

(Elizabeth López B. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Entrando al círculo: paneles y debates

La primera actividad “oficial” de las Jornadas consistió en un panel donde Ricardo Crisorio, director del CICES, y Ana Sabrina Mora, coordinadora del GEC, dieron inicio a las Jornadas en su calidad de anfitriones. Esto dio la apertura a un círculo de presentaciones donde representantes de los cuatro equipos intervinientes hicieron una síntesis de sus líneas de investigación y creación, de sus modos de trabajo y de sus principales producciones. En el curso de este panel fue tomada la fotografía que aparece en la tapa.

Luego de las primeras presentaciones, donde cada equipo llevó algo armado para exponer, se dieron los primeros debates. Los temas para discusión no estuvieron pautados de antemano, más allá de la temática general de las Jornadas, que nos convocaba a todos/as. Muchos fueron los temas que se abrieron. Algunos de ellos dieron lugar a intercambios breves. Otros llevaron a intervenciones que se sucedían en espiral, siguiendo y siguiendo, llevando de una cosa a otra. El breve tiempo con el que contábamos hizo necesario interrumpir algunas de estas discusiones que podrían haberse extendido mucho más; afortunadamente, quedaban los almuerzos, meriendas y cenas para retomarlas y continuarlas.

Quedaron huellas materiales de esas conversaciones en grabaciones de audio, fotografías y cuadernos. En cada nota, en cada libreta, las individualidades se quedaban con distintas cosas, elegían palabras o frases para congelar y llevarse. Aquí algunas:

Sobre la risa.

Sonia Castillo. Línea estudios críticos sobre las corporeidades, sensibilidades y... Esto se me liga a una idea sobre un hombre con quien estoy trabajando, quien está operado del corazón con 4 bypass recientemente. Para pensar con material sobre Nuria Vives, sobre anatomía vivenciada y anatomía de la voz.

Envoltura en relación a la operación del corazón. Relacionado con “el giro corporal”, el congreso colombiano sobre cuerpo.

Revista corpo-grafías.

Paulina habla de estudios sobre los principios corporales.

Cuerpo/espacio/sonido/texto.

Algo teórico sobre Klauss Vianna de trabajo corporal

Enseguida se me ocurre que tengo que hacer algo de teatro, aunque ahora que transcribo esto no recuerdo bien cuál fue la conexión.

“Mise en jeux” en vez de mise en scene.

El juego organiza la escena.

Des-localar-se (¿como deslocalizar?).

Desarrollo psicomotor de 0 a 3. Madame Bezieres y Suzanne Pirege; esto me lo acerca una chica de Brasil luego de que yo hablé del trabajo con niños en el hospital. Me gustaría seguir hablando sobre esto con las chicas de Uberlandia. Hablo con una de ellas que me da su mail, cosa que recién recupero ahora, para hablar sobre el curso de parto. Verónica.

Espacio/posición/vacío/lugar: conceptos de la física, Galileo, Einstein, Newton los piensan de manera diferente.

Revisar esto porque me interesa.

Las chicas hablan de torque, ¿será palanca? Lo puedo pensar en relación al fulcrum.

Patricia cuenta del cuerpo en movimiento en la escuela y habla de su experiencia. Cuerpos/encrucijadas. Recuerdo que se sorprende por lo pulsional del juego en los niños.

Su trabajo me resulta familiar. Tengo su mail.

Ver textos de cuncanchum.

(Graciela Tabak. Notas de cuaderno. Noviembre de 2014)

Ricardo. Bienvenida en nombre del CICES-IdIHCS. Recorrido por la carrera de Educación Física, su camino como campo. Diálogos. Investigación.

Interés por el CUERPO: **¿qué tienen esos cuerpos para decirse, y para enriquecerse unos a otros, esos cuerpos de la educación física, la antropología, la sociología, educación, etc.?**

Son distintos cuerpos. Entonces: Tener en común distintos parámetros de investigación comunes.

Refiere a otras redes y programas internacionales del CICES.

Ana Carolina. Pasa un DVD, de julio de 2012.

Grupo. Espectáculo. Residencia artística.

Extensión: Conectivo Nozes. conectivonozes.blogspot.com

Espacio-cuerpo/cuerpo-espacio.

Investigación: "Dramaturgias del cuerpo-espacio y territorialidad".

1) Estructuras de movimientos

2) Recursos de juego: movimiento igual; movimiento equivalente (con otra parte del cuerpo, o con la misma pero con otro nivel, por ejemplo); movimientos vinculados. Pregunto no olvido; se responde con el cuerpo.

3) Comandos: parar, continuar, repetir, rebobinar, deletear (correlacionar, comenzar desde cero).

Proporcionar **poéticas en tiempo real**.

Se ve: "en nuestros cuerpos, cuerpos con otras historias, cuerpos con otra experiencia".

Impregnarse de cosas.

NOTA: la investigación se trata de investigaciones en/desde/para el movimiento.

Sonia. Línea de Estudios Críticos. Dentro de esta línea: Grupo de Investigación en Arte Danzario. Grupo de Investigación para la Creación Artística.

NOTA: como en el equipo anterior, investigación en/de/para/desde la creación artística.

Arte Danzario: en las artes, la danza con un lugar menor. Entonces, el programa forma **investigadores en danza desde una perspectiva crítica. Sí había antropología de la danza. Ya no bailarían para espectáculo, sino como sujeto crítico.**

Tesis de doctorado de Arte Danzario: danza al servicio del estado; flamenco en Colombia; los otros cuerpos que bailan, los otros cuerpos que no están en la academia (afro); educación, danza y procesos pedagógicas.

Diferentes ballets, con diferentes cuerpos y diferentes sujetos.

Grupo de artes: sensibilidades, corporeidades y performatividades. **Prácticas estéticas de la vida cotidiana en relación con las artes.**

Doctorado: tesis Ramos (risa); tesis Sonia (cuerpo sintiente en las artes del cuerpo).

Maestrands, Maestría en Estudios Artísticos: los que vinieron.

"Artistas desplazados de cada una de sus disciplinas". Ellos mismos se fueron desplazando. Entonces: cuestionan las artes, **cuestionan el sistema de las artes**; mezclan las artes. **"No somos actrices ni bailarines"**.

NOTA: ver lo de los desplazamientos para todos los que estamos acá, para nuestros espacios de trabajo... Desplazados de la antropología, la sociología, etc., que se están preguntando sobre el cuerpo.

Performances que hicieron (muestran fotos): El Grito; Mujeres por la ciudad; Pasarela. I Encuentro Latinoamericano. Revista Corporafías, Estudios Críticos de y desde los Cuerpos.

Sonia llama a construir y enfatizar el pensamiento femenino sobre los cuerpos (que no es lo mismo que los estudios de género).

Paulina. Colectivo Teatro Dodecafónico.

Profesoras de teatro, de canto. Y algunas, haciendo investigaciones para postgrados, sobre teatro, intervención urbana, instalaciones, etc.

El ser profesoras e investigadoras atraviesan todas sus prácticas; se atraviesan una a otra.

Cuerpo en la calle, en la deriva. Técnica Klauss Vianna de performance urbana.

Para analizar cada una de las intervenciones (cuadro): cuerpo, espacio, texto, sonido, puesta en escena.

La disposición del juego instaaura la escena. Es un juego que se instaaura

NOTA: son hechos escénicos o performáticos, y a cada uno de ellos les dicen pesquisa.

(Ana Sabrina Mora. Notas de cuaderno. Noviembre de 2014)

En el intento por recuperar las huellas que había dejado el panel en las distintas integrantes del equipo anfitrión que habían estado presentes en las conversaciones, un momento de los audios de la actividad evocativa que mencionamos en la Introducción invitaba a trasladarse a los espacios donde habían ocurrido las exposiciones y las charlas, y revisar las notas tomadas en las libretas personales en aquel momento. Escucharon también frases sueltas tomadas de esas discusiones. En un ejercicio de memoria y escritura, fueron escribiendo recuerdos, reflexiones, recuerdos de reflexiones, reflexiones nuevas, y también registrando qué de lo pensado, qué de lo vivido, seguía latiendo.

La diversidad contextual, tensiones disciplinares y desplazamientos fueron una constante en las presentaciones de los tres equipos invitados. Recuerdo que me cautivó particularmente la propuesta de trabajo del Coletivo Teatro Dodecafonico, en particular de sus performances en relación a sus investigaciones escénicas y teóricas sobre la obra de la cineasta Lucrecia Martel.

Percibo que en el intercambio con cada grupo, aún desde las divergencias y tensiones filosóficas-estéticas y disciplinares hubo resonancias, y que nos encontramos desde los bordes, porque estuvimos construyendo desde ellos, cada equipo singularmente (desde los bordes y a veces a trasluz de las ciencias, de las artes, de la vida cotidiana mixturada por todo ello -ir de un ensayo a una ponencia- o de estas mismas jornadas a ensayar y grabar, mientras que otras a Danzafuera y así) en fin, que a pesar de que yo estuve particularmente bastante afuera de varias discusiones, hubo mucho lastre de ecarteidad en los días de las jornadas que cariñosamente bautizamos como "Argenbralombia".

Cuando vuelvo por la propuesta de los audios, las puertas de la 202-203 están cerradas. Pero algo ocurre, algo que ya no es raro que ocurra pero que sigue apareciéndose como "increíble" cada vez que ocurre. Y es que cuando estoy tomando notas, sentada en el pasillo de esas aulas, una chica brasilera viene a preguntarme por una clase de un seminario que comenzaba ese día y nos ponemos a conversar. Ella es cantora y de Mina Gerais (estado al que pertenece la ciudad de Uberlandia); le cuento que hace poco volví de gira y que casi voy a Uberlandia a dar unos talleres y conciertos en la Universidad, pero que esa actividad se reprogramó para fin de año. Ella se va al buffet a buscar algo de comer y en ese intervalo viene la profesora y otros alumnos del curso; la profesora deja un cartel en la 203 para avisar que hay un cambio de aula y yo le comento que me quedo ahí a esperar a la alumna brasilera que andaba perdida. También converso con la profesora, el curso se llama "Miradas sobre el mundo popular entre los intelectuales argentinos y brasileños: del positivismo de entresiglos al culturalismo". Casi en simultáneo, recibo un mensaje de Thavanna (quien está haciendo producción en Uberlandia para que yo pueda ir). Brasil Argentina Brasil Argentina Brasil Argentina Brasil, al mismo tiempo, desde muchos flancos. Y los senderos que se entrecruzan casual-causalmente, todo el tiempo. La fundación del GEC también puede contarse así.

(Gisela Magri. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Llegó el primer día de las jornadas. Entramos al aula, abrimos las ventanas y preparamos mesas con galletitas, agua fría y caliente y diversas infusiones. Comenzaron a llegar los equipos invitados, armamos el espacio de modo más o menos circular y se iniciaron las exposiciones, recuerdo que éramos muchos más de los que había imaginado.

Al principio tenía algunos problemas para entender el portugués y agradecí que los dos equipos brasileiros mostraran imágenes durante su presentación. Al parecer se habló sobre la posición marginal de los equipos dentro de la academia, yo la verdad no lo recuerdo (tal vez sea algo de lo que me perdí por mis limitaciones con el idioma o por estar más pendiente de cuestiones organizativas) pero de todos modos no me sorprende: aunque en los últimos años no hayan dejado de generar nuevos espacios, los temas que trabajamos se mantienen siempre en relación a cierta posición periférica y construyen su identidad desde allí.

(Mariana del Mármol. Registro de experiencia. Abril de 2015)

La noche anterior, después de estar con los compañeros colombianos, llegué a casa cerca de la una de la madrugada. Por suerte Leo me esperó con la cena hasta esa hora, así que cené y me fui directo a dormir. Había sido un día largo, que empezó a la mañana, en la residencia de Danzafuera, y no había tenido casi momentos de descanso, así que estaba agotada.

Para el día siguiente, esperaba presentar mi proyecto de investigación, haciendo foco en particular en la instancia en la que me encontraba en ese momento, poniendo mi cuerpo en el aire, en la práctica de la acrobacia aérea, y lo que eso estaba generando en mí a nivel corporal y en mi manera de pensar la investigación y de llevarla adelante. Había impreso una copia del proyecto, y armé un punteo de temas en una hoja de cuaderno mientras desayunaba antes de ir a buscar a los colombianos a su hostel para llegar a las jornadas.

¿Nervios antes de exponer? Siempre. ¿Tener todo listo, preparado y cerrado? Nunca.

De la primer parte de las jornadas, tengo recuerdos muy fragmentarios. Me la pasé entrando y saliendo del aula, atendiendo a diferentes cuestiones.

Sí recuerdo claramente el momento de llegar y saludarnos con los compañeros brasileños, darnos un abrazo afectuoso, reconocer las caras de las personas con quienes habíamos estado intercambiando correos, repetir nuestros nombres en castellano y portugués tratando de imitar la pronunciación. Fue uno de los momentos "con más cuerpo" de la mañana: reconocer nuestros rostros y nuestras

maneras de estar en el espacio; entrar en contacto al saludarnos, abrazarnos o darnos un beso; escuchar nuestras voces con sus diferentes tonos y acentos...

También recuerdo algunas imágenes de las presentaciones que realizó cada grupo, y cómo los cuerpos de diferentes personas aparecían representados ahí. El video que trajeron los compañeros de Uberlandia donde presentaban el trabajo que vienen haciendo allí, imágenes de diferentes performances realizadas por su grupo de trabajo que mostró Sonia, un cuadro de síntesis sobre sus trabajos presentado por el Colectivo Dodecafónico...

Y algunas resonancias de esas presentaciones.

De los colegas de la Universidad de Uberlandia y del Colectivo Dodecafónico, a pesar de las diferencias que puede haber entre ellos y con nosotras, me resultó cercana su forma de plantear los problemas y de desarrollar su trabajo. El trabajo del Conectivo Nozes, me permitió articular con algunas de las inquietudes formales en relación al espacio que venimos trabajando desde Proyecto en Bruto. El del Colectivo Dodecafónico me hizo pensar más en la dimensión política del espacio y de sus usos, y conectar con algunas de las cuestiones que pensamos desde Danzafuera. Al mismo tiempo, nosotras desde el GEC teníamos la fiebre de la Anfisbena todavía alta, y las articulaciones que se presentaron entre práctica artística y académica, y cómo hacer de un laboratorio artístico un laboratorio de pensamiento (y de acción) me resultaron super interesantes.

De la presentación de la Línea, mi recuerdo tiene que ver con la propuesta de pensar la performance como ruta metodológica y las preguntas que dejaron planteadas en relación con esto sobre cómo analizar el conocimiento artístico no proposicional en relación con el conocimiento proposicional de la ciencia.

Me quedo pensando en esta afirmación de que el conocimiento artístico es no proposicional. ¿Siempre es así? ¿Es sólo no proposicional o hay -o puede haber- elementos proposicionales y no proposicionales? Y quizás tendría que revisar también si hay elementos no proposicionales en el que conocimiento científico y qué rol juegan. No es algo sobre lo que tenga una idea clara, pero si algo que me queda ahí, picando, para seguir pensándolo un poco más...

En relación con el concepto de desplazamiento, no tengo recuerdos. Es probable que justo se haya trabajado en algún momento en que estuve más afuera que adentro de la sala.

Pensándolo ahora, me genera cierta empatía y cierta reserva al mismo tiempo, por los distintos sentidos que se asocian al concepto. Por un lado es un concepto que se asocia al movimiento, y en ese sentido me resulta interesante. Pero al mismo

tiempo pienso que para los desplazados, el desplazamiento no es una elección y se da en contextos de mucha violencia. En cambio en nuestro caso, es una elección y, en cierto modo, hasta considero un privilegio el hecho de poder correr de un lugar para posicionarnos en otro. En nuestro caso tampoco es algo que se viva con sufrimiento, al menos no es así como lo vivimos en el GEC, sino por el contrario, con mucha alegría y amor por la construcción de algo nuevo, de un espacio propio, en un camino en el que puede haber dificultades, por supuesto, pero están dadas las condiciones básicas para que eso nuevo surja, incluso en el ámbito institucional. Podría pensar que hay un desplazamiento de un campo a otro, de una institucionalidad a otra, pero no sé si el concepto de desplazados es el que más me satisface para pensar esta situación. Seguimos dentro del ámbito académico-institucional, aunque nos hayamos corrido un poco en algunas direcciones más que en otras. En todo caso, más que desplazamiento, quizás articulación, apertura... También son términos que implican un movimiento...

(Mariana Sáez. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Aula amplia, llena de gente. Me senté cerca de la puerta. Me sentí extraña, un poco extranjera. No conocía a los que tenía alrededor y me costó un largo rato distinguir los cuerpos/rostros conocidos entre el círculo de personas sentadas. Alguien ya hablaba. A mi alrededor circulaban vasos con bebidas y enfrente algún mate. ¿Qué hago acá me pregunté? Ni adentro ni afuera.

Hubo presentaciones generales y la presentación del equipo del Gec. Con algunos hablantes de portugués se me complicaba entender, tenía que suspender una intención de comprensión y ahí el sentido tomaba forma, aún sin traducción.

Palabras sueltas me llamaron la atención de la presentación de Uberlandia. De la presentación de Sonia me quedó una idea de un trabajo sobre la risa. La revista corpo-grafías. Paulina hablando de estudios sobre los principios corporales (cuerpo-espacio-sonido-texto). Las teorías de Klaus Viana de trabajo corporal, "mise en jeu" en lugar de "mise en scene". El juego organiza la escena. Deslocarse.

No tenía los anteojos corregidos, así que imágenes y textos que se mostraban se me hacían difusos. Me quedé con lo sonoro. Un tema capta mi atención sobre el espacio, la posición, el vacío y el lugar. Conceptos de la física, Galileo, Einstein, Newton. Quiero buscar ya que allí se abren preguntas para mí que me pregunto sobre el movimiento y la relación de los cuerpos con la gravedad. Una palabra torque me queda resonando, será palanca. Pienso en relacionarlo con el fulcrum, que tiene que ver con el punto de apoyo para el movimiento.

Tenemos ideas sobre el cuerpo y las prácticas corporales diferentes. Hay allí muchos cuerpos, modos de pensar y de entender. El cuerpo sensible, el cuerpo expresivo. Cuerpos sociales entramados en redes, cuerpos móviles. Me quedo con la sensación que a cada uno le interesaba hablar de sí, de "un modo".

Trabajo e investigo sobre el cuerpo y el movimiento desde hace muchos años. Las primeras preguntas nacen de aparentes dificultades en zonas corporales o funciones que, según el saber médico, disfuncionaban en mí. Mis preguntas iniciales, en la infancia giraban en torno a estas temáticas, por qué una pierna se acorta, el frenillo de la lengua no se elonga para pronunciar una erre vibrante hasta el paladar, los ojos se niegan a converger la mirada en un punto común, la zona lumbar de la espalda tiende a arquearse..

Las preguntas confluyen o conviven con un gran placer por la experiencia del cuerpo, experiencias no mediadas, en el sentido de experiencias de moverse sin otro que diga cómo, sin indicaciones, sin saberes sobre el cuerpo aportados por otros como una corrección a lo fallido.

Aprendí a patinar, a esquiar, a hacer piruetas sobre hielo, a remar mediante la exploración y la escucha sensible a mi corporeidad. Un aprendizaje comenzaba allí.

Intento, con mi trabajo, deconstruir estas miradas médicas, culturales, que cosifican un cuerpo, nombran síntomas y aquietan sentidos, dejando paralizada a la persona que sufre o porta un padecimiento. Intento abrir espacios para que los niños no vean interrumpido su desarrollo por adultos que no están disponibles para la escucha o para poner el cuerpo.

Armo preguntas, cuestiono, investigo, busco palabras que abran caminos donde algo se cierra, tropieza, tartamudea. No busco sentidos únicos sino rizomáticos.

Amo bailar, allí eludo las técnicas y me permito desplegar un cuerpo móvil, movable, sentido. Uso lo que sé sobre los sistemas, la piel, los órganos, las articulaciones, para encontrar nuevos modos de mover, de abrir camino allí donde un componente emocional bloquea las articulaciones, cierra la palabra, opaca la mirada, acorta la respiración.

De ese cuerpo hablo, ese cuerpo me interesa pensar en la educación, en el lugar de los cuerpos en la escuela.No siempre le pongo palabras a esto. Gracias por estar allí, del otro lado, y convocarme a la palabra viva.

(Graciela Tabak. Registro de experiencia. Abril de 2015)

VUELTA DEL ALMUERZO.

Presentación colectiva GEC.

Discusiones: arte y política en los distintos países. Rol del arte.

Acá: intervención política y activismo posible también fuera del arte; diferentes intervenciones, diferente politicidad; ampliación de campos para el arte, dentro del arte. (De nuevo: Ni adentro de afuera... adentro y afuera).

(Ana Sabrina Mora. Notas de cuaderno. Noviembre de 2014)

Varios hicimos una presentación breve e improvisada de nuestros trabajos individuales. Luego de esto comenzó a gestarse una discusión acerca de las relaciones entre arte y política, lo poco que recuerdo de esta discusión es que los brasileros consideraban de un modo que me resultaba llamativo e interesante los modos en los que los argentinos incluíamos la dimensión política en el arte (y en otros planos de la vida), de modo tal que la política no sólo estaba presente en los casos en los que, explícitamente se tematizaba alguna cuestión de carácter abiertamente político sino también en aspectos mucho más cotidianos vinculados a los modos de hacer y las maneras de organizarse.

Esta discusión -y el hecho de que los brasileros afirmaran que ellos sentían tener mucha menos tradición a la hora de pensar políticamente o de poner en juego esta dimensión política más allá de su tematización explícita- fue llevando a pensar en las historias particulares de cada uno de los países, incluyendo Brasil, Argentina y también Colombia que -a pesar de no tener representantes dentro del aula- también había sido referida dentro de la discusión. Al respecto, y en base a los varios intercambios que durante el ECART, el I Encuentro Latinoamericano en Rosario y estas mismas Jornadas habíamos tenido con gente de Colombia, sentíamos que en su caso las cuestiones políticas se encontraban tematizadas de un modo casi omnipresente en sus performances artísticas, de un modo que en nuestro país sólo era común en ciertos grupos que se proponían muy explícitamente trabajar desde la conjunción entre arte y política.

(Mariana del Mármol. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Luego de estas presentaciones grupales, comimos unas empanadas, ahí, en la misma aula C-202/203 en la que habíamos pasado la mañana y pasaríamos la primera parte de la tarde.

De acuerdo a cómo habíamos armado la programación, esa tarde, previo a la performance Pasarela, el Conectivo Nozes propondría un taller. Los compañeros colombianos nos pidieron que hiciéramos un cambio en la programación, porque tenían que disponerse a preparar su performance y no querían perderse el taller. Hicimos el cambio, pasando el taller para el día siguiente y pensando que podríamos destinar ese momento de la tarde a algunas de las exposiciones previstas para el día siguiente.

Sin embargo, en lugar de las exposiciones, se dio una charla en torno a las relaciones entre arte y política y a las diferencias entre los diferentes países/contextos de los que proveníamos.

Este tema me convoca particularmente, desde hace un tiempo. Siempre tuve inquietudes acerca del rol social del arte, o dicho de otro modo, sobre de qué manera el arte puede contribuir al cambio social o a "hacer del mundo un lugar mejor", que se tornaron más claras a partir de sumarme al Colectivo Siempre, un colectivo de arte y acción política de la ciudad de La Plata. Desde ese colectivo, participamos en diferentes espacios de reflexión sobre el tema, y es algo que siempre llevo conmigo y que me interesa preguntarme en los distintos contextos en los que me encuentro participando. También fue un tema de reflexión y discusión durante el tiempo en que trabajé sobre el fenómeno de la cumbia, con el grupo de docentes y alumnos del Taller en Semiología e Investigación de las Producciones Culturales.

Sin embargo, no pude estar tan presente en esta discusión como hubiera querido. Seguía estando un poco afuera y otro poco adentro, atendiendo a las necesidades que los compañeros colombianos iban teniendo durante los preparativos para su performance y a otras cuestiones organizativas que iban surgiendo.

Una de las cosas que recuerdo de esta charla, es que se pusieron de manifiesto las diferencias entre los diferentes países y grupos. Quizás tomar a los grupos que nos encontrábamos en la reunión como representativos de sus países es un poco apresurado e incorrecto, pero de todos modos, la charla funcionó un poco de esa manera, y creo que nos sirvió para, a partir de la presentación que cada grupo había hecho por la mañana, trazar vínculos entre el trabajo de los grupos y sus contextos culturales y políticos nacionales.

Las temáticas abordadas por la Línea, estaban muy ligadas a distintas formas de violencia, y a la idea de mostrar o denunciar esas violencias como propuesta estética-política. Las obras o performances resultan densas y explícitas. En los grupos de Brasil y Argentina, se evidenciaba una concepción estético-política más ligada a la idea de creación de nuevas formas (nuevas formas de habitar el mundo, de relacionarse con los otros, etc.) que a la denuncia. Como si de algún modo la denuncia se diera por supuesta o superada, y lo que se busca es avanzar en un otro proyecto de mundo.

Pienso, y creo que algo de esto se habló en ese momento, pero no estoy segura por la fragmentariedad de mis recuerdos, que tal vez estas diferencias tengan que ver con el momento político y con el lugar académico-institucional del arte en los distintos contextos. De algún modo, y más allá de que siguen existiendo formas de violencia, tanto en Brasil como en Argentina hay una distancia temporal-histórica con la violencia estatal institucionalizada. Las dictaduras han quedado lejos, y en mayor o menor medida, se ha ido recuperando la confianza en la institucionalidad democrática. Por el contrario, en Colombia la violencia es un tema de gran actualidad y el conflicto armado atraviesa fuertemente la vida cotidiana.

Al mismo tiempo, me pregunto también por el lugar que la institucionalización del arte pueda tener en estas diferencias o en estos movimientos históricos (porque en algún punto las experiencias colombianas se me conectan con experiencias de activismo artístico en nuestro país en los años 60-70), y si esta "falta de denuncia" no podría pensarse también en relación con una cada vez mayor participación del arte en los circuitos institucionales y académicos.

(Mariana Sáez. Registro de experiencia. Abril de 2015)

El debate post almuerzo me implicó más carnalmente y participé activamente de él. Me parece que fue detenido por las moderadoras antes de su climax o cuando estábamos amasándolo, y lamenté ese stop. Porque era patente que los diferentes contextos y politicidades de cada equipo estaban trazando mucho de las discusiones, abordajes y miradas sobre los temas que aparecían en las discusiones y cuando estábamos apenas comenzando a hilar todo ese entramado background desde una perspectiva más latinoamericana y global, la cosa fue pausada y quedó medio trunca. Entiendo que había exposiciones en agenda, aunque sostengo que tal vez podríamos haber derivado en ellas sin necesidad de intervención de corte.

(Gisela Magri. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Tampoco fue posible estar en toda la primera parte del primer día de trabajo, llegué un poco pasadas las dos, había preparado algo de las dudas de mi investigación pero el ambiente estaba en otras discusiones y casi al punto de cerrar, la gente de Colombia ya se había ido y la conversación estaba en la mitad, Sabri hizo el cierre y siguió el corte para ver a la gente de Colombia que presentaba su performance.

(Elizabeth López B. Registro de experiencia. Abril de 2015)

El segundo día los debates continuaron. Nuevas conexiones e intereses comunes se hicieron notar en el espacio de diálogo que se dio tras el taller de la mañana del jueves. Durante el momento del almuerzo en una parrilla del bosque platense, y en los momentos de debate tras algunas presentaciones individuales del segundo día, estas conversaciones y encuentros, al menos, se iniciaron.

El segundo día me quise mantener afuera. Necesité tiempo y algo de contacto géquico para integrarme.

Estuve en la presentación en el aula chiquita. Me gustó ese espacio más íntimo. Sentarme en el piso con las piernas de Marian como respaldo. Cerca.

Me resultó más fácil comprender las presentaciones ese día. Escuché interesada lo de las "procesiones" y la presentación de Patricia sobre los cuerpos en la escuela. Allí sentí que se abría una posibilidad de diálogo. Un interlocutor posible y real.

Entendía el sentido de lo que decía, de las preguntas que se hacía. Hablé y seguí hablando más tarde con ella. La caminata a la parrilla volvió a conmovier la pertenencia. Era guía de un grupo pero no sabía adónde ir. Me crucé en el camino con Laura, mi directora de tesina en Untref. Un instante de encuentro que fulgura allí y algo que me devuelve a mi identidad.

En la parrilla hay nuevamente distancias, unos que se juntan y otros que se separan y separan. No entiendo, llegan las chicas con algo vegetariano para compartir. Algo vuelve a ligarse en un sentido.

(Graciela Tabak. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Recuerdo las presentaciones individuales de los integrantes del Conectivo Nozes que también me resultaron muy interesantes. En algunas de las presentaciones, como la de Ana Carolina, la de Emiliano, la de Marianne, encontré puntos de contacto con el trabajo de Proyecto en Bruto en la casa Curutchet: las investigaciones sobre el espacio, desde diferentes perspectivas, conectadas también por una preocupación formal en relación al movimiento. Por otra parte, la presentación de Jarbas me resultó sumamente interesante, en relación con los temas que estoy tratando de abordar en mi tesis. Tengo apuntadas varias cosas de su presentación, pero comparto una que me dio una punta para pensar en relación a los cruces entre circo y danza que estoy viendo, y a cómo se articulan ahí lo "popular" y lo "contemporáneo": "No se trata de llevar la cultura popular a la escena, sino de ver qué cualidades del cuerpo en esa práctica se pueden llevar a la escena". También apunté y resalté: "Buscar: Leda María Martins. Cuerpo como/en encrucijada. Afrografías de la memoria", pero aún no lo hice (creo que voy a ponerme a googlear ahora, a partir de esta reseña).

Recuerdo que después fuimos a la parrilla. Compartimos mesa con Elsy, y hablamos bastante de las diferencias que habían ido surgiendo entre los grupos, sobre las relaciones entre arte y política en cada contexto, sobre los momentos políticos de nuestros países... Y después me volví caminando con todo el grupo colombiano.

Después, de vuelta en la Facultad, siguieron las presentaciones de los colombianos. Sonia fue la que abrió la ronda, luego el resto de su equipo. De la de Gilete, me quedo con el concepto de "intertactilidad"; de la de Natalia, con cómo deconstruyó su constitución femenina; de la de Karen, con su apuesta por la relación entre sensibilidad y conocimiento (y cómo actuar políticamente en relación con eso); de la de Judith, con las distintas microrresistencias que fue encontrando en la escuela y las diferentes estrategias que se dio como docente para trabajar con eso; de la de Raimundo, con los diálogos entre feminidades y masculinidades. Elsy hizo una reseña más breve. Pero antes de irse, me regaló unos hermosos videos de unos talleres de cine que ella coordina, y con los que terminé de entender y apreciar su trabajo.

Después de las presentaciones de los colombianos hizo su presentación Verónica, y también tengo muchísimos apuntes. Me dio muchos puntos de partida para pensar al espectador de performances, obras, intervenciones o acciones artísticas que se realizan en el espacio público. Y para todo lo que iba mencionando, encontraba ejemplos en Danzafuera.

(Mariana Sáez. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Cuatro grupos de tres países:

Círculos, tránsitos y encuentros

Un equipo piensa la ciudad y proyecta modos de estar en ella, recorriéndola, andándola, viviéndola de múltiples maneras, encontrándose en ella, con ella, por ella. Otro, investiga en movimiento, se mueve para conocer las posibilidades y potencias del cuerpo-espacio. Otro, encuentra su ser anfisbénico, que pasa de la dualidad al encuentro, del encuentro a la articulación, del texto al movimiento y del movimiento al texto en la duplicidad eficaz de ser muchas en una y una en muchas. Otro, equipo que investiga, comunica y denuncia por medio de la performance, interpeándose en y a través de ella.

Las Jornadas, como fue dicho anteriormene, estuvieron organizadas conjuntamente entre cuatro equipos de investigación provenientes de Brasil, Argentina y Colombia: de Brasil participaron el *Colectivo Teatro Dodecafónico*, integrado por Paulina Maria Caon, Beatriz Cruz, Verônica Veloso y Sandra Ximenez, de la ciudad de San Pablo y el *Grupo de Investigación "Dramaturgia do Corpo - Espaço e Territorialidade"* dirigido por la Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim, del Instituto de Artes de la Universidad Federal de Uberlandia. De Argentina, el *Grupo de Estudio sobre Cuerpo*, dirigido por la Dra. Ana Sabrina Mora, del Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, UNLP-CONICET. De Colombia, la *Línea de Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades*, dirigida por la Dra. Sonia Castillo Ballen, de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Encontrarán aquí una serie de síntesis de las presentaciones de los cuatro equipos, seguidas, cada una de ellas, por los resúmenes de las presentaciones individuales. Luego, podrán leer las ponencias completas que fueron enviadas antes del comienzo de las Jornada para su publicación en esta compilación; en estos casos, no se publican sus resúmenes.

Colectivo Teatro Dodecafónico

Se autodefinen como un conjunto de artistas, mayormente mujeres, reunido para la creación de una escena teatral contemporánea, en la cual sus diferentes dimensiones (espacio, cuerpo, texto, tiempo y sonido) tienen la misma relevancia. El Colectivo tiene especial interés en hacer interfaces entre artes – cine, teatro, danza, música – construyendo una escena próxima de la *performance*. Cuerpo y arquitectura son elementos que estructuran las creaciones dodecafónicas. Son recurrentes en sus puestas en escena las perspectivas acerca de las experiencias como mujeres en el mundo actual. La relación de la mujer con el trabajo (ISAURA S/A – 2008), con la esfera de la concepción (O Disfarce do Ovo – 2009), de la infancia (O que Ali se Viu – 2010) y de la familia (¡Salta! – 2013), fueran distintas manifestaciones de eso.

En la actual investigación, Deriva Dodecafónica, retoman el encuentro con las calles, confrontándose con las experiencias corporales en la y de la ciudad. En esa trayectoria perciben haber hecho pequeñas transformaciones en las maneras como construyen los entrenamientos corporales en el grupo, en las maneras de vivir su corporalidad en *performance*.

La Técnica del Movimiento Consciente, de Klauss Vianna, pautó la formación de algunas de las *performers*. Así, la relación cuerpo-mundo, la dimensión consciente y construida de la corporalidad estuvo en primer plano, articulándose con la capacidad de juego a partir de reglas disparadoras de interacciones.

La dinámica entre estructura (partituras) e improvisación (reglada) era un marco da corporalidad explorada en las primeras puestas en escena. A partir de ¡Salta! y más profundamente en la investigación de las derivas, elementos de devaneo, de errancia, atraviesan las proposiciones que se hacen a sí mismas. Otras cualidades de presencia, otras intensidades corporales parecen emerger, constituyendo un cuerpo más poroso, más permeable a la deriva, tal vez una corporalidad en deriva, espacial y sensorial.

Con el cuadro que sigue presentaron su trayectoria en el panel de apertura, el mismo fue elaborado por las integrantes del colectivo: Beatriz Cruz, Paulina Caon, Sandra Ximenez y Verônica Veloso

<p>C•LETIV• TEATR• D•DECA F•NIC•</p>	<p>O Disfarce do Ovo</p>	<p>O QUE ALI SE VIU São Paulo Através do Espelho</p>	<p>¡Salta!</p>	<p>DERIVA DODECAFÔNICA: errar é urbano</p>
<p>CORPO</p>	<p>_criação de partituras</p> <p>_técnica estrutura a composição</p> <p>_alongamento /Técnica Klaus Vianna como treinamento</p>	<p>_construções de figuras a partir de imagens</p> <p>_viewpoints como treinamento</p> <p>_muitos atores, diferentes formações</p>	<p>_composição de figuras e situações a partir de fotos de família em momentos de ócio e lazer</p> <p>_foco nas sensações e estados corporais</p> <p>_relação com objetos (cadeiras, toalhas etc)</p>	<p>_volta da Técnica Klaus Vianna</p> <p>_treinamento como performance</p> <p>_Espaço para a intuição e sensação: prazer, desejo, busca do vento etc.</p> <p>_ato de andar e deslocar-se</p>
<p>ESPAÇO</p>	<p>_quadros</p> <p>_cenário modular</p> <p>_escolhas de pontos de vista em diferentes locais</p> <p>_quadros instalados no espaço como locações</p> <p>_itinerância</p>	<p>_espaço aberto e fechado</p> <p>_jardim, parque, cidade</p> <p>_itinerância</p>	<p>_relação frontal</p> <p>_experimentação de cenografia</p>	<p>_a rua</p> <p>_a cidade</p> <p>_fluxos de circulação</p>
<p>TEXTO</p>	<p>_reação a dois contos da Clarice Lispector: “A Legião Estrangeira e “O Ovo e a galinha”</p> <p>_texto falado, projetado e gravado.</p> <p>_predominância de frases curtas</p>	<p>_reação às Alices de Lewis Carroll</p> <p>_criação textual – non sense</p> <p>_texto falado e gravado</p>	<p>_reação aos longametragens de Lucrecia Martel</p> <p>_texto falado ou gravado</p>	<p>_texto gravado, grafado ou amplificado</p>

SOM	_apontamentos de audiocenografia	_sonorização de um ambiente _música criada e executada pelos atores	_audiocenografia _composição de faixa sonora paralela à faixa de imagem. _ruídos	_som no fone / elemento urbano (balada silenciosa / audiotour) _ruídos e música
ENCENAÇÃO	Quadros – para espaços modulares _workshops _relação com objetos (ovo e cadeira) _expansão e recolhimento (texto e corpo) _articulações no chão _pontos de vista: cinema e espaço	_cena como dispositivo de jogo _workshops _encenação afetada pelas intervenções urbanas: a cidade e o real anexado (ex. faixa de pedestres, 5 minutos)	_foco na faixa sonora _enquadramento cinematográfico inspirados na poética de Lucrecia Martel _workshops	_procedimentos para deslocar-se _propostas de deriva: instruções para perder-se _escutar a cidade; respirar com a cidade

Pausa poética, interrupção de fluxos, convite ao olhar passante. Questões sobre a figura do espectador de ações artísticas no espaço urbano. *Verônica Veloso*

Coletivo Teatro Dodecafônico - Universidade de São Paulo

A pesquisa "Errâncias na cidade: encenações em deriva e ações artísticas no contexto urbano" tem como objetivo investigar teatralidades contemporâneas que se inscrevem no espaço urbano, analisando e experimentando os dispositivos de jogo que organizam o modo de operar dos performers e modelam diferentes tipos de relações com os espectadores. Para tanto, analiso encenações em deriva apresentadas na cidade de São Paulo, entre 2007 e 2014, e também realizo ações artísticas, geralmente na forma de intervenções urbanas, com o Coletivo Teatro Dodecafônico. Ao descrever tais intervenções, elas serão frequentemente confrontadas com ações desenvolvidas por outros artistas do campo da performance que optam por realizar seus trabalhos em espaços urbanos.

A hipótese que se apresenta é de que há um potencial pedagógico presente nas teatralidades contemporâneas que se expõem na esfera pública. Talvez esse potencial pedagógico seja mesmo necessário para situar o espectador – na acepção mais convencional do teatro e também os passantes, pedestres quaisquer, frequentadores da cidade. É importante destacar que o espectador convidado já organizou sua percepção para o encontro ficcional, enquanto o passante comum encontra-se mergulhado na realidade. Para ele, a fronteira entre a realidade e a ficção é menos evidente. Nesse sentido, interessa analisar os dispositivos de jogo propostos pelas encenações aos espectadores, observando o quanto são decifráveis e o quanto permitem que os passantes se localizem física e metafóricamente, organizando seu espaço de estar e de fruir o acontecimento.

Minha proposta é investigar teatralidades contemporâneas que se inscrevem no espaço urbano, analisando e experimentando:

- dispositivos de jogo que organizam o modo de operar dos performers
- diferentes tipos de relações propostas aos espectadores.

Desse modo, analisarei o que nomeei de encenações em deriva, algo que poderia ser considerado como uma modalidade cênica, tão ampla é a produção desenvolvida na cidade de São Paulo nas últimas décadas. Paralelamente a isso, ações artísticas serão desenvolvidas, geralmente na forma de performances e intervenções urbanas, com o Coletivo Teatro Dodecafônico¹. O que

¹ Coletivo de artistas do qual faço parte, atuando como encenadora e, mais recentemente, no contexto das performances e intervenções urbanas, também como performer. Para saber mais: <http://teatrododecafônico.blogspot.com.br>.

liga esses dois momentos, de produções teatrais e de outras que ocupam um terreno mais híbrido, da performance e das artes plásticas, é que ambos incluem em seu fazer a caminhada como ato artístico.

Tenho nomeado encenações em deriva, algumas modalidades cênicas performativas que ocupam o espaço urbano de maneira poética, percorrendo a cidade e revelando a teatralidade presente no real. Tanto performers quando espectadores se colocam em estado de deambulação, percorrendo a cidade em caminhadas não necessariamente objetivas. A prática da errância pode ser observada, em diferentes medidas e em diversos formatos, nos processos de criação desenvolvidos pelos performers e também na ação dos espectadores no ato das apresentações. Mesmo quando os artistas realizam as deambulações no ato da apresentação por um percurso pré-estabelecido, é comum que eles tenham caminhado sem rumo, experimentando situações de deriva como forma de apropriar-se e de definir o trajeto da ação artística. Em outros casos, o artista se desloca a partir de certo princípio operativo, sem saber precisamente qual o trajeto de sua peregrinação.

A noção de deriva, inicialmente associada aos estudos de Guy Debord, constitui-se como uma prática solitária, ou realizada por pequenos grupos, e sem fins artísticos. Trata-se de um evento invisível aos olhos da cidade, sem nenhum traço de teatralidade e com poucos registros por parte dos Situacionistas (responsáveis pela Internacional Situacionista, uma organização revolucionária que publicou uma revista entre as décadas de 1950 e 1960). De acordo com Jacopo Crivelle Visconti, em meados dos anos 60, momento de ruptura entre “artistas” e “revolucionários”, “a prática da deriva como ação de cunho artístico começava a firmar-se como tipologia autônoma e reconhecida” (VISCANTI, 2014, introdução IX). A partir dessa matriz situacionista, muitos artistas produziram derivas como ação artística, desenvolvendo uma rica contribuição para o cenário da arte contemporânea nomeada, pelo autor supracitado, de novas derivas, devido ao fato de serem ontologicamente “novas”. Exemplos dessas derivas são encontrados entre as obras de Francis Alÿs, Lotty Rosenfeld, Richard Long, Tehching Hsieh, Sophie Calle, Vito Acconci, entre outros.

Para os espectadores, em especial, o ato de caminhar pela cidade tem um caráter inovador, por proporcionar um tipo de deslocamento diferente daquele assumido na vida cotidiana. Quase sempre os espectadores não escolhem seus próprios caminhos e não sabem onde vão chegar, mas caminham, deixando-se conduzir pela sucessão dos acontecimentos, participando de um jogo deambulatório pela cidade. Mesmo sem decidirem eles mesmos o trajeto a ser percorrido, a prática da deriva pode ser identificada pelos espectadores dessas ações artísticas. No caso dos

espectadores passantes ou fortuitos, o encontro com o acontecimento cênico pode provocar um desvio na funcionalidade de seu percurso, levando essas pessoas a percorrerem caminhos diferentes daqueles escolhidos diariamente. Mais adiante, trataremos dos diferentes tipos de espectadores encontrados no contexto urbano.

Nesse sentido, considero encenações em deriva aquelas que propõem uma deambulação pela cidade, colocando artistas e espectadores em caminhada. A incorporação do ato de caminhar nesses contextos artísticos alteram a percepção objetiva e a relação funcional que as pessoas desenvolvem com/na cidade. Essas encenações, geralmente, têm caráter de intervenção ou performance urbana. Podem ser consideradas instalações, ainda que efêmeras, no tecido urbano. Elas questionam e/ou subvertem os usos e as funções atribuídas aos mobiliários urbanos e às vias de circulação. Elas também alteram os fluxos da cidade, propondo deslocamentos, pausas ou temporalidades distintas das usuais.

Com frequência, tais encenações incorporam o espectador como elemento constituinte do acontecimento, podendo transformá-lo no “princípio ativo” da ação, para usar uma metáfora criada por Sophie Lucet² ao se referir à memória do espectador. A ideia de transformar o espectador em princípio ativo da ação, a meu ver, não significa afirmar que este espectador seja ativo, em detrimento de uma possível passividade de outro espectador que permanece sentado ao longo de sua fruição artística. Associar a atividade ao deslocamento físico reforça a dicotomia corpo e mente, como se a mente de um corpo em estado de pausa não funcionasse. Nesse caso, atividades como a leitura, a meditação, o estudo ou uma ida ao cinema não poderiam ser consideradas ativas para o espectador contemporâneo. No mesmo sentido, Jacques Rancière afirma que ser ativo ou passivo remonta a divisões sociais antes de remontar às ações do corpo.

Durante séculos e milênios, a humanidade foi dividida em homens ativos e homens passivos. Homens ativos eram aqueles que não tinham necessidade de trabalhar para ganhar sua vida. E os passivos não eram pessoas que permaneciam de braços cruzados, mas, ao contrário, que produziam, se reproduziam e ganhavam sua vida, fechados no universo da necessidade imediata. Eu tentei recolocar o que parece ser evidente: a oposição ativo/passivo se inscreve em uma partilha do sensível, o que quer dizer que são posições sociais e simbólicas antes de serem posições reais do corpo. E tentei, também, dizer que o que se passa quando alguém vê um

² LUCET, Sophie. “Mémoires et pouvoir du spectateur”. *Théâtre et Public – Penser le spectateur*, Paris : avril-juin 2013, p.99.

espetáculo, um filme ou não importa qual coisa... não pode se definir em termos de passividade. Olhar é uma atividade. (RANCIÈRE, 2013, p. 10)³.

Desse modo, afirmar que o espectador pode ser transformado em “princípio ativo” da ação nada tem a ver com ser ativo ou passivo. O que pretendo afirmar é que o espectador pode ser considerado, metaforicamente, como um dos elementos [ou substâncias] que consegue ter ação sobre o acontecimento cênico [ou organismo]. Assim como um medicamento, uma planta ou um alimento tem diversas substâncias em sua composição e apenas uma ou algumas delas podem agir sobre o organismo. O espectador seria esse princípio ativo do acontecimento cênico, pois é dada a ele a capacidade de exercer determinado efeito, definição de rumo ou até mesmo reunir em seu corpo uma quantidade específica de informações que, juntas, se configuram como a experiência artística em si.

Quando o assunto é performance e intervenção urbana, há quem afirme que não se pode falar em espectadores. No entanto, escolho conscientemente utilizar esse termo, mesmo nesses casos, como forma de enfatizar as proposições dos artistas para aquele que, inicialmente, não conhece os princípios operadores de cada cena e, de forma mais ou menos explícita, completará os sentidos dessa operação. Pode ser que a pessoa que se depara com uma performance na rua não chegue a se configurar como espectador, que ela não aceite o convite. Porém, do ponto de vista de quem propõe a ação, há sempre o desejo de enxergar em cada passante um espectador em potencial.

Se o espectador de teatro, na acepção mais convencional do termo, sabe exatamente como deve se portar quando vai ao teatro, tais teatralidades que se inscrevem no espaço público acabam por desenvolver um potencial pedagógico em suas estruturas. No bojo de suas configurações, os artistas definem os princípios norteadores para seu uso. É como se o "modo de usar" da cena viesse embutido nela, estampado de maneira explícita, como um manual de instruções para o espectador.

Para melhor descrever e analisar as camadas ou níveis da atividade do espectador no contexto urbano, esboço a seguir possíveis categorias para essa atividade:

³ Tradução minha: *Durant des siècles et des millénaires, l'humanité a été divisée en hommes actifs et hommes passifs. Les hommes actifs étaient ceux qui n'avaient pas besoin travailler pour gagner leur vie. Et les passifs n'étaient pas des gens qui restaient le sbras croisés mais, au contraire, qui produisaient, se reproduisaient et gagnaient leur vie, enfermés dans l'univers de la nécessité immédiate. J'ai essayé de resituer ce qui a l'air d'être des évidences : l'opposition actif/passif s'inscrit dans un partage du sensible, c'est à dire que ce sont des positions sociales et symboliques avant d'être les positions réelles des corps. Et j'ai essayé, aussi, de dire que ce qui se passe quand quelqu'un regarde un spectacle, un film, ou n'importe quelle chose... ne peut pas se définir en termes de passivité. Regarder est une activité.*

-o **espectador deliberado ou convidado**: foi convidado para a apresentação previamente. Na maior parte das vezes está habituado a frequentar eventos artísticos. Ele foi até o local do evento com o intuito de apreciá-lo, portanto, pode-se dizer que ele já organizou sua percepção para o encontro ficcional.

-o **espectador fortuito ou passante**: um pedestre mergulhado na realidade, que provavelmente caminha pela cidade com algum objetivo e tem seu fluxo interrompido pelo evento. Para ele, a fronteira entre a realidade e a ficção é menos evidente. Seu tempo de convivência com o acontecimento cênico é bastante variável, oscilando entre uma relação passageira, um trajeto compartilhado, uma pausa poética e a permanência na duração total da ação, dependendo de sua disponibilidade para deixar-se envolver ou permanecer. Eventualmente, esse espectador pode também estar motorizado, como condutor ou passageiro de um veículo (de duas ou quatro rodas). Seu olhar transforma o acontecimento em imagem efêmera, ligeiramente captada através das janelas dos carros e ônibus que cruzam os locais das ações artísticas.

Além deles, há ainda o **espectador virtual**, que tem acesso ao acontecimento mesmo sem tê-lo presenciado. Pelo intermédio da internet, ele encontra, principalmente, fotografias e vídeos produzidos a partir da ação original.

Para aprofundar a reflexão sobre a figura do espectador dessas teatralidades errantes, apresentarei dois exemplos de encenações e uma intervenção urbana, destacando os dispositivos de jogo implícitos nelas e salientando diferentes relações estabelecidas com os possíveis espectadores. O primeiro exemplo que gostaria de suscitar é o da intervenção cênico-urbana *A última palavra é a penúltima*, realizada pelo Teatro da Vertigem, juntamente com outros dois coletivos em 2008 e, posteriormente, retomada pelo diretor Antônio Araújo em 2014. Trata-se de uma intervenção simultânea que acontece tanto em uma passagem subterrânea desativada, em frente ao Teatro Municipal de São Paulo, quanto na faixa de pedestres localizada exatamente sobre essa passagem. Alguns espectadores podem assisti-la de dentro da passagem, em um número limitado de assentos e os demais assistem às ações que são replicadas e/ou desenvolvidas na faixa de pedestres, criando um moto contínuo entre os dois espaços de travessia. Aqueles que não conseguiram um assento dentro das vitrines que margeiam a passagem e as pessoas que estiverem passando naquela região durante a intervenção podem também atravessar o espaço cênico em momentos pré-estabelecidos.

Dessa forma, convivem espectadores deliberados ou convidados e espectadores fortuitos ou passantes. Para esses últimos foi criado um dispositivo de jogo bastante simples, de fácil apreensão

e que dispensa maiores explicações. Duas luzes foram posicionadas nas entradas dos túneis que dão acesso à passagem. Quando a luz vermelha está acesa a entrada não é permitida, ao passo que quando a luz verde se acende, o espectador pode atravessar a passagem, assumindo a função de *performer*. Assim, há um deslocamento da teatralidade do cotidiano para o espaço cênico, como se o encenador colocasse janelas diante dos olhos dos espectadores convidando-os a observar e a fabular sobre as pessoas comuns, os pedestres da cidade, destacando a teatralidade que pode ser percebida apenas com o consentimento de quem olha. Trata-se de um ótimo exemplo para refletir sobre o potencial pedagógico presente nessas encenações, que explicitam na própria configuração da cena, seu "modo de usar". Tal potencial pode ser identificado pela ausência de instruções destinadas aos espectadores, nem àqueles que se sentam dentro das vitrines, nem àqueles que integram a ação performática junto com os atores. Esses últimos percebem suas possibilidades de participação ao "fazer", a cada passagem pelo túnel de pedestres, por meio do acordo tácito instaurado em cada fluxo. É como se, pela experiência de estarem posicionados ao lado dos atores, atentos aos sinais verde e vermelho, entendessem o dispositivo de jogo implícito na encenação.

Outro exemplo interessante de ser apresentado aqui é o espetáculo itinerante ***Barrafonda*** da Cia São Jorge de Variedades, que propõe uma caminhada de 1.700 metros pelas ruas da Barra Funda. Sediados há quase uma década no bairro, os atores da companhia responsabilizam-se coletivamente pela dramaturgia e a direção da peça, mesclando as histórias dos moradores, com o surgimento do samba paulista e usando, como pano de fundo, duas tragédias gregas: *Prometeu Acorrentado* e *As Bacantes*. Elenco e público formam um grande coro que em deslocamento compõem um cortejo carnavalesco fora de época na capital paulista. Moradores do bairro, que acompanharam todo o processo de criação da peça, ou que assistiram a um grande número de apresentações se misturam e, de certo modo, recebem os espectadores convidados, atraídos pela divulgação na imprensa e pelo interesse pelo trabalho do grupo, bastante conhecido em São Paulo. Ao longo das 4 horas de espetáculo, muitos aspectos poderiam ser ressaltados; escolho, portanto, dois momentos específicos para destacar.

As cenas iniciais do espetáculo são inteiramente musicadas. Na praça de onde começa a itinerância, há uma banda instalada, com caixas de som barulhentas, bem como um andaime da altura do Elevado Presidente Costa e Silva (vulgo, Minhocão) que passa ao lado dessa praça. Do meio dos espectadores surge um dos personagens centrais da trama, vestido de homem comum, ele aos poucos se transforma a partir da manipulação de diversos tubos de tinta. Com alto índice de performatividade e de decibéis, inicia-se um cortejo do qual fazem parte tanto os atores que abrem

a peça, quanto um novo coro de atores que invade a praça e integra o coletivo de espectadores. Esse coletivo, independente da condução dos atores e do triciclo que acompanha uma cantora e um narrador das histórias da Barra Funda, sabe exatamente como agir. Os princípios operadores implícitos no jogo são nítidos e podem ser considerados velhos conhecidos dos espectadores. Nesse primeiro momento, a peça simula e faz reviver um antigo cordão carnavalesco. Mesmo quem nunca viveu tal experiência diretamente, consegue supor seu "modo de usar": basta caminhar pela cidade, ouvindo boa música, acompanhada das histórias do bairro, que em uma das cenas é contada por um barbeiro "real". Ou seja, um barbeiro que poderá ser encontrado cortando cabelos naquele mesmo endereço, independente do acontecimento teatral.

Cada indivíduo que acompanha essa peça pelas ruas da Barra Funda nota rapidamente que cabe a ele escolher o nível de atenção que dedica ao evento artístico. Como pedestre em atividade na cidade (aquele que anda ou se encontra a pé), ele pode optar por parar em um bar e comprar uma cerveja, pode fumar, conversar com os amigos que encontrar no meio da multidão e até atender seu telefone celular. Nada disso se configura como impedimento para sua relação com a encenação, as linhas da sua atenção estão cruzadas e o espectador segue seu caminho mais ou menos atravessado pelas teatralidades que se apresentam. Desse modo, o percurso podia ser vivido integral ou parcialmente, sem restrições, nem controle. Para alguns moradores, a peça tornou-se um evento, um acontecimento, um ritual incluído na rotina do bairro. Nesse exemplo, é possível afirmar que os espectadores passantes ou fortuitos foram cooptados pelo espetáculo, tornam-se assim espectadores convidados ou deliberados. Tive a oportunidade de conversar com uma espectadora que frequentava a peça todos os sábados, ela seguia o cortejo até certo ponto e vibrava diante das cenas de sua predileção. Como se não bastasse, ela convidava a cada final de semana amigos e vizinhos que ainda não tinham visto a peça para acompanhá-la ao acontecimento cênico.

No segundo momento que gostaria de destacar, a encenação também lança mão de uma estrutura bastante conhecida por parte do público: uma partida de futebol. Em um canto relativamente calmo do bairro, os espectadores são posicionados de um lado da rua; o narrador e o banco dos jogadores, do outro, enquanto a partida de futebol se instala no meio da rua. O jogo posto em cena recorre às mesmas conhecidas regras do futebol, com a diferença de que os atores prescindem da bola para jogar. Juiz, narrador e jogadores, como só acontece no teatro, veem e concordam com o posicionamento de uma bola ausente, embora entrem em disputa diante de alguns passes realizados pelos jogadores do time adversário. Os espectadores, por sua vez, também compactuam com o jogo da bola invisível, observando muito atentos a interação dessa partida com

a passagem dos carros. Há um confronto entre ficção e realidade, magistralmente orquestrado pelo juiz da partida, que ganha ares de guarda de trânsito, parando os carros e autorizando o jogo, numa inversão explícita das convenções sociais. Como conhecedores das regras do trânsito e do futebol, os espectadores presenciam uma subversão dos valores, e podem finalmente vislumbrar uma cidade utópica onde a *pelada* vale mais que o império dos automóveis.

Está aí o potencial pedagógico de *Barrafonda*, ao se aproximar das festividades do carnaval e da paixão pelo futebol, a encenação responsabiliza o espectador por desvendarem os limites e as possibilidades de sua atividade. Por estar livre para ir e vir, o espectador transforma a prática da caminhada numa prática de liberdade, de fruição artística e de ocupação do espaço público. É ele quem inventa as regras, reagindo às provocações desses artistas, que por sua vez são obrigados a adequar sua criação às soluções que a multidão inventa a cada apresentação. No papel de foliões, por exemplo, os espectadores passam a ser "protegidos" pelo evento artístico. São os integrantes companhia (atores e equipe técnica) que interrompem o fluxo dos carros e permitem que os espectadores atravessem displicentemente a rua. O que a São Jorge faz é alargar as faixas de pedestres, tornando os pedestres mais importantes que os carros, mesmo que seja por apenas 4 horas e numa pequena extensão de 1700 metros.

Para concluir, apresento um último exemplo, ação performática desenvolvida pelo Coletivo Teatro Dodecafônico, intitulada *O jogo do sim e do não*. A ação foi inspirada em uma cena do filme *One plus one*, no qual Jean-Luc Godard mescla imagens da gravação da música *Sympathy for the Devil*, dos Rollings Stones, com cenas disjuntas relacionadas a temáticas mais políticas. Revelando o processo de trabalho do grupo, Godard desconstrói o mito do gênio criador e apresenta – na cena que serviu de inspiração – uma equipe de filmagem seguindo um jornalista que entrevista uma moça desimportante. O jogo consiste em uma ou mais duplas de performers, sendo que uma pergunta e a outra – todas mulheres – responde sim ou não. Quem pergunta carrega uma prancheta com o texto impresso, que serve de guia para o diálogo estabelecido. Essa performer usa também um microfone com uma pequena caixa de som acoplada ao seu corpo, o que a dota de uma camada de visibilidade, uma vez que sua voz está mais audível que as dos demais habitantes da cidade. Como se trata de um princípio operativo simples, facilmente identificável pelos espectadores, rapidamente as perguntas passam a ser endereçadas para eles. Assim, os habitantes da cidade, passantes fortuitos, são transformados em participantes de um jogo que usa a cidade como território de questionamento.

As perguntas são lançadas de maneira dinâmica, impedindo que os espectadores tenham muito tempo para pensar. A ideia é responder no calor do momento e deixar pistas para que uma reflexão maior se instaure a partir da experiência. Quando acontece de algum entrevistado desenvolver a resposta, fugindo do sim e do não, a entrevistadora instantaneamente repete: "responda sim ou não". Essa regra 'infame' é repetida mediante as pausas do entrevistado passante que tenta refletir, pois as perguntas nem sempre poderiam ser respondidas com sim ou não. No entanto, pelo que se nota, há um turbinar do raciocínio, uma proposição de um fluxo de pensamento que causa turbulência. Geralmente uma sequência de perguntas se inicia com a frase "você é mulher?", "você se sente mulher?", "foi mulher ontem?" e "e hoje, será?" em ritmo acelerado, convidando uma possível passante a responder automaticamente sim. Quando a pessoa se acostumou com o jogo, as perguntas se adensam: "homens e mulheres são iguais?", "tem direitos iguais?". Até se chegar a uma pergunta-chave que propõe uma mudança no raciocínio: "você viu um homem carregando um bebê hoje?". Dependendo da resposta à última pergunta, todas as outras poderiam ter sido respondidas diferentemente.

No caso dessa ação, os dispositivos usados são caixa de som e microfone, além das perguntas que também podem ser consideradas como dispositivos. No entanto, eles estão confusamente distribuídos, de modo a causar um estranhamento nos pedestres. Se por um lado o espectador se sente importante por alguém querer saber sua opinião, por outro, o dispositivo microfone não é oferecido para ele. É a voz de quem pergunta que é amplificada. Suas respostas não são anotadas, não vão integrar nenhuma base de dados, ou seja, não contribuirão para nada externo a sua própria pessoa. Assim sendo, responder "sim ou não" só serve para colocar em estado de reflexão a pessoa que responde. Numa escala um pouco maior, a voz amplificada da entrevistadora espalha perguntas pelo ar, poluindo o ambiente sonoro da cidade de questionamentos, de dúvidas e incertezas. No fundo nenhuma pergunta é tão óbvia, nem responder se é homem ou mulher. Nenhuma pergunta tem apenas uma resposta possível. "Homens e mulheres são iguais?" Sim e não. Todas as perguntas são um pouco deslocadas e conduzem de uma esfera social para uma mais íntima: "você já pensou em tirar a roupa na rua?".

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que

disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2008, p.237).

Ao *turbinar a relação do cidadão com a polis*, propor táticas capazes de *desmecanizar e criar situações dissonantes*, parece que a função do artista se torna o agenciamento de dispositivos cênicos. Tal alteração no modo de fazer promove um deslocamento da obra para o espectador como sujeito que age, não apenas na ação artística, mas no espaço do real, na cidade e na vida. Assim, o potencial pedagógico do *Jogo do sim e do não* está na tentativa de fazer o espectador perceber as respostas automatizadas que costuma distribuir no seu dia-a-dia. Não se trata de encontrar a moral da história, mas de uma capacidade de deslocamento de um princípio operador atribuído a um jogo cênico, do contexto artístico para o contexto da vida. E como separar esses contextos quando a ação performática ou teatral acontece no espaço público?

É provável que a função da arte não seja mobilizar politicamente cidadãos para gerar grandes revoluções ou mesmo gerar alguma maturidade intelectual. Mas se tais ações artísticas desencadearem reflexões e alterações, ainda que precárias, no senso crítico do espectador, tais experiências terão sido válidas o suficiente. Assim, parece relevante investigar a presença do espectador, pois é nele que acontece a experiência. É ele que articula os elementos da cena, edita, monta e poderia ser reconhecido como parceiro na autoria da obra. Renato Cohen considerava "duas formas cênicas básicas: a forma estética, que implica o espectador, e a forma ritual, em que o público tende a se tornar participante, em detrimento de uma posição de assistente" (COHEN, 2007, p.29).

Diante das modalidades cênicas evocadas aqui, nas quais a posição de assistente é mobilizada, fica nítido o quanto as relações e as funções do artista e do espectador se tornam cada vez mais imbricadas, confusas e complexas. Todos os envolvidos nessas modalidades caminham, performam, integram a multidão, com suas particularidades e seus meios de se perguntarem e responderem. Nesse campo das teatralidades no contexto urbano, o que importa é a capacidade coletiva de transformação do espaço da cidade e de leitura dos princípios operadores propostos. O fato dos artistas iniciarem o jogo é um mero acaso. No terreno da contemporaneidade há uma quase dissolução das categorias artista, espectador e obra. Agora o que vale é o uso que se dá aos dispositivos, é o agenciamento dos princípios operadores articulando outros jogos possíveis e o que resta é somente a potência de um acontecimento.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* Chapecó: Ed. Argos, 2009.

_____. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Éditions Payot et Rivages, 2007.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris : Editions du Regard, 2002.

GUY, Emmanuel et LE BRAS, Laurence (org.). *Guy Debord – un arte de la guerre*. Paris : Bibliothèque National de France et Gallimard, 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. *Elogio aos errantes*. Salvador: Ed. da Universidade Federal da Bahia, 2012.

LUCET, Sophie. "Mémoires et pouvoir du spectateur". *Théâtre et Public – Penser le spectateur*, Paris : avril-juin 2013, pp.98-102.

RANCIÈRE, Jacques. "Les scènes de l'émancipation: entretien avec Jacques Rancière". *Théâtre Public – Penser le spectateur*, Paris : avril-juin 2013, pp. 8-15.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas Derivas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

Grupo de Investigación Dramaturgia del Cuerpo-Espacio y Territorialidad

Este grupo de investigación nació en 2010 como primera acción del curso de grado en Danza de la Universidad Federal de Uberlândia, que empezó en 2011. El grupo, una iniciativa de la artista y Prof. Dra. Ana Carolina Mundim, tiene como foco de estudios al Cuerpo-Espacio y sus posibilidades técnico-creativas en danza contemporánea, en especial la improvisación y la composición en tiempo real. En esto contexto fue premisa del grupo, desde sus inicios, la búsqueda del diálogo con otras áreas de conocimiento, ampliando conceptos y prácticas a partir de la interdisciplinaridad. En su composición hay profesores, estudiantes y técnicos de los cursos de Danza, Arquitectura, Musica, Física y Teatro.

Comprenden la danza como un punto de encuentro. Sus encuentros son permeados por discusiones teóricas a partir de la lectura de textos (libros o artículos), por apreciación estética de videos y por experimentaciones hechas por medio de prácticas corporales. Las prácticas ocurren en el universo de la danza contemporánea, teniendo como base proposiciones de frases de movimientos e improvisaciones supervisadas, jam sessions y juegos de percepción colectiva.

Por otra parte el *Conectivo Nozes* es una propuesta de extensión del grupo de investigación. La conexión entre estos artistas nació de la necesidad de producción y gira de trabajos artísticos, del deseo de proponer acciones artísticas (eventos, encuentros, residencias, talleres, presentaciones) y pedagógicas. El Conectivo también publica artículos académicos, libros, documentales, entrevistas y la organización de materiales de investigación.

Investigaciones individuales dentro del grupo

O Espaço Arquitetônico na composição em tempo real em dança contemporânea

*Emiliano Alves de Freitas Nogueira*⁴

Universidade Federal de Uberlândia

Introdução:

Ao realizar uma composição em tempo real⁵ em dança contemporânea, os movimentos são originados e executados em cena, com o objetivo de compor no momento da relação com o público, trabalhando com conceitos de composição coreográfica considerando a estrutura, a ordem, o espaço, o tempo, os materiais e a pontuação, onde a inserção destes conceitos é feita no ambiente onde a cena se constrói (MARTINS, 1999, pg. 17 e 18). O resultado da composição não é um produto acabado, com sentido pré-determinado, claro para o intérprete e para a platéia, se afirmando “como processo e não como resultado pronto, como atividade de produção e ação e não como produto, como força atuante e não como obra.”⁶ (LEHMANN, 2007, p. 170)

“Compor danças envolve formatar em um mesmo sistema alguns elementos que, através de conexões estabelecidas entre eles, traduzam o pensamento do criador.” (MUNIZ, 2001, pg. 50) Ao compor em tempo real, o intérprete abre a percepção para ouvir o outro (que joga e que assiste), o entorno construído, a memória dos corpos e lugares e a si mesmo. “O corpo que improvisa em dança é parte do meio, está no ambiente que o circula e estabelece conexões, transformando e sendo transformado o tempo todo”. (MUNIZ, 2004, pg. 10)

Pensando que o “espaço move-se através de nós, mas também em nós” (LOUPPE, 2012, pg. 189), e que ele é “um parceiro afetivo” (LOUPPE, 2012, pg. 189), que interfere diretamente em nossas ações, o intérprete ao compor em tempo real se relaciona com a cenografia e arquitetura, e se afeta,

⁴ Emiliano Alves de Freitas Nogueira faz parte do Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpospaço e Territorialidade, atuando como intérprete e cenógrafo no Conectivo Nozes. Desenvolve projetos de cenografia desde 2007, e ocupa desde 2010 o cargo de Cenógrafo do Curso de Teatro do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Graduado em Arquitetura e Urbanismo (UFU), especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação (SENAC/MG) e Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (Sub-área: Artes Cênicas) onde desenvolve a pesquisa intitulada: “Sobre Pontos, retas e planos: o espaço cênico na composição em tempo real em dança contemporânea”. É palhaço na Ao Cubo Cia. de Teatro e Anjos da Alegria desenvolvendo pesquisa na área de comicidade e improvisação

⁵ Neste trabalho o termo composição em tempo real não está ligado ao método sistematizado por João Fiadeiro em 1995. Este conceito é utilizado por diversos profissionais da dança e música para tratar de trabalhos que utilizam a improvisação enquanto cena, sem necessariamente estar vinculado ao método de Fiadeiro.

⁶ Apesar de escrever sobre as novas formas de fazer teatral, Lehmann (2007) aponta caminhos que também são percorridos pela dança contemporânea

fazendo com que o resultado do trabalho tenha uma qualidade de movimento muito ligada com o espaço em que se instaura.

O espaço cênico é definido por Pavis em Dicionário de Teatro como “o espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público” (PAVIS, 2005, pg. 132). Assim, o espaço cênico é formado pelo espaço arquitetônico em que o espetáculo é apresentado (qualidade ambiental e caráter), o espaço cenográfico e os corpos-espaços⁷.

Neste trabalho, será tratado como o espaço arquitetônico, um dos três pilares do espaço cênico, é um dos fatores que determinam o resultado da composição em tempo real em dança contemporânea, entendendo que o processo de criação também se impõe enquanto objeto artístico, e tudo o que está se relacionando à composição durante a produção interferirá diretamente no que será apresentado.

O Espaço Arquitetônico.

Considerando que as artes cênicas ocidentais têm na Grécia seu berço, o espaço arquitetônico – fisicamente e simbolicamente – foi condicionante para a produção das danças festivas produzidas durante os séculos VII e VI a. C. Essas danças realizadas pelos gregos durante as colheitas e as atividades religiosas eram realizadas nas eiras (piso circular onde os grãos eram moídos por uma mó girada por uma parelha de bois). O mesmo círculo foi repetido na construção do Teatro de Dionísio em Atenas, por Pisístrato (600-528 a.C.), onde havia um santuário de Dionísio, um altar, uma gruta e uma orquestra (palavra que vem do verbo dançar) circular, onde eram realizadas as danças coletivas. (NERO, 2010, pg. 13)

Esse exemplo mostra que as artes cênicas produzidas desde o início da sua história têm ligação direta, e conseqüentemente dialoga, com o espaço arquitetônico onde se insere. A evolução dos espaços arquitetônicos destinados à apresentação de dança é resultado de anseios da época, e que questiona, cria e absorve as revoluções tecnológicas no fazer artístico da pintura, escultura e arquitetura, além das transformações sociais, econômicas e culturais.

A configuração do espaço teatral italiano, que surgiu entre os séculos XV e XVI, e até hoje é referência de espaço para apresentações artísticas, proporciona uma distância entre a platéia e os artistas, criando um efeito de ilusão, emoldurando os bailarinos com sua boca de cena. O palco

⁷Merleau-Ponty defende que o corpo não está somente no espaço, ele é feito de espaço. (ver em Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999).

italiano, que geralmente possui dimensões e características que se repetem, produziu um espaço cênico que poderia ter dimensões padronizadas, podendo ser reproduzido em diferentes partes do mundo. No século XX, os artistas começaram a questionar esses padrões do palco italiano, buscando para suas apresentações arquiteturas cheias de peculiaridades que interferem diretamente na cena.

A busca de um lugar teatral condizente com as novas propostas permeia todo o nosso século [século XX]. O teatro à italiana é questionado, ele representa o passado e, se para cada época corresponde uma arquitetura teatral que representa o seu pensamento, à medida que a sociedade muda deveria modificar-se também o lugar teatral. Por isso, desde o final do século XIX aparecem as críticas ao teatro à italiana, como propostas concretas para um novo teatro, que se multiplicam ao longo do século XX. Além disso, são usados outros espaços que não o teatro para as montagens. (MANTOVANI, 1989, pg. 46)

A mudança de paradigma na dança no século XX, em que a dramaturgia deixa de necessariamente contar uma história com personagens e lugar específico, e favorece a dramaturgia do corpo em movimento, que é “ao mesmo tempo sujeito, objeto e ferramenta de seu próprio saber, e é a partir dela que uma outra percepção e uma outra consciência de mundo poderão emergir” (LOUPEE, 2012, pg. 21), permitiu abrir as fronteiras do espaço cênico, sendo possível então dançar em qualquer lugar, e não apenas dentro dos teatros tradicionais, fazendo com que novos espaços para apresentação pudessem também ser experimentados.

Ao expandir os limites dos tradicionais lugares destinados a apresentações artísticas, os artistas precisaram começar a olhar com maior cuidado e dialogar com o lugar arquitetônico onde suas obras eram apresentadas. “Não se trata de ornamentar (tornar feio ou belo) o lugar (arquitetura) no qual inscreve-se o trabalho, mas indicar o mais precisamente possível a pertinência deste mesmo trabalho ao referido lugar, e vice-versa, tão logo ele é mostrado.” (BUREN, 2001, pg. 89) Assim, a arquitetura passa a se relacionar com o indivíduo de maneira a expandir os limites da forma e função.

A arquitetura, depois de construída, se é capaz de construir uma estreita relação com as pessoas que a usa, independente de ser afetiva ou não, transforma-se então em um dado cultural. Ela é objeto dado a um uso e produtora de uma cultura, um modo de viver específico. Dessa maneira ela e cultura se aproximam e interseccionam

justamente porque são interdependentes, produzindo e sendo produto de cada uma.
(CANUTO, 2008)

Ao ocupar um espaço arquitetônico para a produção de uma obra artística em dança, o espaço passa a ser delimitado para aquele fim, e assim como os arquitetos ao projetarem este, os artistas também estarão destacando uma conveniente quantidade de espaços, encenando-o e protegendo-o. (ZEVI, 1996, pg. 186)

Essa arquitetura teatral, “como referente a todos os espaços organizados, edificados ou não, que abrigam não apenas uma encenação – o lugar e a cenografia dessa encenação – como também as relações entre atores, técnicas e o público”, (GONTIJO, 2009, pg. 21) na contemporaneidade não necessariamente foi construída com o objetivo de dar suporte a apresentações artísticas. Ao compor em tempo real, os artistas potencializam a fisicalidade espacial, transformando a arquitetura em cena.

“O espaço materializa-se, torna-se concreto, com as barreiras de limites físicos, que estabelecem referências por meio de pontos, linhas/eixos, planos/superfícies, que não conformar volumes. São inúmeras as situações observadas pela demarcação desses limites: dentro/for a, aberto/fechado, profundo/superfície, longe/curto, a noção de escala e a de proporção. Conseguimos, por meio dessas várias referências, tornar o espaço mais ou menos expressivo, mais ou menos significativo e podemos, enfim, caracterizá-lo e dar condições de apreendê-lo. Mas é a nossa experiência subjetiva que dá sentido a ele, é a interação do nosso corpo em movimento ou estático que vai proporcionar a nossa apreensão de um espaço específico.”(GONTIJO, 2009, pg. 22)

Quando tratamos de um espetáculo de dança, que possui uma cenografia que será inserida em uma arquitetura, o novo lugar construído não existia antes do espetáculo se instaurar, originando assim uma nova espacialidade. “Não responde, portanto, a uma ideia de integração, mas de transformação.” (MONTANER, 2012, pg. 42). O corpo do bailarino passa a construir uma nova arquitetura, que se faz e refaz nas relações com o intérprete e público. (FILHO, 2007)

A recepção de uma obra de arte (dança, teatro, performance, pintura, instalação, escultura, música, etc.) sofrerá interferências diretas do lugar em que se encontra. “Todo lugar impregna (formalmente, arquitetonicamente, sociologicamente, politicamente) radicalmente seu sentido no objeto (obra/trabalho) que é exposto.” (BUREN, 2001, pg. 91) Assim, a arquitetura que recebe essa obra é condicionante para a sua experiência.

Os espaços arquitetônicos passam então a ser tratados pelos artistas enquanto lugares, estreitamente relacionados com “a história e memória, valores que o espaço do estilo internacional⁸ – ou antiespaço – rejeitava”. (MONTANER, 2012, pg. 37)

Levando em conta que em uma obra de composição em tempo real em dança contemporânea, o corpo do intérprete é parte da obra, de acordo com Merleau-Ponty (2011) a espacialidade não existirá apenas pelas dimensões geométricas, mas a experiência espacial do dançarino é definidora da condição arquitetônica.

Se o espaço corporal e o espaço exterior formam um sistema prático, o primeiro sendo o fundo sobre o qual pode destacar-se ou o vazio diante do qual o objeto pode aparecer como meta da nossa ação, é evidente na ação que a espacialidade do corpo se realiza, e a análise do movimento próprio deve levar-nos a compreendê-la melhor. Considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 149)

Dessa forma, o espaço arquitetônico “não é um ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (Merleau-Ponty, 2011, p. 328). A arquitetura contemporânea entende que isso é uma forma de buscar deslocar o foco “do âmbito do objeto para o âmbito das relações, ou seja, deixar de ver a arquitetura como a edificação pura e simples [...] e passar a abordá-la como o conjunto de interações que acontece entre os habitantes, mediados pela edificação”. (FILHO 2007)

Conclusão.

A composição em tempo real é uma forma de potencializar as possibilidades do corpo, permitindo novas possibilidades de movimentos e imagens, que apesar de fazer parte da memória/repertório, muitas vezes ficam adormecidas e ainda não são supostas pelo intérprete. É uma forma de “permit(ir) encarar o corpo como a própria fonte de invenção criativa”. (RYGAERT, 2009, pg. 86)

⁸O estilo internacional refere-se à arquitetura racionalista-funcionalista produzida entre 1930 e 1950, enquanto um resultado das ideias das vanguardas modernistas européias da década de 1920. Urbanisticamente, “essa tradição dominante baseia-se na onipresença da arquitetura e no pouco respeito pelas circunstâncias ecológicas”. (MONTANER, 2013, pg. 36). A carta de Atenas, documento redigido pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier (1997-1965), é “a máxima expressão dessa corrente racionalista e tecnocrática que serviu de base para o urbanismo especulativo do capitalismo” (MONTANER, 2013, pg. 37)

A relação entre cenografia, arquitetura e intérpretes possibilita que o espaço, com sua “condição ideal, teórica, genérica e indefinida” (MONTANER, 2012, pg. 33) passe a possuir um “caráter concreto, empírico, existencial, articulado, definido até os detalhes” (MONTANER, 2012, pg. 33). O Espaço Cênico é um lugar⁹, pensando que a “ideia de lugar diferencia-se da de espaço pela presença da experiência”. (MONTANER, 2012, pg. 38)

Cabe então aos intérpretes explorar essas arquiteturas que “carregam na sua formação, um passado, um presente em transformação e um futuro que será reflexo de hoje” (BARRETO, 2008, pg. 24), provocando, sugerindo e apresentando novas possibilidades de experiência que resulte em manifestações artísticas

Referências.

BARRETO, Gabriela Mafra. A cidade como cena para os grupos teatrais: o caso do Grupo Galpão, do Grupo Armatrix e do Teatro da Vertigem. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BUREN, Daniel. Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos, (1967-2000)/ organização Paulo Sergio Duarte. Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 2001.

FILHO, José dos Santos Cabral. Arquitetura irreversível – o corpo, o espaço e a flecha do tempo. Outubro de 2007. Disponível em . Acesso em 22 de outubro de 2014.

CANUTO, Frederico. Oceanos de cimento, florestas de concreto. 25 de maio de 2008. Disponível em . Acesso em 20 de outubro de 2014.

GONTIJO, João Marcos Machado. Grupo Galpão: A arquitetura teatral e o lugar na construção do espaço cênico. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

LOUPPE, Laurence. Poética na Dança Contemporânea. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MANTOVANI, A. Cenografia. São Paulo: Ática, 1989.

MARTINS, Cleide. A improvisação em dança: um processo sistêmico e evolutivo. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

⁹ De acordo com Montaner (2013), o lugar “é definido por substantivos, pelas qualidades das coisas e dos elementos, pelos valores simbólicos e históricos; é ambiental e, do ponto de vista fenomenológico, está relacionado com o corpo humano.” (MONTANER, 2013, pg. 33)

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. MONTANER, Josep Maria. A modernidade superada: ensaios sobre arquitetura contemporânea. São Paulo: Editora G. Gili, 2012.

MUNIZ, Zilé. Improvisação como processo de composição na dança contemporânea. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

NERO, Ciro del. Cenografia: uma breve visita. São Paulo: Editora Claridade, 2010.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Jogar, representar: práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Considerações criativas a partir de entendimentos de corpo e espaço.

Patrícia Chavarelli Vilela da Silva

Universidade Federal de Uberlândia

Introdução

O Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpo-espaço e Territorialidade é composto por docentes, discentes e técnicos da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, localizada na cidade de Uberlândia, no estado de Minas Gerais/Brasil. Nesse grupo desenvolvemos investigações de composição em tempo real considerando as relações que cada bailarino desenvolve com o outro (seja um parceiro do grupo e/ou público presente), com o espaço, com as propostas sonoras, com os procedimentos de criação.

Nossos estudos têm perpassado por discussões (corporais e verbais) acerca do corpo enquanto espaço, do corpo no espaço, do espaço do corpo, do espaço no corpo, do espaço e do corpo, entre outros; e de como podemos estabelecer relações entre essas questões.

Nesse texto procurarei trazer algumas reflexões sobre *limites* e *relações* entre as palavras *corpo* e *espaço*. O vocábulo *limite* traz entendimentos relacionados a uma linha demarcatória que separa duas extensões, seja espacial ou temporal; e/ou uma linha que contorna algo, alguém. Nas duas maneiras de compreender esse vocábulo encontramos a ideia de linha demarcatória, de algo que *divide* duas (ou mais) coisas, acontecimentos, fatos. O termo *relação* será compreendido pela perspectiva da ligação, conexão entre pessoas, fatos ou coisas¹.

O que proponho são inferências sobre como o *limite* talvez não seja tão claro e demarcado como muitas vezes supomos. Como estudiosa da dança e membro de um grupo de pesquisa que se debruça sobre essas questões, conduzirei minhas considerações pelo pensamento de limite na relação entre *corpo e espaço* e *corpoespaço*. Para tentar esclarecer minha linha de pensamento proponho que consideremos *corpo e espaço* como as relações estabelecidas entre o ser humano (corpo) e o ambiente (espaço) que o rodeia, seja aquele mais próximo (ao alcance da percepção visual), ou aquele não identificável pela visão; e *corpoespaço* como a espacialidade própria de cada ser compreendida por meio de um corpo que é espaço. Esse último pode ser compreendido como um ser que se exercita na conscientização e “criação” de espaços internos (psicofisiológicos), assim como na percepção de sua conexão imediata e direta com o ambiente que o rodeia.

¹A conceituação das palavras *Limite* e *Relações* foi baseada no Dicionário Houaiss da língua portuguesa, 4ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 479 e 667.

Ao trazer essas duas maneiras de observar as relações que o ser humano pode estabelecer (por meio do movimento) com o espaço não tenho a intenção de separar aquilo que é uno, apenas tento trazer às palavras aquilo que vivencio em pesquisas de movimento (de dança e de vida). Como disse a poetisa e filósofa Viviane Mosé²: “o que a linguagem separa o corpo junta”, e completa: “quando sou atravessada por experiências transformo-as, ou não, em linguagem, porém essa é menor que as situações experienciadas”³. Se o que digo parece separar, ou ser menor, apoio-me nas afirmações acima e desculpo-me pela dificuldade de traduzir em discurso verbal a experiência corporal.

CORPO e ESPAÇO

Mesmo com a dificuldade de traduzir a experiência em verbo, prossigo com o convite à reflexão... Uma das questões que me auxiliarão nessas elucubrações é a consideração de que o ser humano está diretamente relacionado com o ambiente que habita, tenha ele maior ou menor ciência desse fato. Esse pensamento não tem somente a minha autoria, ele se apresenta em consonância com as considerações de vários pesquisadores nas diversas áreas da ciência⁴ ou da vida. E, nesse momento, tentando entender o processo de relação entre o ser humano e o ambiente peço que analisemos o fato de alguns pesquisadores considerarem a pele como o limite entre o que está dentro e fora do ser humano.

Por essa perspectiva, há um corpo composto por uma diversidade biopsíquica de individualidade e um espaço (lugar) onde esse ser se localiza. Nesse sentido, consideramos *corpo* como algo que habita um *espaço* e a pele como o limite entre os dois. Fernandes (2002, p.169) ao falar sobre essa questão coloca que a pele é o “limite físico entre Espaço Interno e Externo”. Por esse ponto de vista, mesmo a pele sendo um limite ela não é um limitador, mas um meio de conexão. Por seu intermédio acontecem interferências, relações entre o interno e o externo através de processos perceptivos. *Corpo* e *espaço* são apresentados como conceitos apartados mas em constante inter-relação.

² Viviane Mosé, poetisa e filósofa, curadora da série *O que pode o corpo* transmitida pela rede de televisão brasileira denominada TV Cultura, no programa Café Filosófico. Nessa série do programa há a participação, como convidada, da bailarina e coreógrafa, residente no Rio de Janeiro (Brasil), Dani Lima. Acesso nos endereços: <https://www.youtube.com/watch?v=oE3aoW2xp4w> e <http://www.cpficultura.com.br/wp/2009/11/23/integra-o-que-pode-o-corpo-viviane-mose-e-dani-lima/>

³ Fala de Viviane Mosé no programa acima citado.

⁴ Cada pesquisador elabora suas reflexões a respeito das relações entre o ser humano e o meio em que vive de maneira particular e de acordo com seu foco de interesse. Alguns conduzem seus estudos por processos de sensibilização das percepções, outros por pesquisas mais direcionadas a análises do movimento, outros pelo entendimento de corpo-espaço. Alguns exemplos: Alexander (1983), Bertherat & Bernstein (1987), Feldenkrais (1997), Fernandes (2002), Miranda (2008), Mundim (2013), Vishnivetz (1995), entre outros.

Ainda me referindo a cada vocábulo em separado (*corpo* e *espaço*) faço uma inferência ao conceito de cinesfera (ou kinesfera) de Rudolf Laban⁵. Nas palavras do próprio pesquisador o conceito é apresentado da seguinte maneira:

A cinesfera é a esfera ao redor do corpo cuja periferia pode ser alcançada através dos membros facilmente sem dar um passo além do ponto de suporte, quando de pé em uma perna, o que podemos chamar de “base de apoio” (algumas vezes chamado de lugar). Somos capazes de desenhar o limite de uma esfera imaginária com nossos pés tanto quanto com nossas mãos... Quando nos movemos para fora dos limites de nossa cinesfera original, criamos uma nova base de apoio... Nós, é claro, nunca deixamos nossa esfera de movimento, mas a carregamos conosco, como uma aura. (FERNANDES apud LABAN, 2002, p.164-165)

Desse modo, cinesfera seria todo o *espaço* (lugar) que uma pessoa pode alcançar com seu *corpo*, sem sair do lugar. E agregando as ilações anteriores, a pele seria o limite entre o corpo e o espaço pessoal (a cinesfera de cada um), e a cinesfera o limite entre meu espaço pessoal e o espaço geral. Por essa ótica, *corpo* e *espaço* se relacionam por meio da reorganização de cada um deles durante o movimento. O artista pode, a partir dessas considerações, encontrar inúmeras possibilidades de estudo e criação. Os vocábulos em separado oferecem perspectivas de investigação que servirão de ponto de partida e/ou de base e/ou de tema de trabalho artístico.

Podemos pensar como exemplo pesquisas que envolvam processos de sensibilização através da pele, na tentativa de estabelecer relações com o espaço geral, seja investigando uma amplitude pequena da cinesfera por meio de micro movimentos; ou pelo aumento dessa com movimentos amplos e expansivos; ou ainda pela diversificação de projeção da cinesfera que pode ser gerada nas sensações suscitadas durante os estímulos da epiderme. A consideração da pele como limite e como meio de relação entre os estímulos sensórios, o ser que a possui e o ambiente, conduz a processos onde o ser humano é *um*, o ambiente é *outro*; e esse *um* e esse *outro* estabelecem ligações via um canal de comunicação: a pele.

Os termos observados em separado encontram potência criativa na diversidade de probabilidades de pesquisa oriundas dessa particularidade. Dependendo do desejo de investigação do artista, considerar as peculiaridades de cada palavra lhe oferecerá caminhos mais “satisfatórios” de busca e/ou composição de material para a cena. Não trago nesse momento algo mais específico

⁵ No início do Século XX, Rudolf Laban (1879-1958), em seus estudos sobre a categoria Espaço, criou o conceito de Cinesfera e/ou Kinesfera – o espaço pessoal que envolve seu corpo (Miranda, 2002, p.160).

nesse sentido por preferir deixar a cada artista o modo de encontrar o(s) caminho(s) que lhe satisfaça(m) os desejos de investigação/criação.

Mesmo compreendendo a necessidade de separação em alguns processos de estudo e/ou criação, iremos considerar a possibilidade de observá-los juntos; entendo que, assim como o afastamento, a união também proporciona meios de pesquisa ao artista.

CORPOESPAÇO

Os estudos da física, da biologia e da química⁶ nos auxiliam a compreender que o corpo humano é formado por células, que são constituídas por átomos, que por sua vez são os componentes de todo tipo de matéria (desde aquelas que conhecemos como as que ainda não temos ciência de sua existência). Nessa linha de pensamento, se cada tipo de matéria é formada por combinações diferentes de átomos, então nosso corpo e o espaço (seja aquele que o rodeia e/ou o que está contido no corpo) são constituídos por agrupamentos diferentes do mesmo componente.

Partindo dessas considerações, me parece que a pele não é mais o limite entre duas coisas diferentes; pois é composta do mesmo princípio original de tudo que está tocando-a seja por aquilo que chamamos de “lado de dentro”, como pelo “lado de fora”. Considerando a concretude mais física de meu ser, como por exemplo órgãos, ossos e músculos, entendemos que esses são formados pelo mesmo material que compõe o ar, o solo, ou qualquer outra coisa que esteja/seja ambiente. A diferença está na maneira como essa substancia original se agrega.

Ainda nesse sentido, em minha cinesfera há meu corpo e o ar que o circunda; ar que também está presente no espaço além daquele delimitado pela minha cinesfera. Então, se o ar é composto por substancias (gases, vapor de água, poeira, micro-organismos, etc) que se movimentam no espaço, o ar que está na minha cinesfera é o mesmo que está fora dela. As partículas que estão “dentro” em segundos se encontram “fora”, e vice-versa.

Por essa perspectiva fica bastante difícil pensar em dentro e fora, pois tudo se relaciona de uma maneira que ainda não compreendemos em sua amplitude. A mobilidade das substancias e a perspectiva com que as observamos me faz pensar na fita de Moebius; pois sua imagem ajuda a refletir sobre uma reconfiguração de questões ligadas ao conceito de espaço. Por esse viés os limites se esvaem. Ou será que não? Talvez somente se reconfigurem... Transcendam...

⁶ Não pretendo me aprofundar em questões específicas dessas áreas de conhecimento, porque as mesmas não se encontram dentro do meu campo de estudos. Apenas faço uso dessas informações para desenvolver uma linha de raciocínio como pesquisadora/artista.

A subversão espacial que a superfície da *fita de Moebius* opera, deslizando sentidos e anulando oposições entre verso e reverso, instiga o olhar para as regiões do *entre* e para a instabilidade de afirmações. Assim, a fita se torna um percurso estimulante para a retomada de conceitos originalmente entendidos como oposições duais, rerepresentando-os como modulações que se organizam em um *continuum* gradual, sem constituir oposição. (MIRANDA, 2008, p.58-59)

Refletir sobre *corpoespaço* nessa concepção se torna um exercício de flexibilizar o pensamento para considerar o nível de fluidez presente em cada situação onde as relações do *entre* aconteçam. A fluidez existente no *entre* se caracteriza por múltiplas possibilidades de conexões. Quando o artista traz essas considerações para seu universo de pesquisa ele se dispõe a investigar caminhos de estabelecimento consciente dessa diversidade de relações.

Particularmente, tenho me interessado bastante por experiências onde possa ampliar minha capacidade de vivenciar essas considerações em meu fazer artístico. A participação no grupo de pesquisa *Dramaturgia do corpo-espaço e territorialidade* tem me auxiliado nesse mister, assim como a ação de levar esses entendimentos a todas as situações do dia-a-dia. Pensar em composição em tempo real por essa perspectiva, me auxilia no exercício ampliação da percepção a fim de identificar as possibilidades que o momento oferece à criação.

Como ser humano e artista essas questões me inquietam e conduzem a querer investigar sobre a importância de expandir meu potencial de estabelecer relações (entre seres humanos, entre pessoas e tudo que as envolve, entre as percepções que cada um tem sobre si, etc) e de como isso poderia ser utilizado na composição em tempo real. Nesse sentido, posso compreender que, quando estou em cena, proponho ações de criação mas o entorno também propõe; e que a percepção desse fato interfere nas escolhas que realizo no instante compositivo.

Por essa perspectiva é possível ampliar os limites do interprete-criador através da maneira como diversificamos nosso olhar para o momento, para a oportunidade de relações entre o(s) ser(es) criador(es) e o ambiente de criação. Há um poema do filósofo, poeta e escritor português Fernando Pessoa, por meio de seu heterônimo Alberto Caeiro, que diz assim:

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,

E de vez em quando olhando para trás...

E o que vejo a cada momento

É aquilo que nunca antes eu tinha visto⁷

Quando nos dispomos a observar o momento, no entendimento de *corpoespaço* proposto, podemos perceber “aquilo que nunca antes tinha visto”. Podemos nos apropriar daquilo que recebemos do momento, articular a nossa maneira e responder por meio de obra artística elaborada em tempo imediato. Isso possibilita ao artista desenvolver a capacidade de relação ampla com tudo que *está, é e compõe* o instante.

Nesse sentido, os limites e relações são estabelecidos pela capacidade de conexão de cada investigador ou pelo desejo de direcionamento de cada pesquisa criativa.

LIMITES e RELAÇÕES

No processo de desenvolvimento do ser humano identificamos que sua primeira experiência com o conhecimento é fisiológica. O bebê inicia seu aprendizado, ainda no útero materno, pelo movimento. Nesse momento o processo se dá sem a conscientização de como acontece, porém após os estágios iniciais é possível realizar movimentos por meio de processos de conscientização cada vez mais refinados.

Como pesquisadora do movimento dançado me interessa investigar não só como as pessoas se movem mas, principalmente, o que as move. Estabelecer maneiras diferentes de observar as palavras *corpo* e *espaço* são importantes para meu processo de relação com cada uma delas e para o entendimento dos limites presentes ou ausentes.

Corpo e espaço são transformados pela nossa experiência assim como transformam-na. Considero o processo de afastar ou juntar esses conceitos como possibilidades diferenciadas de observação de algo que está no mundo e que pode ser fonte de criação para o artista. Não tenho a intenção de provar cientificamente o quanto corpo e espaço são compostos das mesmas substâncias, mas desejo partir de considerações diversas para experienciar artisticamente procedimentos de criação.

Fernando Pessoa, no poema Guardador de rebanhos, diz assim:

Sou um guardador de rebanhos.

O rebanho é os meus pensamentos

E os meus pensamentos são todos sensações.

⁷ Poema Guardador de rebanhos, encontrado em: http://www.releituras.com/fpessoa_guardador.asp

Penso com os olhos e com os ouvidos

E com as mãos e os pés

E com o nariz e a boca.

Da mesma maneira que Pessoa/Caeiro, considero meus pensamentos sensações, mas não só eles; também meus movimentos, meu ser como um todo. Esse indivíduo sensação se relaciona com o movimento por meio da dança, e com essa através das **relações que estabelece consigo, com o outro e com seu entorno. Os limites são criados e extintos, de acordo com as circunstâncias e necessidades criativas.**

O *corpo* passa a ser aquilo que o artista deseja entender como tal e o *espaço* tanto é ele (o ser humano), como o outro, como tudo que a nossa experiência faz dele. Esses vocábulos se tornam imensos ou minúsculos, amplos ou restritos, reais ou imaginários, a mesma coisa ou outra coisa, conectados ou desconectados, a partir da licença poética adotada pelo artista.

Referencias

ALEXANDER, Gerda. (1983). *Eutonia:um caminho para a percepção corporal*. São Paulo: Martins Fontes.

BERTHERAT, Thérèse. & BERNSTEIN Carol. (1987). *O corpo tem suas razões*. 13a ed. São Paulo: Martins Fontes.

FELDENKRAIS, Moshe. (1977). *Consciência pelo movimento*. (tradução: Daisy A. C. Souza). 4ª ed. São Paulo: Summus.

FERNANDES, Ciane. (2002). *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume.

LABAN, Rudolf. (1978). *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus Editorial.

MIRANDA, Regina. (2008). *Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*. Rio de Janeiro: 7Letras.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. (2013). *Corpoespaço na dança*. Arte da cena: a pesquisa em diálogo com o mundo, Belo Horizonte, VII Reunião científica da ABRACE, 27 a 29 de outubro de 2013.

PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanhos*. (Pelo heterônimo Alberto Caeiro). Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~magno/guardador.htm> Acesso em: 20, Jul, 2014.

VISHNIVETZ, Berta. (1995). *Eutonia – educação do corpo para o ser*. São Paulo: Summus Editorial

El cuerpoespacio como experiencia en la improvisación en danza.

Ana Carolina da Rocha Mundim

Universidade Federal de Uberlândia

Cuerpoespacio: una perspectiva conceptual

Elaborar un pensamiento sobre la unidad cuerpoespacio en la danza exige una revisión de paradigmas dualistas que con frecuencia establecen categorías distintas para fenómenos comprendidos como instancias aisladas, en este caso específico: cuerpo y espacio. Lo que garantiza la posibilidad de reconsideración de esta dualidad y provoca una perspectiva más amplia de la actuación del movimiento, es la experiencia, pues es en ella y por medio de ella que se plantean cuestiones, acciones y la posibilidad de análisis crítico que ocurre a partir de las propias percepciones y sensaciones vividas.

Proponer un concepto que matenga como base la experiencia, significa proponer una relación a partir de la vivencia carnal del sujeto. Es garantizar la organicidad práctica del concepto. Y, para que la idea del cuerpoespacio sea desarrollada, se hace necesaria la disolución de las fronteras entre dentro y fuera, explotando las zonas visuales de limitación que fragmentan esta unidad.

Como un observador externo de otro cuerpo humano, es posible visualizar fronteras claras entre un cuerpo y el espacio, si recortamos la visualización en su cinesfera. Si es creado este foco, en un cuerpo considerado - en su anatomía - completo (sin deficiencia física), se pueden ver sus extremidades corpóreas (manos, pies, cabeza, pelvis) como zonas que demarcan límites entre cuerpo y espacio. Por otro lado, nuestro cuerpo no es limitado a su campo de visión, aunque Pallasmaa afirme que:

Na cultura ocidental, a visão tem sido historicamente considerada o mais nobre dos sentidos, e o próprio pensamento é igualado à visão. [...]

[...] O impacto do sentido da visão na filosofia é bem resumido por Peter Sloterdijk: “Os olhos são o protótipo orgânico da filosofia. Seu enigma é que eles não apenas conseguem ver, mas também podem ver a si próprios vendo. Isso lhes confere uma proeminência entre os órgãos cognitivos do corpo. Na verdade, boa parte do pensamento filosófico é apenas reflexo dos olhos, dialética dos olhos, ver a si próprio vendo.” (Pallasmaa, 2011, p. 16).

La reducción del pensamiento al campo de la visión puede limitar de modo muy expresivo las posibilidades de reflexión y de actuación corporales. Poner límites a la existencia y a la producción de conocimiento solamente por lo que se ve, es reducir la complejidad de la experiencia humana.

Pallasmaa pone lo siguiente en discusión:

Os olhos conquistam seu papel hegemônico na prática da arquitetura, tanto consciente quanto inconscientemente apenas de modo gradual, com a ideia de que há um observador incorpóreo. O observador se torna desvinculado de uma relação carnal com o ambiente pela supressão dos outros sentidos, especialmente por meio das extensões tecnológicas da visão e da proliferação de imagens. (Pallasmaa, 2011, p. 26).

En su libro *Los ojos de la piel: la arquitectura de los sentidos*, este autor apunta que se hace importante considerar también los otros sentidos en la producción de espacios arquitectónicos, para que haya una aproximación sensible en el proceso de creación y construcción de estas estructuras. A partir de una lógica de la danza, producir un pensamiento emplazado en un observador no corporal no hace sentido. La experiencia de la danza se hace en el cuerpo y la experiencia del cuerpo se hace a partir del movimiento y de los sentidos de la visión, de la audición, del olfato, del tacto y del gusto. Y asimismo la visión no es percibida desde la perspectiva del observador externo, sino que se acerca al sentido de la visión del que habla Merleau-Ponty: “uma visão corporificada que é parte encarnada da 'carne do mundo'.” (citado en Pallasmaa, 2011, p. 20):

Merleau-Ponty via uma relação osmótica entre a individualidade e o mundo – elas se interpenetram e se definem – e enfatizava a simultaneidade e interação dos sentidos. “Minha percepção é [portanto] não uma soma de pressupostos visuais, táteis e auditivos: eu percebo de maneira total com todo meu ser: eu abarco uma estrutura única da coisa, um modo único de ser, o qual fala com todos meus sentidos ao mesmo tempo”, ele escreve. (Pallasmaa, 2011, p. 20).

Es de esta dimensión integrada del cuerpo que absorbe el mundo en su vivencia, de la que partimos para comprender la experiencia del movimiento en la danza. Pensar con una visión alejada del espacio no se configura como propuesta de acción del movimiento en la danza, pues este movimiento sólo ocurre en su materialidad cuando es intrínseco al espacio. Por ejemplo: el cuerpo puede moverse desde una plaza hasta un edificio. Si el observador no corporal observa un desplazamiento de este cuerpo, con seguridad afirmará la imposibilidad de la existencia del cuerpoespacio, como unidad. Pues, si el cuerpo se mueve y la plaza se mantiene fija en el mismo punto, los dos son distintos entre sí. Por otro lado, como observadores que viven, incorporados al espacio, percibiremos que la plaza no se moverá con el cuerpo como estructura, pero el cuerpo en

experiencia en la plaza cambiará aquel espacio y se cambiará por medio de él. Al paso que se mueve para el edificio, el cuerpo llevará las percepciones de la plaza, que se organizan como cuerpo. Del mismo modo, la plaza hará cuerpo de las memorias del moviente que estuvo allí. Lo mismo ocurrirá también en el trayecto de la plaza hacia el edificio y así sucesivamente. En esto sentido, la plaza, el trayecto entre la plaza y el edificio, el edificio, sólo crean existencia porque son experiencia de los cuerpos. Y los cuerpos sólo se tornan materialidad por medio de esta experiencia. Así, el observador no corporal no existe. Según Lima (2007, p.69): “O corpo só o é como tal se existirmos num corpo e se o dotarmos de sentido, se nos comunicamos constantemente com e por ele.” El espacio se vuelve carne, el cuerpo es espacial: cuerpoespacio.

Lima habla sobre el concepto *encorporar* (2007, p. 68), que, según él, se justifica por “[...] designar o sentido reverso da expressão incorporar, ou seja, ao invés de uma introjeção do mundo, o que se tem é uma exteriorização do corpo nas coisas.” (Lima, 2007, p. 67). Para él:

O ordenamento de nossas percepções supõe uma relação de reciprocidade em que corpo e espaço se implicam mutuamente. Para um indivíduo não haveria espaço se ele próprio não fosse um corpo *no* mundo, ou seja, ele é *no* espaço. “A espacialidade do corpo é o desdobramento de seu ser de corpo, a maneira pela qual ele se realiza como corpo” (Merleau-Ponty, 1999:206). Nesse sentido, toda experiência corporal é por definição e princípio uma experiência espacial. Isto quer dizer que os mesmos princípios que ordenam e que emanam do corpo comparecem do mesmo modo ao espaço, não como leis causais e mecânicas, mas como leis reversíveis enquanto emanações do corpo que o associa às coisas e ao outro. “Pode-se dizer ao pé da letra que o espaço se sabe a si mesmo através do meu corpo” (Merleau-Ponty, 1975a:437). Esta frase demonstra como o espaço *encorpora*, a partir de uma imanência com o corpo, propriedades que se convencionou atribuir a um sujeito do pensamento. Como um espaço “se sabe a si” sem consciência? Tal assertiva supõe admitir que corpo e espaço já não são entidades à parte, passaram a configurar um único ser, uma corporeidade dos corpos. Importa saber como o corpo real passa ao espaço, entrelaça-se com ele embaralhando seus limites, torna-se carne (Lima, 2007, p. 67).

Avanzando con el pensamiento de Lima, es posible pensarnos en un proceso de incorporación y encorporación, que en flujo contínuo e intenso, alarga y expande los límites entre dentro y fuera, y borronean los tránsitos entre introducción y exteriorización hasta diluirse, cambiándose en unidad. Para Merleau-Ponty:

O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei da constituição; ele é o meio natural e o

campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não “habita” apenas o “homem interior”, ou antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. (Merleau-Ponty, 2011, p. 06).

No es posible percibirse fuera del mundo, fuera del espacio. Y es la percepción del mundo que lo vuelve existente.

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofo mesmo do corpo. (Merleau-Ponty, 2013, p. 20).

Incorporación y encorporación se disuelven entre sí, apagando las fronteras. En este sentido, la danza se organiza en la percepción de los movimientos y de las infinitas posibilidades de dibujos que los componen en sus trayectorias. Dentro de la efimeridad que le es propia, ella cuestiona la propia efimeridad, una vez que cuando el movimiento ocurre y cuando luego después se apaga, aquel que lo experimenta como cuerpoespacio, sea él activo u observador, lleva en sí mismo las percepciones de lo que ha vivenciado y las mantiene presentes y permanentes. La danza es un estado experiencial de ponerse en acción o en pausa, donde se acumula la producción de imágenes y trayectos. A cada momento el cuerpoespacio se cambia, cambiando también la propia acción, el movimiento y la composición.

El cuerpoespacio y la improvisación en danza

En las composiciones en tiempo real, que tienen como base la improvisación, las decisiones son hechas en acto continuo y, cuando son accionadas, generan la producción de dispositivos que proponen el cuerpoespacio en movimiento en una dimensión temporal. En esta perspectiva, el movimiento ocurre junto a cuestiones que se lanzan con él y a partir de él, lo que hace el cuerpoespacio al mismo tiempo agente y cuestionador de su propia acción.

A condição de questionamento de um corpo é resultado da experiência perceptiva – de um estado de observação. [...] O questionar de um corpo está interconectado na sua capacidade de perceber e de elaborar a informação enquanto percebe; não se trata de um corpo observador separado do ambiente, que olha de fora para dentro, mas sim de um corpo que percebe agindo e age percebendo, que observa e modifica, é observado

e é modificado. (Tridapalli , 2011, p. 186).

Cuerpoespacio, así, se dispone como cerne de producción y reflexión mutuas de los movimientos en la danza. Extrapolando las zonas fronterizas es posible modelar paisajes danzados que no son solamente visibles, sino sentidas de modo integral. En un proceso de composición en tiempo real, el cuerpoespacio se pone en percepción ininterrumpida y se organiza y reorganiza de acuerdo con las nuevas informaciones que se establecen en los estados relacionales, preguntándose a todo momento sobre las fricciones entre los deseos y las necesidades dramáticas que se tejen en el propio hacer. ¿En qué momentos los deseos coinciden o se contraponen a las necesidades de construcción dramática de la escena? ¿Cómo identificar, en acción, las estructuras que se combinan, y cómo regular los impulsos que producen movimiento y pausa en escena, favoreciendo su construcción poética? Es necesario ampliar el estado perceptivo para refinar las elecciones que se construyen en la imprevisibilidad de la improvisación.

Crear, en este contexto, significa expandir los horizontes de actuación del cuerpoespacio para una reformulación constante de decisiones y reverberaciones, que desembocan en conflictos, suspensiones, interferencias, referencias, afinidades, narrativas, dramaturgias, afectando todo el universo de composición. Esto ocurre en la experiencia del sujeto, pero más allá de un individualismo y de su materialidad visible (reconocida por su cinesfera). Para evitar este individualismo es necesario ponerse en juego, en riesgo, en relación. Es fundamental percibir la dimensión del contexto y dejarse afectar por ella. Y, antes de todo, tener la generosidad de crear silencios y desaparecer en la escena. Alternar apariciones y desapariciones¹ como cuerpoespacio significa encontrar los matices de intencionalidad de los movimientos y desarrollar, por medio del estudio en experiencia, la sabiduría sobre las herramientas de composición y sobre estrategias de solución para las situaciones instauradas en la imprevisibilidad. El estado experiencial promueve una zambullida en lo desconocido y la articulación de nuevas posibilidades combinatorias de movimiento y pausa, que involucran un riesgo potente del cuerpoespacio. Para Tuan:

[...] a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento. [...]

[..] Experienciar é viver os perigos. A palavra “experiência” provém da mesma raiz latina (*per*)

¹ Kate Duck, americana que vive en Amsterdam, que es una grande referencia en improvisación en danza, utiliza los conceptos de aparición y desaparición en escena.

de “experimento”, “experto” e “perigoso”, Para experimentar no sentido ativo, é necessário aventurar-se no desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto. Para se tornar um experto, cumpre arriscar-se a enfrentar os perigos do novo. (Tuan, 2013, p.18).

Actuar con peligro inminente pone el cuerpo en atención y con la musculatura activa, en la expectativa de las sorpresas que tendrá que enfrentar. Son establecidos micro-hiatos pre-decisionarios que comprenden el porvenir y configuran conflictos y desplazamientos que provocan en el cuerpoespacio la labor de la búsqueda de soluciones. Estos desplazamientos son capaces de crear condiciones favorables para la aparición y de instaurar un campo precioso para la producción de conocimiento. La aparición pasa por una comprensión de los momentos de actuación del movimiento que la temporalidad propicia. También contenidas en esta temporalidad, las pausas crean oportunidades de que un evento ocurra o de que una situación se instaure. Para Tuan: “se pensamos no espaço como algo que permite o movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar.” (2013, p.14). Encontrar un lugar devela la posibilidad de que cuerpoespacio se potencialice y se amplíe en la proposición de estructuras poéticas. No se pueden confundir los micro-hiatos pre-decisionarios con la pausa. La pausa es opción escénica y estética. Los micro-hiatos pre-decisionarios componen el estado experiencial del cuerpoespacio, en cuestionamiento continuo. La pausa, así como el movimiento, ya es la decisión en sí.

Los actos de las decisiones deben orientarse por los contextos que se estructuran como situaciones que involucran relaciones. Dentro de un juego poético, es importante ofrecer la oportunidad para que el otro también haga decisiones. Para esto, el intérprete-creador debe ser capaz de desaparecer, para que permita que nuevas conexiones se establezcan. Su deleite debe estar en la posibilidad de jugar y no de instaurarse a sí mismo como foco de atención, en su aparición. La aparición es una conquista de trabajo, en el gusto del proceso de seducción. No debe ser impuesto, pues la imposición aniquila la apertura para el diálogo, el tránsito y el juego.

La transitoriedad y la imprevisibilidad caracterizan la improvisación, y ponen el cuerpoespacio en permanente encadenamiento de proposiciones y suspensiones. Es en ellas que el cuerpoespacio se desestabiliza, y pone al intérprete-creador en contacto directo con sus fragilidades, con sus límites. Este, por su vez, reconociéndose en sus imperfecciones y sus incompletudes, busca perfeccionar sus potencialidades adquiridas por medio del conocimiento tácito y permitir elaboraciones de otros cuerposespacios, en un entrelazamiento de actuaciones cambiantes o concomitantes. Así, el intérprete-creador propicia sus propias apariciones y desapariciones, como

también observa y se desarrolla por medio de las apariciones y desapariciones de los otros, en una red de actuaciones que se complementan, en las convergencias y divergencias, de modo imagético y sensible.

Cuerpoespacio, por lo tanto, se delinea como un estado experiencial en la improvisación en danza, que instala movimientos y pausas en la búsqueda de un juego poético. Y, con seguridad, en este juego, la desaparición es una potencia para la aparición.

Referencias bibliográficas

LIMA, Elias Lopes de. Do corpo ao espaço: contribuições da obra de Maurice Merleau-Ponty a análise geográfica. In: *GEOgraphia*. Ano IX, nº18. Niterói/RJ, UFF/EGG, 2007, p. 65- 84.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naif: 2004.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TRIDAPALLI, Gladis. *A investigação na dança: uma possível estratégia de aprendizado*. In: NORA, Sigrid (org). *Húmus 4*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011, p.183-193.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura dos sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2013.

Como desenvolver um processo criativo? O que um grupo entende por criação? Como desenvolver um trabalho tendo como base a composição em tempo real? Como trabalhar a interdisciplinaridade entre duas áreas aparentemente distintas em cena? Essas são algumas perguntas entre tantas que surgiram no início da pesquisa e foram se desenvolvendo ao longo de um processo de criação artística. As reflexões apontadas nesse texto têm como base um projeto de Iniciação Científica – FAPEMIG, orientado pela Prof. Dr^a Ana Carolina Mundim. A pesquisa intitulada Espaço: Interações de Conceitos entre Física e Dança, é realizada junto ao Grupo de Pesquisa *Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade* vinculado ao Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

O projeto surgiu da necessidade de criar pontes de interdisciplinaridade entre os estudos do campo da dança e da física, já iniciados anteriormente no grupo pesquisa, para servirem de estímulos para a criação de um espetáculo. Isso significa dar uma continuidade à pesquisa intitulada “Alguns aspectos da física mecânica e dança: procedimentos técnico-criativos”, que envolve o conhecimento da física mecânica na relação com o movimento na criação artística. A utilização das pesquisas a respeito do equilíbrio, do torque e da rotação realizadas durante o ano de 2013 serve de material técnico-criativo e como arquivo de recursos para a composição. As pesquisas realizadas até o presente momento produziram experimentações que ampliaram o vocabulário corporal dos integrantes do grupo de pesquisa e aperfeiçoaram algumas técnicas de movimentações já realizadas.

A partir da junção de interesses em me aprofundar na interdisciplinaridade entre física e dança e também do estudo sobre o espaço e a composição em tempo real, que são os focos de pesquisa do grupo, surgiu a necessidade de criar um trabalho que relacionasse essas questões.

Descrevo abaixo dois pontos de reflexão e análise sobre o trabalho, que juntos desenvolvem um pensamento sobre um processo de criação em dança. São eles: A interdisciplinaridade em cena e A improvisação para o desenvolvimento de um processo criativo.

A interdisciplinaridade em cena

O campo de conhecimento em dança engloba diversas possibilidades de diálogos com outras áreas de pesquisas que proporcionam aprofundar aspectos relacionados ao estudo do corpo. Isso

significa entender que o corpo, principal foco de estudo da dança, produz interações e cruzamentos que transformam, (res) significam e produzem pensamentos em vários campos de estudo, determinando distintos pontos de vista sobre o mesmo fenômeno. Pensando assim:

Há profundas relações entre ciência e arte que raramente são trabalhadas, mas a maneira como se apresenta o contexto cultural atualmente, decorrente, como já dissemos, da nova visão de mundo, pede que o homem construa novas formas de sentir, pensar e agir que possibilitem a construção de novas formas de ensinar e aprender, de maneira a contemplar essas relações. (CARVALHO e ZANETIC, 2006, p.2).

Com esse intuito de pensar a dança capaz de proporcionar interdisciplinaridade com diversas áreas, a pesquisa apresenta um viés possível da inter-relação entre as pesquisas sobre espaço de alguns teóricos da física com a dança para o estudo e criação de uma poética de sentidos feita através do corpo.

Para pensar a interdisciplinaridade nesse trabalho e o desenvolvimento da criação, descrevo os caminhos feitos ao longo do processo. Nos primeiros seis meses, foi necessário estudar o conceito de Espaço na física, tendo como principal referência a análise o físico Max Jammer (2010) no livro intitulado “Conceitos de espaço: A história das teorias do espaço na física”.

Dessa forma, como maneira de começar essa pesquisa, foi importante entender como cada integrante compreendia os eixos conceituais de espaço, posição, lugar e vazio, termos estes que aparecem com frequência nas análises dos físicos sobre Espaço. Depois, foram escolhidos quatro teóricos: Pitágoras, Aristóteles, Newton e Einstein, para buscar um aprofundamento na pesquisa. Assim, nesses primeiros meses, por meio de seminários teórico-práticos e experimentações de improvisações e composições, foram inseridos os conceitos analisados no livro do Jammer (2010) a partir dos estudos de Pitágoras e Aristóteles.

Quando os integrantes improvisavam e experimentavam a partir de suas interpretações individuais sobre espaço, lugar e vazio e posição, foi proposto que eles mostrassem ao outro, a partir do movimento, o que cada um estava pensando e entendendo sobre os eixos conceituais.

Para o segundo momento, propus uma improvisação, inspirada em Pitágoras, em que os números deveriam servir como estímulo para a pesquisa corporal e depois esse estímulo deveria servir como base de composição para a cena. Após essa pesquisa, foi apresentado um seminário teórico sobre algumas teorias de espaço a partir de Pitágoras. A ideia era que o seminário fosse mais um estímulo e que os integrantes tivessem uma clareza maior de onde surgia essa proposição.

Sobre Pitágoras, os seguintes estímulos foram dados: "O número é tudo" e "O número é a substância para todas as coisas". A partir disso, foram criadas, pelos integrantes, três pequenas composições de uma dupla, um trio e um solo com uma estrutura mais definida, que surgiram a partir das improvisações feitas anteriormente.

Durante essas composições foram inseridas improvisações com estímulos a partir de Aristóteles e, depois, foram realizadas explicações teóricas apresentadas em slides. Em seguida, os integrantes fizeram uma composição cênica a partir dos seguintes direcionamentos: não existe vazio, todos devem ter um lugar de origem, ao menos uma pessoa deve ficar imóvel.

Ainda sobre as improvisações e composições, surgiram algumas ideias para experimentação e pesquisa para o processo artístico. Uma delas foi a ideia de usar latinhas e barbantes como telefone sem fio. Essa ideia foi uma proposta oriunda da composição de um duo feito a partir dos estímulos dos números.

Através dessas primeiras experimentações, foi importante perceber que a falta de referências dos integrantes do grupo a respeito das abordagens encontradas na física, que analisam o conceito de espaço por diferentes perspectivas e linhas de pensamento, iria dificultar um aprofundamento teórico. Por outro lado, abririam outras possibilidades de pesquisa artística. Assim, houve a necessidade de se trabalhar os conceitos da física como ponto de partida e não como ponto de chegada da pesquisa corporal e cênica. Isso significa, permitir ao improvisador extrapolar os estímulos e conceitos dados, para questionar, discutir e interpretar de diferentes formas as teorias abordadas. Nesse sentido, criam-se possibilidades de composição que passam pela interdisciplinaridade e alcançam sentidos poéticos de criação artística.

A improvisação para o desenvolvimento de um processo criativo

Como a improvisação auxilia no processo criativo? O que a improvisação pode gerar enquanto composição para a cena? Como pensar a improvisação como ferramenta de composição de um espetáculo? Por meio dessa pesquisa, ainda em andamento, foi possível levantar questionamentos, dúvidas e métodos sobre a improvisação durante o processo criativo.

Durante os seis meses de pesquisa, a improvisação possibilitou o desenvolvimento de propostas em grupo articuladas ao tema proposto. Dessa forma, o que foi gerado durante a pesquisa serve de material técnico-corporal para os estudos subsequentes. Assim, cada encontro realizado possibilita aos bailarinos aprofundarem-se nos estímulos propostos e gerarem pesquisa de movimento e composição para a criação do espetáculo. Nesse sentido:

São propostas experimentações como estudo e desdobramento de questões relativas à obra em processo. A opção por trabalhar neste formato, (*sic*) está conectada a imprevisibilidade de suas experimentações, que pode gerar soluções inesperadas e diversas, visto que os artistas envolvidos têm autonomia sobre o processo. (GUERRERO, 2008, p. 3).

Pensar na maneira como a improvisação se torna estudo para a criação de um espetáculo de composição em tempo real problematiza o próprio fazer e o refletir sobre os aspectos compositivos da cena. Isso significa, “re-fazer” um espetáculo a cada encontro, trabalhando a ideia de compor com o espaço, com o outro, com os objetos, com os estímulos dados, com as regras de jogos, com as escolhas de estar ou não em cena a todo momento no ato de improvisar.

Para refletir sobre essas questões, se fez necessário indagar sobre o que é uma composição para cada integrante, o que seria uma composição em tempo real e, portanto, como a improvisação seria realizada enquanto processo artístico.

Pensar na improvisação enquanto método de trabalho, possibilita pesquisa de caminhos, que se constroem pelas vivências que cada um coloca em ação. Esse tipo de pesquisa mostra o que os integrantes estão absorvendo das propostas realizadas e incitam ao propositor o que pode ou não ser melhor aprofundado para a produção da cena. A “liberdade” que a improvisação aparentemente gera mostra as escolhas e os desejos do sujeito que se coloca aberto e disponível no aprofundamento das experiências. Dessa forma, a improvisação coloca em ação as vivências de cada um, importantes para a construção de um processo que interesse a quem pesquisa e a quem propõe.

Outra metodologia usada para o trabalho foi criar momentos de reflexão e discussão entre o grupo após as improvisações, como forma de (des)afinar os discursos e refletir sobre o fazer do que foi e do que pode ser colocado em ação nos próximos encontros para o desenvolvimento do processo.

Para mostrar diferentes modos como a improvisação foi acionada durante o trabalho, descrevo alguns princípios que foram desenvolvidos e transformados. Inicialmente, a improvisação surgiu para experimentar individualmente o que os eixos conceituais espaço, lugar, vazio e posição, como já citado acima, significavam para cada integrante do grupo. Após esse primeiro momento foi proposto que essas experimentações fossem trabalhadas em conjunto para se criar pequenas

composições coletivas sobre o tema. Nesse momento, o que se percebia, eram criações individuais que ocorriam concomitantemente.

Com o aprimoramento e o refinamento "técnico" da improvisação, além dos estímulos serem dados para se pensar no coletivo, a criação de cenas foi aparecendo e construindo caminhos interessantes para o desenvolvimento do trabalho. Surgiu o pensamento sobre como seria uma composição, que vai além da experimentação, mas que envolve questões como: ter público ou não, pensar em uma dramaturgia corporal em tempo real (o que se difere de uma improvisação apenas para estudo ou como ferramenta de criação), refletir sobre como o que é criado é levado para a cena, entre outras indagações. Isso modificou a continuação do trabalho.

Com essas experiências, o grupo sentiu a necessidade de criar regras de jogo para que os integrantes fossem afinando formas de improvisar e lidar com o outro na cena. Além disso, as regras serviriam para limitar a gama de possibilidades que a improvisação cria, dando enfoque ao que o trabalho vai delineando.

Além disso, foi possível perceber o que a improvisação pode gerar no corpo, como: atenção ao que é interessante ou não para cena a partir da perspectiva de cada um; a busca pela não repetição de padrões compositivos ou de movimentos; ampliação de repertório técnico-criativo; diálogo entre os improvisadores durante a ação de improvisar; atenção às imprevisibilidades; atenção aos diferentes estímulos, não só dados anteriormente, mas ao longo do trabalho.

Dessa forma, é perceptível como a improvisação gerou materiais de pesquisas e questionamentos, além de delinear os percursos desenvolvidos e criar um diálogo maior entre os integrantes e também entre o propositor e o grupo, fazendo com que a criação do trabalho se desenvolvesse em uma linha menos autoritária e mais coletiva.

Considerações Finais

Durantes os seis primeiros meses de pesquisa foi possível identificar caminhos e alcançar formas de verticalização de um processo para a criação de um trabalho criativo. As análises em física sobre o espaço foram dando possibilidades ao grupo para experimentar composições e questionar o próprio entendimento sobre este conceito. Dessa forma, investigar interações, aproveitar o acaso, criar relações e entender o que é uma composição no momento atual do grupo, foram análises feitas e inquietações importantes para a construção do processo.

Envolver um grupo de pessoas neste projeto é aprofundar não só nas pesquisas teóricas sobre a física, mas também entender como os conceitos de composição, cena, improvisação, diálogo com

o outro estão sendo percebidos e entendidos. Dessa forma, há uma tentativa de seguir caminhos que auxiliam o grupo a entender conjuntamente esse processo de pesquisa, análise, reflexão e criação, não só usando os conceitos sobre física, mas também analisando e trabalhando os conceitos individuais e coletivos de pesquisa em dança dentro do grupo.

Referências

CARVALHO, H. M. S. ZANETIC, J. *Ciência e arte, razão e imaginação: complementos necessários à compreensão da física moderna*. IX Encontro Nacional de Pesquisa em Ensino de Física. Universidade de São Paulo, 2006.

FIADREIRO, João. *Composição em Tempo Real*. LA PORTA, s/d. Disponível em: <[http://laportabcn.com/sites/default/files/COMPOSI%C3%87%C3%83O%20EM%20TEMPO%20REAL%20por%20Jo%C3%A3o%20Fiadeiro%20\(port\).pdf](http://laportabcn.com/sites/default/files/COMPOSI%C3%87%C3%83O%20EM%20TEMPO%20REAL%20por%20Jo%C3%A3o%20Fiadeiro%20(port).pdf)> Acesso em: 03 nov. 2014.

GUERRERO, Mara Francischini. *Formas de improvisação em dança*. CONGRESSO ABRACE, 5., São Paulo, 2009. *Anais...* São Paulo: Unesp, 2009. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dancacorpo/Mara%20Francischini%20Guerrero%20-%20FORMAS%20DE%20IMPROVISACAO%20EM%20DANCA.pdf>> Acesso em: 30 nov. 2014.

JAMMER, M. *Conceitos de espaço: A história das teorias do espaço na física*. Tradução. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Contraponto Ed. PUC Rio, 2010.

LARA, Luciana. *Arqueologia de um Processo Criativo – Um livro Coreográfico*/ Luciana Lara. Anti Status Quo Companhia de Dança, 2010.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. *Física e Dança: unindo conceitos*. In: Narciso Telles. (Org.). *Pedagogia do Teatro: práticas contemporâneas na sala de aula*. Campinas, SP: Papyrus, 2013, pgs 75-101. ISBN: 978-85-308-0990-4. 1ed. Campinas: Papyrus, 2013, v. , p. 75-101.

ZANETIC, João. *Física e arte: uma ponte entre duas culturas*. In.: VII ENPEC- ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO EM CIÊNCIAS, 05 a 08 de Junho de 2002, Águas de Lindóia – SP.

ANA CAROLINA: de chica, danza. Grado: danza en Brasil. Postgrados: Barcelona. Tema: estudios sobre historia de la danza en Brasil; llegadas de danzas como flamenco y jazz; relación con política en Brasil. ¿Qué es danza brasileña?

Arquitectura de Barcelona. Gaudí. Palancas, espirales, "parecido a lo que hacía con mi cuerpo".

Relación cuerpo-espacio (con el guión). Idea de territorialidad. Empezó con esas categorías.

Ahora ya no las ve a esas categorías.

Ahora: **CUERPO COMO ESPACIO. No en el espacio.**

Eso del cuerpo que podemos mirar, no es sólo eso el cuerpo. También es lo que no podemos mirar: sensaciones, etc.

Su modo de trabajar: mayor horizontalidad, relación con los otros, relación con "nuestro arte".

La improvisación por la experiencia.

JULIAN: habla de Ana Carolina: "lo que hacía en la clase era lo que hacía en escena y era lo que hacía toda su vida", "no hacía distinción entre lo que era como ser humano y como artista". Coherencia.

EMILIANO: arquitecto, teatro, payaso.

En Uberlandia: técnico escenógrafo. Entró al grupo de Ana como escenógrafo y luego comenzó a bailar ahí.

Lo dirige Ana en la maestría, sobre espacio escénico en danza contemporánea, la impro.

Qué es el **espacio arquitectónico**. No es sólo materiales. Es también memoria, sensación. Y eso interfiere en las relaciones con las personas. **Relaciones históricas, afectivas, de memoria.**

Los festivales y el **arte en espacio público** (legitimado en Brasil, como en Argentina): **olvidan que ese espacio tiene uso, memoria, sensaciones previas.**

MARIANE: licenciatura en danza. Reflexión sobre un proceso creativo. Composición escénica en tiempo real basada en la concepción del espacio de la física; tres componentes de física mecánica. Y relación con el espacio. Cuatro términos de la teoría sobre el espacio desde la física: espacio, posición, vacío, lugar. Lugar en tanto que el cuerpo ocupa determinado lugar.

PATRÍCIA: danza desde chica (ballet, jazz, danza moderna, danza contemporánea; profesora de danza desde los 15 hasta los 25 años; desde ahí, licenciatura en danza. Danza en la ciudad. En Uberlandia desde 2011; antes, Mato Grosso. Maestría.

¿Cómo acontece el movimiento para la persona? ¿Cómo se entiende la danza? ¿Cómo se aprende? ¿Cómo despertar en el alumno algunas cosas que no estaban presentes ahí?

Educación somática.

Diferentes franjas etáreas, de niños a adultos.

Se trabajó con chicos de primaria. Fue significativo para el trabajo del grupo de investigación. Relación con el cuerpo de ellos (propios), de los otros y del espacio, en niños de escuela primaria de periferias. Cómo se relaciona ella con eso. Cómo se relaciona eso con el grupo. Materia que se llama "Cuerpo en movimiento", no se llama "danza".

(Muchos grupos de hip-hop en periferia de Uberlandia).

ISABELA: Danza. Arquitectura. Cómo pensar la arquitectura como movimiento, y cómo pensar al movimiento en relación con eso.

LUCIO: Música. En cursos de danza y teatro toca instrumentos en vivo. No es bailarín.

Entender cómo el **cuerpo** dialoga, conversa, con los **sonidos**. Relación ente sonido y cuerpo humano.

JARVAS: Teatro. Maestría en ciencias sociales y en artes escénicas. Cultura popular brasileña. En especial: **congada**.

Estrategias de estos grupos para que la teatralización permanezca viva.

Hizo un recorte para estudiar el ritual (prácticas rituales, procesos rituales).

Cuerpo en la fiesta: moviliza una relación con el cuerpo.

Conceptos: **performatividad** (Turner, etc.) y **espectacularidad**.

CUERPO-ESPACIO-ENCRUCIJADA. Como espacios de atravesamiento; que se pueden dar en el mismo cuerpo, o en el espacio.

"Cuerpo encrucijada": Leda María Martínez (investigadora brasileña), sobre cultura negra en Brasil como cultura en encrucijada. En diferentes fiestas patronales.

Para la vuelta del almuerzo, se propone hacer tres grupos paralelos de discusión, porque se hace más notorio que los tiempos no van a alcanzar para hablar de todo lo que se quiere hablar.

Tres grupos posibles:

-cuerpo y espacio.

-prácticas educativas.

-estudios de prácticas escénicas concretas (en relación con diferentes problemas: género, fiesta, cuerpo, moraliades, etc.).

(Ana Sabrina Mora. Notas de cuaderno. Noviembre de 2014)

Grupo de Estudio sobre Cuerpo

El Grupo de Estudio sobre Cuerpo es un equipo interdisciplinario integrado por mujeres formadas en diferentes disciplinas del campo de las ciencias sociales, las humanidades y las ciencias de la salud (en particular antropología, sociología, psicomotricidad, filosofía, psicología y biología), y del campo del arte (con énfasis en diversas formas de danza y en canto). Desde el año 2008 trabaja en la construcción de un espacio de reflexión acerca de las corporalidades en diversos ámbitos de las culturas contemporáneas, con el desarrollo de investigaciones sobre las artes escénicas y performáticas, por un lado, y sobre género y sexualidad, por otro. Conjugando elementos del arte, la filosofía y las ciencias sociales buscando generar puentes que permitan que la ciencia, el arte, el cuerpo, la experiencia y el conocimiento puedan integrarse en una trama productiva, creadora y transformadora.

El Grupo de Estudio sobre Cuerpo forma parte del Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad, que a la vez es parte del Instituto de Investigaciones en Humanidades y ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Plata (GEC-CICES-IdIHCS-UNLP/CONICET). Está integrado por Ana Sabrina Mora (coordinadora), Mariana Lucía Saez, Mariana del Mármol, Gisela Magri, Elizabeth López Betancourth, Ludmila Hlebovich, Karina Marelli, Mónica Menacho, Lucía B. Merlos, Natalia Pagano, Graciela Tabak, Juliana Verdenelli, Julia Catalá y Lucía Reinares.

Sus actividades incluyen investigación, docencia, extensión y la producción artística. Los proyectos grupales se han dirigido en estas diferentes áreas de trabajo. Entre otros, participan en un proyecto de extensión universitaria basado en la promoción del derecho al juego en un barrio de la periferia platense, denominado "Caminos por el derecho a la alegría. Divertirse, formarse y transformarse con el deporte, el juego y la creación desde el Club Caminos Villa Alba". Su proyecto artístico colectivo más reciente es *Anfisbena. Una visita al museo del GEC*, por invitación del Ciclo Supervivencias. Los proyectos de investigación grupales se vienen dedicando a la exploración de las artes performáticas en espacios públicos urbanos y a las experiencias de colectivización de artistas asociadas, en ambos casos, con foco en la ciudad de La Plata.

Entre las actividades impulsadas por el GEC, se destaca el ECART Encuentro Platense de Investigadores/as sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas, que hasta el momento lleva tres ediciones: 2010, 2011 y 2013. Estos Encuentros se basan en la habilitación de espacios de diálogo y reflexión entre quienes se encuentran investigando sobre y desde la corporalidad en las

artes escénicas y performáticas, convocando a trabajos en formato de exposición oral, de obra, video o performance y de taller.

Las investigaciones individuales de las integrantes del equipo, tanto en sus tesis de grado como de posgrado, tocan distintas temáticas, desde diferentes miradas disciplinares. Algunas de ellas comparten el interés por las prácticas y las experiencias vinculadas con diversas artes: como las danzas escénicas occidentales, la Expresión Corporal, el Tango, la Danza Break del movimiento hip hop, la Murga, las Danzas circulares, el Circo, el Teatro, el Canto y la Música popular, entre otras. Las temáticas de investigación dentro de estas áreas incluyen la pregunta por los procesos de formación en Danza Clásica, Danza Contemporánea y Expresión Corporal; la construcción del cuerpo, el aprendizaje y la práctica artística y de gestión en el teatro en el circuito independiente de La Plata; la voz y su lugar en la construcción de las corporalidades, subjetividades e identidades de los cantantes de música popular latinoamericana en La Plata; el cuerpo y la subjetividad en la danza contemporánea y el circo contemporáneo, con un abordaje comparativo basado en la intersección entre el análisis coreográfico y la etnografía; los rituales de interacción en las milongas de tango contemporáneas; la construcción de subjetividades, identidades y corporalidades en mujeres y varones jóvenes que bailan tango en la ciudad de Buenos Aires; los procesos de construcción de movimientos corporales, sexualidades y moralidades en el baile social del tango; la danza en el cine hollywoodense de la década del '30; la trayectoria de la danza en la escuela pública de la provincia de Buenos Aires; la vinculación entre cuerpo, danza y memoria, en relación con la construcción de procesos de memoria desde las prácticas corporales de las poblaciones negras en Colombia; entre otros estudios. Otras investigaciones individuales tratan el análisis de discursos filosóficos, con la indagación en torno a la noción de cuerpo a partir del estudio de los conceptos de vivencia, experiencia y experiencia estética en la filosofía de Walter Benjamín y las continuidades y discontinuidades en las concepciones de cuerpo, percepción, movimiento y espacio en René Descartes y Maurice Merleau-Ponty. Se ha profundizado también en otras líneas de investigación, como la construcción de corporalidades y subjetividades durante el embarazo, el parto y el puerperio y la construcción del cuerpo de las mujeres en torno a la maternidad y del vínculo con el recién nacido.

Algunas investigaciones en curso

Sexualidades y moralidades en movimiento. El baile social del tango en el contexto contemporáneo. *Juliana Verdenelli*

Me encuentro iniciando una investigación etnográfica con el objetivo de analizar los procesos de construcción de movimientos corporales, sexualidades y moralidades en varones y mujeres que bailan tango en el circuito de milongas “relajadas”² de la ciudad de Buenos Aires, en las cuáles se baila principalmente el estilo denominado “tango nuevo”³.

Partiendo del supuesto de que existe una continuidad entre prácticas kinésicas y lingüísticas (Carozzi, 2011) me propongo explorar, en términos relacionales, los repertorios morales que intervienen en la conformación de vínculos eróticos y sexuales dentro del baile. Repertorios que son movilizadas, disputados y puestos en juego en distintas milongas, en vinculación con los procesos de construcción de los movimientos corporales para esta práctica.

Asimismo, procuro contribuir a la discusión en torno a las transformaciones implicadas en el campo de la vida cotidiana que, cristalizadas en las últimas décadas, trastocaron profundamente las normas tradicionalmente establecidas en torno a la sexualidad, la pauta heterosexual, los roles de género y las reglas sexo-genéricas en la sociedad argentina (Margulis, 2003; Pujol, 2003; Plotkin,

² Carozzi (2011) realiza la distinción entre milongas “ortodoxas” y milongas “relajadas”, diferenciando entre estas últimas a las “nuevas” y “gays”. Las milongas “ortodoxas” se caracterizan por una concurrencia mayoritariamente adulta y heterosexual y la reproducción de ciertos códigos de interacción y etiqueta considerados “ortodoxos” del tango y vinculados con las reglas que organizaron la dinámica del baile entre las décadas de 1940 y 1950. En cuanto a las milongas “relajadas”, destacamos que éstas se ubican principalmente en los barrios de Almagro, Palermo y San Telmo. En las mismas se registra una población que -en promedio- es más joven que en las otras milongas y se observan muchos contrastes y alejamientos respecto de los códigos considerados “convencionales” u “ortodoxos”, particularmente aquellos vinculados a la estética, la vestimenta, el estilo de baile, las normas de interacción social y las relaciones entre sexos y géneros (Cecconi, 2009; Orozco y Verdenelli, 2009).

³ Dentro de las actuales variantes estilísticas del baile de pista o social que se practica en las milongas, algunos autores coinciden en señalar la existencia de tres estilos relativamente definidos: “Milonguero”, “Urquiza” (que también denominaremos “salón”) y “Nuevo” (Morel, 2010; Carozzi, 2011, 2012b). Estos estilos se consolidan –a partir de la década de 1990- en los ámbitos más formales de enseñanza de la danza, en los diversos espacios en los que se dictan clases y prácticas y a partir del afianzamiento de diversas escuelas o profesores que enseñan distintos estilos. No obstante, tanto Morel (2010) como Carozzi (2012b) y Liska (2012) resaltan la existencia de numerosas disputas en torno a la denominación correcta y límites de cada estilo, e incluso acerca de si es apropiado diferenciar estilos en el baile social. Al respecto, Liska (2012) agrega que en los últimos años los sentidos que fueron adquiriendo los distintos estilos de baile del tango han trascendido la tensión tradición- innovación, dibujando una nueva concepción de las experiencias musicales corporales. Para la autora “complejidad, reflexividad del movimiento, dessexualización y des- heteronormatividad son algunas de las nociones que van a ir instituyéndose como nuevos horizontes de actuación” (Liska, 2012: 39).

2003; Wortman, 2003; Carozzi, 2011, 2012a; Cosse, 2010; Gasió, 2011; Liska, 2012; etc.). Dicho esto, esta investigación también pretende reflexionar sobre los puentes trazados entre prácticas artísticas, estilos de vida (Svampa, 2000, 2003; Wortman, 2003) y consumos cotidianos en las sociedades urbanas contemporáneas, ya que parte de la consideración de que la renovación del baile del tango ocurrida durante los últimos 20 años se vincula con una progresiva autonomización y diversificación de la sexualidad.

Dentro de los objetivos específicos de la investigación se encuentran los siguientes:

- Analizar los procesos de formación (transmisión e incorporación de modos de movimiento) puestos en juego durante la enseñanza- aprendizaje del estilo de baile denominado “tango nuevo”, incorporando para ello la perspectiva de género.
- Explorar las diversas modalidades que asumen los vínculos eróticos y las reglas sexo-genéricas establecidas en estos ámbitos de encuentro, en comparación con otros ámbitos en el que los actores circulen cotidianamente.
- Identificar las categorizaciones y repertorios morales que intervienen en las elecciones, lecturas y disputas de las y los bailarines en torno a la sexualidad y los vínculos eróticos en el contexto de las milongas.
- Comprender y explicar las significaciones, sensibilidades y puntos de vista nativos desarrollados por los bailarines atendiendo tanto a la palabra como al movimiento puesto en juego durante sus ejecuciones, identificando diferenciaciones por clase, género, edad, orientación sexual u otras variables.
- Delinear los trayectos y recorridos desplegados por los participantes de distintas milongas de la ciudad, atendiendo a las redes sociales, simbólicas y afectivas que establecen entre baile del tango, sexualidad, movimiento y espacio.

Transfiguraciones, intersecciones y reconfiguraciones de la danza contemporánea y el circo contemporáneo. Un abordaje de procesos de construcción de corporalidades, identidades y subjetividades en prácticas corporales artísticas.

Mariana Lucía Saez

En los últimos años los campos de la danza contemporánea y de las artes del circo han experimentado una serie de transformaciones y reconfiguraciones que incluyen principalmente cambios en los actores involucrados, los circuitos de circulación, los procesos y modos de transmisión y formación, las articulaciones con el mercado laboral y con el Estado, y las representaciones y los sentidos vigentes en cada una de estas prácticas.

Aunque la danza contemporánea ha sido inicialmente un producto cultural de élite, diversas manifestaciones recientes han generado rupturas con esta concepción fundante y aperturas hacia otras formas de trabajo y creación, técnicas y estéticas alternativas y populares, promoviendo la participación de nuevos actores, con distintas adscripciones de clase, y la circulación por diversos espacios sociales. Simultáneamente, las artes circenses han atravesado un proceso inverso. De origen popular, estas artes están ingresando en circuitos culturales escénicos y formativos tradicionales y legitimados, con la consecuente modificación técnica, social, política y estética. Esta dinámica convierte a estos campos en espacios sociales que abren múltiples posibilidades para la investigación sociocultural, en particular en torno a las vinculaciones entre las transformaciones en las condiciones objetivas o estructurales de estas prácticas sociales, y los procesos de construcción de corporalidades, subjetividades e identidades asociados.

Este proyecto doctoral pretende realizar un análisis socio-antropológico de los vínculos y relaciones entre los procesos de construcción de identidades, subjetividades y corporalidades en el marco de prácticas corporales artísticas, a través de un acercamiento comparativo a los campos de la danza contemporánea y el circo contemporáneo en la ciudad de La Plata. Para ello, y en relación con las transformaciones y reconfiguraciones previamente mencionadas, se contemplan una serie de dimensiones analíticas -que incluyen la consideración de la danza contemporánea y el circo contemporáneo como artes, como trabajos, como consumos culturales, como prácticas de sí y como producciones culturales-, posibilitando así una mejor comprensión de las relaciones entre corporalidades, subjetividades e identidades, en el marco de estas prácticas concretas.

Cantantes de música popular en La Plata

Magri Gisela

En el marco del Doctorado en Artes – Línea de formación en Arte Contemporáneo Latinoamericano de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina, la investigación que he emprendido tiene el objetivo de analizar las prácticas y los procesos de construcción de identidades, corporalidades en la voz, a partir del trabajo con cantantes de Música Popular Latinoamericana en la ciudad de La Plata.

Los puntos de partida teóricos en los que hemos anclado el primer tramo de la pesquisa se vinculan fuertemente con el recorrido transitado por la antropología del cuerpo, como área de estudios específicos, el cual nos ha permitido situar nuestra mirada sobre la voz y las prácticas de canto en ese marco. Hemos complejizado y profundizado dicho marco, al emprender una genealogía de la voz como objeto de conocimiento en la filosofía y otros desarrollos intelectuales del SXX y de nuestro siglo, así como del canto en tanto práctica social y performática; asimismo, hemos puesto a dialogar estas perspectivas con los estudios actuales en Música popular Latinoamericana. Hemos situado las prácticas que venimos investigando como propias de la música popular en el contexto latinoamericano, y por ello aclarar de qué hablamos cuando nombramos una y otra vez esa categoría, nos es preciso. Estamos de acuerdo con Juan Pablo González quien afirma que la música popular pensada desde latinoamérica es mediatizada, masiva y modernizante (2013), si bien pueden hacerse algunas observaciones y matices en relación a los sujetos, lógicas y trayectorias que componen nuestra etnografía con músicos locales.

Coincidimos en que nuestro marco y horizonte simbólico es éste, pero cabe señalar cierta especificidad del fenómeno que estudiamos. Los músicos/as populares con los que estamos trabajando en La Plata muchas veces adscriben a una categoría -también problemática y en constante redefinición- que es la de *independiente*. Nuestros entrevistados son músicxs cuyas bandas trabajan desde composiciones propias y/o desde arreglos a composiciones del cancionero popular tradicional y contemporáneo, es decir, reinterpretando piezas de músicos tradicionales referentes de cada género, de compositores que tienen un renombre en el campo de la música popular local actual o bien temas de cantautores pares; todos materiales que delinean repertorios que difícilmente puedan pensarse (tanto en la producción como en la recepción y consumo) como englobados por esa masividad; no obstante, desde esas prácticas todo el tiempo se están generando relaciones de alteridad, fusión, collage y resignificación de materiales paridos y yuxtapuestos en esa dimensión masiva de las músicas populares -de la era de las naciones y/o de la era de la

globalización- de nuestra región al mismo tiempo que la relación con las industrias culturales es variable, pudiendo una banda independiente ir a tocar a programas de televisión de alcance masivo, al mismo tiempo que nutrir sus prácticas de producción y circulación autogestivas⁴.

Luego de poner mi tema en contexto, fue también preciso dar lugar a cierta memoria autoetnográfica⁵, y repensar metodológicamente mi propia trayectoria para ponerla también en contexto. Como performer-investigadora, es permanente el uso metodológico de lo que podríamos llamar autoetnografía crítica. Situándome así como performer -nativa- e investigadora al mismo tiempo, es menester decir que desde hace trece años hago música popular y *soy cantante*. Esto ha sido y sigue siendo una parte de mi subjetividad no menos problemática. Lejos de renunciar a los aportes de las emociones, subjetividad y corporalidad de mí como investigadora del propio campo que investigo, y, en definitiva, al cuerpo -y en él a la voz- del etnógrafo como “dato” en la investigación (P. Ascheri y R. Puglisi: 2011), es constante el ejercicio de ida y vuelta entre esas dos “faces” que encarno y la atención que he debido prestar a no ensalzar ese hallazgo metodológico - que enhorabuena desde la antropología, sociología y ciencia social contemporánea hemos validado y reivindicado como herramienta -, y con ello recubrirme de las contradicciones que se comienzan a atrevesar en el arduo camino de estar “en la misa y en la procesión”, de *ir y volver e ir*, como dice en su canción, el músico uruguayo Martin Buscaglia; ir no sólo del campo a la escritura y viceversa, sino de recircular en el camino de ser etnógrafa-performer gran parte del tiempo. En este punto, he de volver a decir que los investigadores/as hacemos usos de nuestras trayectorias de vida y emocionalidades para construir objetos (investiguemos o no el campo en el que también somos nativos o performers) y que mi recorrido como nativa ha impactado directamente en la construcción de los objetivos de mi investigación así como en su proceso y deriva actual.

Explicito aquí algunas preguntas/ejes con los que me encuentro trabajando actualmente:

- ¿Cómo se construye el saber-hacer del músico popular en relación a la voz? Y en este punto hemos vuelto sobre la idea de la voz que suelta algo de y en la corporalidad: la voz cuando se suelta ¿qué es lo que suelta del sujeto? ¿Algo que estaba anudado, preso o frenado? ¿Algo que estaba filtrado por la instrumentalidad del cuerpo, en el cuerpo y que la voz sacó al espacio, desfiltrándolo? ¿Algo del cuerpo que se desnuda y lo desterritorializa? Neo-deleuzeanamente diríamos que si la primer desterritorialización del cuerpo es la lengua, la voz es su

⁴ En futuros trabajos abordaremos la cuestión de lo *independiente*, su genealogía y mutabilidad en el tiempo, en el campo de la música popular y las artes escénicas de La Plata, tema que junto a otras colegas del Grupo de Estudio Sobre Cuerpo nos encontramos investigando.

⁵ Para precisar más la noción de autoetnografía, ver Rosaldo (1989)

transformación en espacio o donde el cuerpo instrumento y máquina estalla y se rematerializa (Sáez et al: 2013, p24).

- ¿Por qué la voz aparece en los discursos que circulan en el campo, como algo tan fuertemente ligado a la cuestión de la identidad, de eso que es “muy de esa persona”, que suena a ese ser y a nadie más? En este sentido hemos repensado a la voz como potencia y marca de identidad irreductible, parafraseando a Maurice Merleau-Ponty (1970), pero al mismo tiempo, como locus que puede jugarle de igual a igual a otras fuentes sonoras y aportar materiales en una cierta reciprocidad sonora, donde la guitarra puede acompañar y ser acompañada, donde la voz no se comporta como mera figura sino también como soporte o “base” corporal y musical, como sustancia y no como esencia.
- En relación a la cuestión de género: ¿Cómo se agencian hombres y mujeres frente a ese modelo estereotípico de dominación masculina que fue hegemónico en el pasado reciente pero que en algunos contextos se sostiene y yuxtapone con otros modos, prácticas, masculinidades/femeneidades que configuran un paradigma alternativo, más igualitario en términos de saberes y poderes? ¿Por qué el hecho de no tocar un instrumento además de cantar implicó y aún implica cierta falta o una marca de endeblez en el campo de los saberes del hacer musical? ¿Qué significa pensar como prácticas generizadas a las del canto popular en La Plata, especialmente las de su enseñanza?
- Resituando nuestra investigación como un abordaje hecho en su mayoría con músicos de clase media, pero donde encontramos nuevos agentes y performers con otras marcas de clase: ¿Cómo analizar articularmente esta dimensión, en el contexto que estamos estudiando?
- Además de las dimensiones de género y de clase también hemos comenzado a repensar como futuro tema de trabajo postdoctoral, profundizar una línea de trabajo que nos parece fundamental, y que, para mi tesis ha funcionado como horizonte/marco histórico contextual. Y es la pregunta por la trayectoria de la música popular como campo local, sus genealogías y el impacto de las políticas de estado de la última década, en la cual específicamente se enmarca la creación de la carrera universitaria de Música Popular; a la par, los agenciamientos colectivos y el surgimiento y fortalecimiento de asociaciones de músicos. En este punto, nos interesa pensar cómo ello ha repercutido en las construcciones de corpo-vocalidades de los sujetos con los que venimos trabajando.

Corporalidades y Acción Política. La danza como espacio de memoria, construcción colectiva y de identidades en contextos de diversidad cultural y de procesos comunitarios en Colombia y Argentina.

Elizabeth López Betancourth

La propuesta está enfocada en analizar la manera cómo se construyen los procesos de creación escénica en contextos comunitarios o de diversidad cultural con proyectos políticos que atraviesan los estados creativos y dancísticos, así como también las formas como se transmiten estos procesos, no solamente en su dimensión corporal sino en los sentidos político que los atraviesan.

Es de interés de las ciencias de la educación pensar estos espacios como instancias de aprendizaje y transmisión de conocimientos no solamente técnicos sino de compromiso barrial, de identificación o reivindicación étnica, social y/o comunitaria, donde se generan lenguajes propios que permiten un intercambio de saberes y que ayudan a fortalecerlos, partiendo de procesos subjetivos que se propician desde trabajos con el propio cuerpo como elemento creativo y de comunicación.

Dado que actualmente tanto en Colombia como en Argentina existen procesos ligados a la construcción de memoria que tienen muy presente el trabajo desde el arte y son las colectividades las que se han apropiado de diferentes técnicas para poner en escena o en el espacio público manifestaciones de sus apuestas políticas, de sus luchas como parte de esta construcción de memoria en diferentes contextos sociales y culturales; en el trabajo de investigación se revisarán estos espacios, intentando encontrar posibles puentes, puntos de discusión y de diálogo, permitiendo realizar un panorama que visibilice los procesos dancísticos y políticos enmarcados dentro de la sociología de la educación, la danza comunitaria y la antropología del cuerpo.

Pensando el cuerpo, la danza y la escuela en marcos de relación intrínseca.

Lucía Belén Merlos

En el marco de mi tesis de Maestría en Educación Corporal de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina la investigación en curso se propone reastrear las dimensiones de la Danza y particularmente la educación del cuerpo presentes en las trayectorias prescriptivas de la provincia de Buenos Aires, focalizando la mirada en los documentos prioritariamente normativos y curriculares, para poder establecer un análisis y desandar la historia de este arte dentro de la educación argentina, principalmente de la prov. d Buenos Aires. Sera central aclarar que “lo curricular” dentro de esta investigación hará referencia a lo prescriptivo. Con el objetivo de relevar y analizar cuáles han sido las representaciones sobre el cuerpo, la danza y el arte, y qué dimensiones de lo corporal se han propuesto abordar los espacios curriculares dedicados a la enseñanza de la danza, tomando en cuenta las sucesivas transformaciones de las currículas en la escuela pública argentina, particularmente en la provincia de Buenos Aires.

Entendiendo que las propuestas vigentes de la enseñanza de la danza para la educación pública en Argentina (particularmente en la Provincia de Buenos Aires), ya sea en el Nivel Inicial, Primario o Secundario, no sólo subyacen propósitos pedagógicos, contenidos y modos de evaluación sugeridos por los Diseños Curriculares, sino una fuerte tradición e historia de la enseñanza de esta disciplina en la escuela. Así como posiciones tomadas respecto de su práctica, fuertemente arraigadas a lo que la danza es o debiera ser según las consideraciones de las instituciones escolares.

Por tal motivo para pensar en la educación de la Danza en la escuela pública y reflexionar respecto de qué educación del cuerpo en qué enseñanza del arte, entiendo que es necesario establecer un recorrido histórico de cuáles han sido los objetivos, contenidos y significaciones de la danza en el contexto escolar, para poder, posteriormente, llegar a establecer lazos entre los contenidos de cada momento histórico, contextos sociales y las concepciones teóricas en las que fue fundamentándose dicha práctica, a lo largo de los diferentes periodos de transformación curricular desde un abordaje histórico-político buscando visibilizar objetivos, perspectivas e intereses inmiscuidos en la enseñanza de la danza en la escuela pública argentina.

Cuerpo, subjetividad e identidad: procesos de formación, circuitos y trayectorias en torno al aprendizaje del break dance en la ciudad de La Plata.

Ana Sabrina Mora

El objetivo general de la investigación es analizar los procesos de construcción de identidad, subjetividad y corporalidad en jóvenes varones y mujeres que enseñan, aprenden y practican distintas formas de danza en contextos urbanos. Se analizarán representaciones, experiencias y prácticas puestas en juego en torno a esta actividad, siguiendo los circuitos cotidianos, las trayectorias biográficas y los procesos de formación por los que transitan. Se proponen como objetivos específicos:

1. Identificar los circuitos cotidianos y las trayectorias sociales de jóvenes varones y mujeres que enseñan, aprenden y practican danza break (hip-hop) en espacios públicos de la ciudad de La Plata y sus alrededores.

2. Analizar los procesos de formación (transmisión e incorporación de los movimientos) puestos en juego durante la enseñanza-aprendizaje de esta forma de danza.

3. Vincular los procesos de construcción de los cuerpos para la práctica de esta danza, con los procesos de construcción de identidades y subjetividades de los/as bailarines/as.

4. Analizar las representaciones acerca del cuerpo, la danza break y el movimiento hip-hop que se construyen durante este proceso de formación.

5. Indagar acerca de las vinculaciones entre las representaciones sobre el cuerpo, la danza y el movimiento, y las experiencias y prácticas concretas en torno a esta danza.

6- Contrastar los procesos de diferenciación que se dan al interior de los grupos, identificando diferenciaciones por clase, género, edad u otras variables. Se delimita como unidad de referencia empírica para los dos primeros años de investigación a los y las jóvenes que practican danza break en espacios públicos de la ciudad de La Plata y alrededores. Se propone una estrategia metodológica de carácter cualitativo basada en un enfoque etnográfico. En años sucesivos, se considerarán otros grupos que practiquen distintas formas de danza, ya sea en espacios públicos de la ciudad o en otros ámbitos, como instituciones educativas, estudios de danza, compañías, etc.

Cuerpo y arte en el aprendizaje y práctica del teatro. El circuito independiente en la ciudad de La Plata.

Mariana del Mármol

Este proyecto propone un análisis socio-antropológico de las experiencias y las representaciones en torno al cuerpo y al arte que se ponen en juego en los contextos de aprendizaje y práctica del teatro en el circuito independiente de la ciudad de La Plata. Hemos observado los modos en los que las experiencias que estas prácticas proponen, en particular las experiencias ligadas al arte, al propio cuerpo y al cuerpo de los otros, pero también las relativas a la formación y organización de grupos, producción y difusión de obras, profesionalización e institucionalización, influyen en los modos de subjetivación de quienes las realizan.

Basamos nuestra aproximación en el abordaje de tres instancias o dimensiones que distinguimos con fines analíticos: una instancia formativa, que abarcó fundamentalmente las prácticas y experiencias ligadas al aprendizaje (clases), una instancia creativo-productiva, que abarcó las prácticas y experiencias ligadas a la creación y producción artística (ensayos, creación y presentación de obras) y una instancia o dimensión organizativa que incluyó las experiencias ligadas a la organización e institucionalización (formación de grupos, organización de funciones, ciclos y festivales, procesos de institucionalización, intentos de agremiación).

Enmarcamos nuestro abordaje dentro de la problemática del arte contemporáneo, entendiendo que esta denominación no obedece simplemente a una lógica temporal, sino que refiere a una nueva estructura de producción y valoración de las producciones artísticas (Danto, 1999). La historización del teatro (Dubatti, 1995, 2011; Pelletieri, 2003) en Argentina, sitúa los inicios de las manifestaciones contemporáneas de estos lenguajes entre fines de los años `60 y principios de los años `80, siendo estos orígenes fuertemente atravesados por las últimas dictaduras militares de nuestro país.

Consideramos que estos nuevos modos de hacer teatro que surgen en el contexto del arte contemporáneo, al resaltar el valor de los procesos, ponen en primer plano la dimensión experiencial tanto en el plano del aprendizaje como en el de la creación y la organización. De este modo se pone de relieve la confluencia de dos tipos de experiencias: experiencias corporales “conscientes”¹ o “con foco en el cuerpo” que ponen las sensaciones, los movimientos, las

¹ El término “conciencia” se utiliza aquí del modo en que es utilizado dentro del ámbito de la danza, donde es frecuente hablar de “prácticas corporales concientes” o “técnicas de conciencia corporal” para referirse a una serie de disciplinas que trabajan en base al uso y entrenamiento de la atención minuciosa dirigida hacia diferentes zonas del cuerpo como modo de lograr movimientos más armoniosos, previniendo posibles daños o lesiones corporales.

percepciones y al cuerpo mismo como objeto de atención y reflexión; y experiencias artísticas en las que el foco es puesto en la comunicación, la creatividad, la poética y la estética. Creemos que estos dos tipos de experiencias, que pueden vivenciarse en la práctica de otras disciplinas, pero no necesariamente superpuestas y combinadas del modo en que aparecen en ciertas prácticas artísticas tales como la danza, el circo y el teatro², tendrían la capacidad de confrontar a quienes las practican con usos y representaciones del cuerpo que podrían llegar a poner en crisis sus *habitus* anteriores proponiendo nuevos modos de subjetivación ya que ofrecen a quien las transita la posibilidad de ampliar sus horizontes cognitivos y perceptivos, modificando los modos habituales de ver y entender el mundo y a sí mismo y provocando, de este modo, un impacto en la subjetividad y una reelaboración, más o menos intensa, de la identidad.

2 Por ejemplo, la práctica de la eutonía o el pilates implicaría una experiencia corporal consciente pero no necesariamente una experiencia artística y, por otro lado, la literatura posibilitaría una experiencia artística pero no necesariamente una experiencia corporal consciente.

El curso de preparación integral para la maternidad y su proyección en el post-parto: la construcción del cuerpo de las mujeres en torno a la maternidad y del vínculo con el recién nacido.

Graciela Tabak

Esta investigación se orienta a describir y analizar las representaciones vigentes acerca de la preparación previa al parto por parte de los actores involucrados en ella (profesionales, embarazadas y sus acompañantes), y la influencia de dicha preparación tanto en el parto como en el post-parto. Se busca comprender y analizar las representaciones y los discursos presentes entre profesionales, embarazadas y acompañantes acerca de la función de la preparación para la maternidad, en vinculación con las necesidades que los distintos actores involucrados detectan en relación con el parto y el post-parto.

Se pone especial énfasis en la indagación de la construcción de representaciones sobre dos cuestiones estrechamente asociadas: el cuerpo y la corporalidad de las mujeres en el contexto del embarazo, el parto y el puerperio, por un lado, y por otro, la importancia y las características del vínculo de apego madre-recién nacido. Entendemos que estas representaciones configuran determinadas prácticas de promoción y atención, e influyen en los modos en que la institución de salud interviene (o no interviene) como facilitadora de este vínculo.

La investigación se desarrolla con estrategias metodológicas cualitativas, por la vía de la observación participante, encuestas y entrevistas semi-estructuradas. La unidad de referencia empírica está constituida por las mujeres embarazadas, sus acompañantes y los profesionales participantes en el Curso de Preparación Integral para la Maternidad (antes llamado de Psicoprofilaxis Obstétrica) desarrollado durante el año 2014 en el Hospital Argerich de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Línea de Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades

Este equipo se proyecta hacia la investigación, enmarcada en el programa de Doctorado en Estudios Artísticos de la Facultad de Artes ASAB. Cuenta en la actualidad con producción académica de maestría y doctorado y con las investigaciones y la producción académica de sus miembros, entre los que se hallan investigadores, artistas, maestros y semilleros de investigación. Específicamente, la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades hace una indagación crítica de las implicaciones existenciales, políticas, éticas, estéticas, artísticas, cognitivas, pedagógicas, sociopersonales y ambientales que ha tenido la comprensión de la condición corporal como manifestación de la vida, desde el énfasis histórico del régimen biopolítico, con su consecuente ejercicio humano de las intersensibilidades, basado en las oposiciones entre humanidad y animalidad, naturaleza y cultura, cuerpo y mente, pensamiento y sentimiento, masculino y femenino, etc. La Línea interroga el uso y abuso de estas fragmentaciones, históricamente reproducidas en el campo artístico moderno, predominante aún hoy en las academias de arte a través prácticas discursivas, técnicas, formativas y pedagógicas, creativas y de recepción, circulación y consumo.

Este equipo se propone investigar el estatuto corporal que subyace a los intercambios sensibles que se promueven y se reproducen en las prácticas artísticas y culturales en el contexto nacional, reconociendo que dicho estatuto ha estado históricamente fundamentado en el orden corporal biopolítico, propio del régimen visual-mental que ha caracterizado las formas del racionalismo moderno, en sus expresiones del racionalismo estético, político, científico y ético. Se asume, en consecuencia, una perspectiva crítica, relacional e intercultural para la comprensión del campo artístico como un lugar de producción de conocimiento de tipo simbólico, desde el cual, y amparado en un supuesto angelical de lo estético, se ha participado en la reproducción de jerarquías injustas respecto de la condición corporal de la existencia humana y de los modos del intercambio sensible en el mundo de la vida. Estas jerarquías, a su vez, han contribuido a conformar la caracterización de lo que introyectamos e identificamos como lo nacional, con sus clases corporales, según géneros, sexualidades, masculinidades, feminidades, razas, etnias, estratos sociales, regionalismos, etc.

La Línea reconoce que tanto las artes como las ciencias han sido fundadas en el proyecto moderno, con sus réplicas en los procesos de colonización, a partir de un orden corporal que instala modos de relación de las intersensibilidades y modos de comprensión de la vida

basados en la des-integración, la fragmentación y la individuación, desde donde, como especie, hemos puesto en riesgo la continuidad de la vida misma y afectado incluso la condición corporal y sintiente del planeta.

Actualmente trabajan en cohesionar su colectividad y en la comprensión de las connotaciones e implicaciones de todo orden que tienen las denotaciones de la condición corporal sintiente de la vida, bajo las concepciones de cuerpo, corporeidad, corporalidad, corpo-oralidad, sensibilidad, sensibilidad, orden sensible, sensorialidad, el sentir, los sentidos. Así mismo, indagan por las connotaciones de cada una de estas denominaciones, naturalizadas desde las artes a través de las actividades de la representación, la mimesis, la analogía, la interpretación, la composición, etc.

Su participación en las Jornadas de Intercambio realizadas en noviembre de 2014 en la UNLP, se sustentó en la realización de la performance Pasarela, de la que nos ocuparemos en detalle en el apartado siguiente.

Obras y performances: un círculo de límites difusos

Retomando el recorrido, tal como fue mencionado en la Introducción, con la intención de narrar los “intercambios ampliados” en vinculación con las Jornadas, esta sección presentará las diferentes obras que fueron presentadas por los cuatro equipos en el período temporal en que éstas ocurrieron, aunque no hayan tenido lugar en un mismo espacio.

En primera instancia nos encontraremos con PASARELA, performance de la Línea de Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades, incluida en el cronograma de las *Jornadas de Intercambio*.

En segunda instancia y desde el marco del Festival platense *Danzafuera* aparecerán: ENTRE LÍNEAS PLANOS Y RECTAS del Conectivo Nozes y ACTOS ÍNTIMOS de Colectivo Dodecafónico.

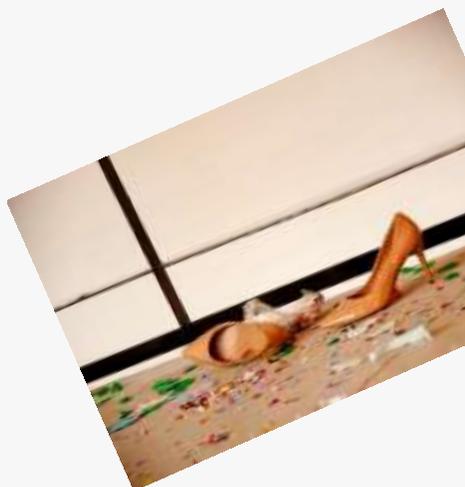
Y en una tercer instancia, desde la participación en las *Jornadas de Performance-Investigación: Hacia una reflexión socio-cultural de y desde los cuerpos* en la Universidad de Buenos Aires (UBA)-, nos encontraremos con AUDIOTOUR: PREGUNTANDO CAMINOS EN EL CUERPO también del Colectivo Dodecafónico y MIDIENDO Y CLASIFICANDO LOS CUERPOS: LAS DRAS. FOXTROT del Grupo de Estudio sobre Cuerpo. Esta performance del GEC es un pequeño fragmento de la obra colectiva llamada ANFISBENA, que fue estrenado poco más de un mes antes del desarrollo de las *Jornadas*, y de la cual también se hablará.

A partir de aquí se recorrerán los diferentes eventos que enmarcaron la puesta de las producciones escénicas de los grupos participantes; la presentación formal de estas producciones en las voces de sus propios creadores; apreciaciones y observaciones de participantes/espectadores; y reflexiones teórico-conceptuales que estas obras han despertado en aquellos que las vieron/percibieron/experimentaron/interpelaron de diferentes maneras.

PASARELA³



Dirección General:
*Sonia Castillo Ballén.
Maestría en Estudios
Artísticos ASAB/Universidad
Distrital Francisco José de
Caldas. Bogotá / Colombia.
Línea de Investigación en
Estudios críticos de las
corporeidades, las
sensibilidades y las
performatividades.*



Descripción: Pasarela es una performance crítica respecto de representaciones sociales de feminidades y masculinidades en el contexto colombiano por el predominio de la perspectiva Bio política de los cuerpos. En el formato de una Pasarela, se indaga desde procesos creadores críticos, la acción del vestir como acción primordial de la existencia humana con implicaciones del orden político, estético y emocional para la configuración de personal de las subjetividades y para el intercambio social de las sensibilidades.

³ Las fotos incluidas en esta descripción con propiedad de la *Línea de Investigación en Estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades*. Tomadas el transcurso de la performance en en las Jornadas

Vestimos y nos investimos; nos visten y nos invisten. Vestir es habitar es acción de contener y ser contenido, de habitar y ser habitados. Vestirse es acción de desnudamiento, tras los ramos de ropas que habitamos, revelamos a través del ocultamiento, dejamos entrever nuestro primer otorgamiento, el primer traje de carne y piel que luego llamamos cuerpo. Al vestir acicalamos el nombre, nuestro segundo traje, ese que nos es impuesto que no siempre tiene nuestra talla y medida, tras las luchas de la infancia y la adolescencia, finalmente habitamos nuestro nombre hasta encarnarlo, hasta que el nombre nos contiene.



Al despertar todos los días nos ponemos de nuevo nuestros nombres, a veces con amor desde los labios de otro, a veces con dolor, con extrañeza, con miedo. El nombre, el nombre.... es el hombre. Tras el nombre.... habitamos los géneros.

El género, nuestro tercer traje, jugando aprendemos y nos vestimos el género y con el, las costumbres, los oficios, los roles, las profesiones, las restricciones, las discriminaciones, las jerarquías. Luego los géneros nos habitan, incluso más allá de nosotr@s mism@s.



Ficha técnica:

Asesoría Escénica: *Francisco Ramos*

Fotografía y audiovisual: *Daniel Castillo*

Guión: *Sonia Castillo.*

Duración *40 minutos.*

Performers y obras invitadas:

- Natalia Amaya.** Proyecto: ***Mujer está escrito en infinitivo.*** Artista plástica y visual
- Gustavo Mantilla.** Proyecto: ***Flores del olvido.*** Artista plástico
- Karen Díaz Lizarazo.** Proyecto: ***Vestidas de arrugas.*** Artista plástica y Visual
- Linna Rodríguez.** Proyecto: ***Muñeca viviente.*** Artista plástica y Visual
- Martha Noguera.** Proyecto: ***Recuerdos de escuela.*** Artista escénica
- Celia Gillet Medellín.** Proyecto: ***Adiós.*** Artista escénica
- Mónica Vanegas.** Proyecto: ***¡No más!*** Artista plástica y Visual
- Damián Pinilla.** Proyecto: ***Censura.*** Artista plástico y Visual
- Martha Paola Chávez.** Proyecto: ***Life is short.*** Artista plástica y Visual
- Freddy González.** Proyecto: ***Los héroes pasaron de moda.*** Artista escénico
- Ruth Gutiérrez.** Proyecto: ***Buscando-me.***
- Elsy Rodrigues.** Proyecto ***La Sombra de mis ausencias.*** Artista Visual.
- Raimundo Villalba.** Proyecto ***Entre mi experiencia y la representación colectiva*** Artista escénico

Las fotos incluídasson propiedad del equipo, tomadas en el momento de la performance

RESEÑAS PERFORMANCES PARTICIPANTES

Autor: Freddy Gonzales

Maestro en artes escénicas- Magister en Estudios Artísticos

Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Proyecto – Acción: *Los héroes pasaron de moda*

Un Superman que padece de artritis. Vestirme de mi propio superman era desvestirme en otro. Es la necesidad vital de descubrirme otro. Para mi caso no era colocarme más ropa, era quitarme una piel y revelar mi dermis más frágil para dar cuenta de lo que ocultan los dictámenes o las convencionalidades de la vida cotidiana. No todo el tiempo me quito las corazas de mi identidad para dejar ver mis preocupaciones por mi condición de hombre. Era manifestar las emociones al exponerme no desde la verdad escénica del teatro sino desde mis sentimiento en proceso de reflexión, mis sensibilidades cenestésicas y trascendentales sobre este devenir del teatro hacia las teatralidades, de mi relato ficcional a mi cuento existencial Me quité mi piel trigueña para dejar ver la dermis azul y roja que me recubre: la que recoge mis imaginarios infantiles y la que, a su vez, me empodera como victimario: Me dijeron que los niños no lloran y no lloré, que quedé cifrado en la debilidad de hombre que, aparentemente, me da fortaleza frente a los otros y la que me ubica como víctima de una sociedad de consumo que me ubica como objeto o máquina deseante.

Autor: Damián Pinilla Linares

Estudiante Artes Plásticas y Visuales ASAB. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Proyecto - Acción: *Censura*

Este proyecto consta de una pieza en la que encarno la situación de muchos transgenero que han tenido que vivir censurados por una sociedad que quiere ver dichas disforias como una realidad, muestro con mi pieza un grito simbólico de liberación y utopía en la que esta situación encaja en un diario vivir.

Autora: Linna Carolina Rodríguez

Licenciada en Educación Básica con Énfasis en Educación Artística artista plástica. Cdta. a Magister en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Proyecto - Acción: *Muñeca Viviente*

El vestido que desfila en la acción “Pasarela”, es la encarnación de la imposición de belleza que debemos cargar a diario las mujeres. La muñeca de “carne y hueso” se vuelve real y habita nuestros ojos y nuestras mentes.

Las concepciones de belleza femenina son androcéntricas. Desde lo masculino se ha decidido “que es y no es bello” en una mujer, y las mujeres lo hemos adaptado a nuestras vidas. Culturalmente se han creado patrones y cánones de belleza femenina (medidas 90 – 60 – 90, por ejemplo), que han homogeneizado al sexo femenino. Debido al afán de “adherirse a la norma”, se han popularizado las intervenciones y manipulaciones del cuerpo. Todo lo que se sitúa fuera de este contexto es relegado, considerándosele “feo” o “imperfecto”.

Los medios masivos de comunicación promueven una concepción de “belleza artificial”, que se materializa en las muñecas de “proporciones perfectas”: tez impecable, ojos vistosos, labios carnosos, curvas torneadas, etcétera. De manera irreal y perversa, este ideal de belleza equipara al de las mujeres de carne y hueso (Comúnmente escuchamos frases como “esa mujer parece una muñequita”). Esta ambigua visión de la mujer, entre lo artificial y lo natural, resulta muy atractiva en el espectador contemporáneo, y el marketing sabe como explotarlo.

Autora: Natalia Amaya García

Docente, Creadora e investigadora en el campo de las artes plásticas y vivas, Licenciada en Educación Artística y Cdta. a Magister en Estudios Artísticos Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Proyecto – Acción: *Mujer esta escrito en Infinitivo*

Históricamente la configuración de lo femenino ha estado determinado por las diversas comprensiones que las sociedades humanas han localizado sobre los papeles y roles sociales de las mujeres, esta comprensión ha estado ligada a prácticas asociadas con el hogar y la maternidad. Mujer esta escrito en infinitivo hace incapie en esasrealidades femeninas permeadas por vicios o

atavismos que nos han permitido y obligado ser y hacer todas las de antes, las de ahora y las de mañana teniendo como marco de referencia, el disfraz diario de mujer – es esa mujer que nos investimos a diario.

Mujer esta escrito en infinitivo, nunca esta completa , nunca esta acabada, para que todo lo que haga este igual de la misma manera .. en infinitivo.

La accion “mujer estar escrita en infinitivo habla de esas mujeres que conforman nuestra mujer, la mujer de cada uno-una la que somo en los diferentes momentos de nuestra vida o en difernes momentos de un dia, no es un problema de temporalidad ya que al parecer esta intrinseco en cada uno, pueden llamarse roles, representaciones, pero es esas cantidad de mujeres que llevamos puestas y que en algun memento del dia podemos vestir o desvestir

Como una mujer que a su paso se pone más mujeres

La que debe ser otra el deber ser desde otra

Dar de comer

Dar de beber

Dar de mamar

Dar placer

Mamar y reir

Mamar y llorar...

Autora: Martha Noguera

Docente, profesora, licenciada, maestra, profe, Judith, Martha. En ocasiones bailo y me incursiono en los caminos de la investigación. Cdta a Magister en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Proyecto - acción: *Recuerdos de escuelas para una mujer profe*

Vuelvo a ellos cuando en las noches de soledad acogedora llegan a mi cabeza los delirios de un trabajo por hacer, las clases por preparar, el deseo de las sabanas que aguarda mi descanso, los planes futuros, la clase de danza que extraña mi presencia, la imagen que el recreo hoy me regalo.

Y me fugo en ellos, en esos recuerdos que hoy están en mi piel, me pierdo como la niña que fui y que creo sigo siendo y se escondía en las fantasías que inventaba para sobrellevar su realidad, tuve mucho tiempo para inventar historias, por eso los recuerdos que hoy les expongo y me expongo en ellos, son tal vez un constructo de esa fantasía o realmente sucedieron.

Seguramente si hoy les pregunto a los otros, con quienes hicimos muchas pilatunas y compartimos aventuras podrían decir que de real hay en ellos.

Vuelvo a la niña, el álbum familiar, es un buen conductor de historias, me veo en el como la niña de caras largas de mirada picara y de brazos cruzados, de cabello largo y abundante, al lado de unas personas que ya no recuerdo con nitidez, me siento como extranjera husmeando los recuerdos de otros. De la época de escuela no tengo fotografías solo la del primer día, al lado de mi hermana Carolina, con un cuaderno en la mano de forro rojo, estoy de pie con la barriga hacia delante, trenzas en mi cabello, la quijada en el pecho, mirando de reojo la cámara y una sonrisa que se escapa de mis labios.

¿Es posible no sentir nostalgia por esa vitalidad de los años infantiles? Estos son mis recuerdos los que aparecen y desaparecen, con ellos me encuentro y me reencuentro. Me veo como en un espejo en los niños, niñas y jóvenes que me han permitido estar cerca como su profesora.

Autora: Ruth Gutiérrez

Diseñadora de modas especializada en el diseño de vestuario para artes escénicas. Docente e investigadora interesada en la historia del Traje y el vestuario para artes escénicas.

Cdta a Magister en Estudios Artísticos UDFJC

Proyecto – Acción: *Buscando – me*

En un corto trayecto de pasarela, una mujer busca entre sus oscuras y apretadas prendas, una imagen “otra”, que la acerque más a un encuentro consigo misma. Esta muestra ilustra brevemente uno de los muchos posibles tránsitos, que a través del vestido se exploran en la búsqueda de subjetividades colectivas.

Autor: Mónica María Vanegas Torres.

Maestra en Artes Plásticas y Visuales Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Proyecto -Acción: ¡No más!

“Para criar correctamente hay que desterrar de la cabeza la manía de mandar y el gusto por ser obedecido”. Alfonso Bernal Del Riesgo⁴

Como mujer, madre, y artista plástica y visual perteneciente a esta sociedad me interesa y genera inquietud el desarrollo y crecimiento de mi hija como sujeto social. Frente a las problemáticas del maltrato infantil que se conciben en nuestra comunidad en la cual cada vez más se violan y vulneran los derechos de los niños y las niñas.

Por lo anterior, hago una acción que se denomina **¡No más!**, que es una mirada tanto autobiográfica como social frente al maltrato infantil generando un cuestionamiento sobre las formas de castigo que afectan el desarrollo de los niños y de las niñas y sus posteriores repercusiones en su vida adulta.

Parto de mi experiencia corporal recapacitando frente al maltrato hacia la mujer en Colombia, la de mis amigos y familiares como también de historias, investigaciones y casos donde se ha presentado el tema nombrado anteriormente que son publicadas en los periódicos, la televisión y el internet, para apropiarme de elementos y símbolos que remitan a la infancia y al maltrato para evidenciar esta problemática que es aberrante, horrible e incomprensible la cual desgraciadamente se sigue y seguirá presentando en nuestra sociedad y en Latinoamérica.

Autor: Reimundo Villalba Labrador

Licenciado en Humanidades y lengua castellana. UMD

Especialista en Educación Artística Integral. UNAL

Maestrante en estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Acción: *Entre mi experiencia y la representación colectiva*

Hombre o mujer, la clasificación de género al nacer y la imposición de lo plástico sobre mi cuerpo. Soy hombre, una “ventaja social” en comparación de ser mujer, en un mundo de pensamiento masculino. Pero el placer de querer degustar y saciar todos estos manjares que le

⁴Escuela de Padres, El Espectador, guía de fascículos, Comunican S.A. y Promopress Ltda., Bogotá 2004, Pg. 9.

ofrece la masculinidad para los nacidos con “verga”, se entorpece al no querer desearlo completamente y fijar la atención en lo femenino. ¿Qué podemos hacer cuando tenemos la necesidad de tomar un poco de aquello y socialmente se nos dice: no debemos hacerlo?

Aunque me gusta mucho la ropa masculina, siento que está limitada, restringida. Veo en lo femenino, formas, cortes, colores, texturas, diversos materiales que me gustaría tener. ¿Cuál es el problema de ponerme un vestido o de tener prendas coloridas? o ¿de mezclar elementos masculinos entre lo femenino, sin importar romper los cánones sociales del vestir?. Siempre he sido juicioso en responder corporalmente a la normalización social establecida, a la masculinidad impuesta como mi única expresión. Por esta razón, es solo en los espacios de la sensibilidad, del autoconocimiento y de la performance, en donde puedo desbordar los límites impuestos y expresarme con la realidad de mi sentir.

Autor: Martha Paola Chávez

Artista plástica y visual de La Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas ASAB, Estudiante

Maestría en Estudios Artísticos UDFJC

Acción –proyecto: *Life is short*

El punto de partida para comenzar a indagar sobre el traje de la burka, tuvo su origen en el año 2012 tuvo su origen en el año 2012, en el marco de las actividades desarrolladas en el taller 1 de la Maestría en Estudios Atísticos de la Facultad de Artes Asab a cargo de la maestra Sonia Castillo Ballén⁵, donde se realizó un ejercicio que consistía en asumir el vestido de cualquier persona que generara algún tipo de inquietud. La experiencia en este recinto generó en mi, emociones contradictorias con respecto a mi percepción de lo sagrado.

La situación más importante que me sucedió dentro de esta actividad, se dio a partir de un encuentro con otra mujer que utilizaba ropa muy corta y sugestiva, lo cual contrastaba con la burka que me cubría. El diálogo que se entablo con dicha persona se enfocó en el intercambio de puntos

⁵ Maestra en Bellas Artes con especialización en pintura de la Universidad Nacional de Colombia, Especialista en Infancia cultura y desarrollo de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Realizó un Doctorado en el Instituto Superior de Cuba. Presentó la propuesta de creación para un programa de Licenciatura Básica con énfasis en Educación Artística para la Universidad Distrital. Francisco José de Caldas. Actualmente es docente de la maestría en estudios artísticos en la facultad de artes Asab, Universidad Distrital Francisco José de Caldas

de vista respecto a la forma de vestir de una mujer. Ella expresó asombró frente a mi atuendo, al preguntar si actualmente esta manera de vestir se conserva en algún lugar del mundo. Mi respuesta fue que en algunas sociedades del medio oriente este atuendo aun es utilizado de manera obligatoria, puesto que en la religión musulmana la mujer debe conservar una imagen de pureza ocultando sus atributos. Con quién estaba hablando fue abordada por un hombre, quien al parecer quería contratar sus servicios como trabajadora sexual, en ese momento el hombre entro en la conversación de manera amable, señaló las diferencias entre mi atuendo y el de ella. Luego me dirigí a una vendedora ambulante para preguntar su opinión acerca de mi atuendo, la respuesta que dió estaba fundamentada en su percepción religiosa, al afirmar que mi vestido es una imposición de las religiones del medio oriente y por el contrario, ella podía vestir con libertad gracias a su vinculación con la Iglesia Católica.

Autora: Celia Gillet Medelin

Investigadora creadora en el campo de la corporeidad desde las distintas expresiones artísticas, Licenciada en Educación artística, Cda. A Magister en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Proyecto - Acción: “ADIOS”

Desde el reconocimiento de este sistema económico y político, me embarco en la búsqueda de las huellas corporales en la enfermedad, que ha generado un encuentro con la necesidad del detenerse en el detalle de lo que es el acompañamiento desde el dolor, el cuidado, los cantos del alma arrulladores, el contacto desde los masajes y caricias, hasta trascender hacia la búsqueda del buen morir.

Todo lo anterior se encuentra amparado por la necesidad de sumergirse en la sanación colectiva.

Autor: Gustavo Mantilla Reyes.

Maestro en Artes Plásticas y Visuales.
Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Acción: *Flores del Olvido*

El proyecto ***Flores del Olvido*** es el resultado de un proceso de creación con el fin de re-crear aspectos de mi mundo, como es mi primer recuerdo de infancia, a manera de auto reconocimiento en relación a un evento histórico y social como fue la quema del Palacio de Justicia de Bogotá. ***Flores del Olvido*** obedece a diálogos enmarcados en pactos de amor con mi familia y amigos que me acompañaron desde la infancia. Con los cuales he reflexionado de manera propositiva y sensible, creando vínculos mediante memorias compartidas para salvarlas de la fiebre del olvido, a través de la representación simbólica con el fuego y la realización de un momento de encuentro, tomando el arte como mediador de la memoria individual y colectiva y las artes relacionales para así generar métodos de investigación y creación en las artes del cuerpo como en este caso el performance.

Autora: Karen Díaz Lizarazo

Licenciada en Educación artística, Cdta. A Magister en Estudios Artísticos de la Universidad
Distrital Francisco José de Caldas.

Proyecto- Acción: *Vestidas de Arrugas*

Es un ejercicio de reconocimiento a las inter sensibilidades de las mujeres añosas, que partió de la exploración de mis memorias familiares y los lazos que tejí con las ausencias de mis abuelas. Trabajo con añosos y añosas en una zona de fuertes problemáticas socioeconómicas en el sur de Bogotá D.C. al compartir nuestra cotidianidad entendí que los años y experiencias vividas recrean emotividades que se expresan sutilmente, los años cronológicos no corresponden a nuestra edad real y a pesar de que un cuerpo con más de cincuenta años requiere de cuidado, en algunos eventos estéticos se rompen los tiempo espacios hegemónicos y salen a flote los jóvenes y niños de muchas décadas de edad.

Autora: Elsy Rodríguez

Licenciada en Ciencias Sociales, Cdta. A Magister en Estudios Artísticos de la Universidad

Distrital Francisco José de Caldas.

Proyecto - Acción: *La sombra de mis Ausencias*

La Sombra es el recorrido por mis ausencias corpóreas y por las ausencias colectivas del territorio colombiano. En ella la mándala es la posibilidad de sanar desde la conciencia para el tejido sensible que dignifique la vida.

La Sombra.

Pasarela pensada desde su enunciación por Natalia Pagano y desde su puesta en escena por integrantes del GEC.

PASARELA, la performance incluida en la programación de las Jornadas, fue pensada para esta publicación a partir de tres instancias: una de ellas, una interpretación desde las palabras enunciadas por los autores y performers (actividad propuesta para Natalia Pagano). Por otro lado, desde las huellas de la performance recuperadas por algunas integrantes del GEC, como parte del ejercicio de memoria y escritura realizado pocos meses después, al que nos referimos en la Introducción. Por último, notas de cuaderno tomadas el día después de la presentación, cuando el equipo dialogó sobre su producción y sus intenciones.

Comparimos aquí algunas de las reflexiones, apreciaciones personales, sensaciones, preguntas y elaboraciones conceptuales que la performance generó.

Consigna:

Natalia te invitamos a leer.

A fines del 2014, en noviembre del 2014, el Gec en conjunto con Grupos de Brasil y Colombia preparo y compartió unas jornadas pre –ecart, estas Jornadas tuvieron el nombre de: “Investigaciones sobre y desde cuerpo en las artes escénicas y performáticas”, fueron dos días de presentaciones, exposiciones, talleres y la puesta en escena de una obra llamada PASARELA, la misma fue un propuesta del grupo de Colombia dirigido por Dra. Sonia Castillo Ballen, en La Línea de Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia. Esta obra, denominada como performática se baso en una fundamentación, que incluye descripción de la misma y relatos individuales. La actividad que te proponemos en este marco es la interpretación del/los textos que sostienen la propuesta, es decir una mirada interpretativa sobre la enunciación de la obra, sin haberla visto, relacionando estos relatos/ fragmentos con textos que encuentres pertinentes, puedes aquí pensar en textos de género o temas que se tratan en el relato (como el vestido y la vestidura), pero aquí tienes la libertad de elegir. Para ello te enviamos el documento con estos datos y te pedimos que elabores un texto personal, eligiendo el formato que desees.

Lucía y Sabrina

“Me llegan algunos interrogantes, muchos que ya sus respuestas están contenidas en el texto de la descripción y reseñas de la propuesta performática. Pero no así interrogantes que al menos uno debo enunciar:

¿Que es la pasarela? Pasarela para el disfrute y la mirada de los otros, ¿Cómo sería una pasarela desde adentro?

El cuerpo una mezcla de aquello que sentimos como propio, de lo que construimos y de lo ajeno. Las vestiduras que le damos al cuerpo estas tres de las que habla la propuesta:

Primer traje de carne y piel: el cuerpo

Segundo traje: las vestiduras

Tercer traje: el género

¿Superman y su costado débil? ¿Superman y su resolución? En el mismo acto que coloca el segundo traje el azul y rojo da un nuevo sentido a su cuerpo primer traje de carne y piel.

“Me dijeron que los niños no lloran y no lloré”... aparente fortaleza, impuesta fortaleza, ¿acaso estamos pensando en la artritis como debilidad? ¿O podríamos darle el carácter de resolución de coraza?”

Natalia Pagano, abril de 2015.

El martes 11, día previo a que comenzaran las jornadas era el día en que los colegas colombianos llegaban a La Plata. Habíamos coordinado por correo y por facebook, alrededor de las cinco de la tarde me fui a buscarlos al hostel en que se alojaban. Cuando llegué, justo habían salido a comer algo, así que me quedé en el comedor del hostel, aprovechando el tiempo para terminar de corregir algunos parciales de Etnografía que tenía encima y que tenía que devolver a los alumnos al día siguiente. Al rato llegaron de comer, tuvimos un cálido reencuentro.

Decidimos salir para la Facultad, para que pudieran ver el espacio en el que al día siguiente presentarían su performance, para pensar la adaptación al espacio de la propuesta y prever las necesidades que de eso pudieran surgir.

Una vez en la Facultad, recorrimos el predio y los edificios, y los chicos pensaron diferentes espacios posibles en los que se podría llevar a cabo su performance. Luego, de vuelta en el hostel, y cuando ya hubiera llegado el resto de los integrantes de la Línea, decidirían entre todos el lugar definitivo. De los preparativos para la performance Pasarela, recuerdo idas y vueltas con proyectores y equipos de sonido y decisiones en relación al espacio en el cuál iba a realizarse. Por la época del año, que coincidía con la finalización de las clases y la época de exámenes, había muy poca gente en la Facultad, por lo que el público para la performance seríamos los mismos participantes del Encuentro y alguna que otra persona que pasara muy ocasionalmente por ahí.

Lo que puedo decir de la performance en sí, se correlaciona mucho con lo que relaté que discutimos luego del almuerzo.

Aparece en Pasarela una tematización de distintas violencias a las que son sometidos los cuerpos-sujetos. Principalmente, se escenifican distintas violencias de género, la mayoría bajo la forma del estereotipo o del mandato, pero también aparecen algunas otras formas de violencias, como la violencia etérea, la desaparición de personas, la violencia médica...

En los distintos casos me resultó interesante ver la transformación de los artistas/performers en la escena: cuánto más intensos, cargados y potentes se volvían sus presencias corporales; cómo las distintas preocupaciones de las que habíamos charlado previamente acá y en Bogotá tomaban forma y cuerpo. Ese otro lado del valor de la performance... Me parece que Pasarela generó un espacio en el que los performers pudieron transitar/dar curso/canalizar/resolver algunas experiencias traumáticas de sus vidas (enfermedades, duelos, violencias, discriminaciones). Empoderarse a partir de ellas.

Me pregunto entonces, si es un proceso de "sanación" como en algún momento alguno de ellos me lo refirieron, ¿cuál es la necesidad de exhibirlo ante un "público"? Y quizás sea ese momento de la exhibición ante el público el que permita concluir de algún modo ese proceso, el que permita pasar del sufrimiento al empoderamiento. Quizás las críticas a la performance surgen del error de analizarla desde el lugar del público, en lugar de hacerlo desde el lugar de los artistas implicados. Y de pensar la acción política o el impacto político en términos de modificación de los espectadores en lugar de en términos de las personas que participan de la performance.

(Mariana Lucía Saez. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Luego del almuerzo todos los colombianos se fueron a preparar la performance y con Marian nos ausentamos un tiempo para tramitar cuestiones relativas a que ésta pudiera suceder en algún espacio más o menos visible para el público de la facultad. Luego de esto volvimos al aula, la ausencia de ellos se notaba ya que el número de personas era perceptiblemente menor.

Pasarela era un buen ejemplo de lo que se discutió en el aula sobre arte y política mientras ensayaban la performance. Antes de ver la performance en vivo había visto muchas fotos y oído relatos acerca de los diferentes personajes que desfilaban en ella. Todos ellos denunciaban alguna situación social que resultaba opresiva y en la que el cuerpo era el blanco de esta opresión. La mayoría de los temas aludidos se vinculaban al género, la sexualidad, la edad y la salud. Recuerdo que hubo algunas idas y venidas acerca de dónde hacer la performance. En principio iba a hacerse afuera, pero finalmente, dado que había viento, Sonia prefirió que se hiciera adentro. Me dio un poco de lástima porque creo que haciéndola afuera había más posibilidades de que la viera más gente además de nosotros. De todos modos hubo algún que otro espectador ocasional, lo cual me alegró. Siempre me agrada que el espacio de la facultad esté habitado de modos no habituales.

(Mariana del Mármol. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Tomé varias fotos de Pasarela. Me pareció muy interesante el material de movimiento de la caminata del performer de tacos rojos altísimos (Raimundo Villalba). Tengo el registro del resto como yuxtaposiciones. Ese hilvanamiento, y el cruce con las distintas formas de violencia simbólica-material, en cierta forma me movilizó, sobre todo, al conversar al otro día en la parrilla con algunas integrantes del equipo colombiano.

(Gisela Magri. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Pasarela empieza, con varios y diversos trabajos, fue interesante ver la diversidad de propuestas y de performers. Sin embargo, conociendo un poco y de cerca la realidad de Colombia, su conflicto, su violencia, me parece que los colombianos tendemos a estar enfrascados en esa violencia y que estas propuestas que intentan traspolar esa intensidad son interesantes pero agotadoras e incomprensibles en otros espacios, considero que es difícil comprender desde afuera eso que diariamente, en la cotidianidad se vive, una tensa calma, una violencia sutil, cotidiana, un desasosiego acostumbrado, una sensación de incomprensión, de dolor, de auto flagelo.

Algo similar había sentido con El Cuerpo Habla en el ECART. Fue inevitable para mí hacer la comparación porque las dos obras colombianas las reconozco, las identifico conociendo los contextos de violencia pero no me reconozco ni me identifico con ellas como colombiana, ni como bailarina, ni como investigadora sobre el cuerpo, creo que hay que pasar esa barrera, ese muro imaginario de violencia en el que nos hemos enfrascado, creo que hay otras cosas para pensar, más allá de volver a vivir el dolor.

Todo esto obviamente me hizo pensar en mi tema de investigación, pensando un poco en este panorama colombiano, pensando como contrasta con el panorama de la danza en Argentina, pensando en encontrar puntos de convergencia, de encuentro, de diálogo que alimenten las propuestas de danza y que permitan realizar nuevas lecturas y críticas a las puestas en escena, a los procesos creativos, a las concepciones de arte, de manera que se pueda generar una propuesta rica y controversial sobre arte y política, pensando en que los contextos aportan mucho a la diversidad de propuestas pero que éstas se enriquecen con la crítica también y que se pone de manifiesto que las ideas sobre el arte y la política van en una constante transformación de sentidos y de estéticas.

Me quedaron entonces varias preguntas:

- ¿Cómo se puede pensar la política lejos del conflicto?
- ¿Hay alguna manera de hablar de política sin hablar de violencia?
- ¿Las expresiones artísticas deben ser violentas para hablar de violencia?
- ¿Se puede hablar de memoria desde el arte?
- ¿Es necesario llegar al drama/afectación para sensibilizar a los que observan las obras?

(Elizabeth López B. Registro de experiencia. Abril de 2015)

COMENTARIOS SOBRE PASARELA. JUEVES A LA TARDE.

SONIA: ¿cómo fue el proceso de creación?

Cuenta Sonia su historia en relación con las artes.

Para las artes, el performance es un método, es una ruta para la indagación.

Investigación se asocia a ciencia y creación a arte. Frente a esto propone:

Investigación sintiente y sensible en las artes.

NATALIA: primero, pregunta por mujeres trans. Segundo, antes de eso, pensar en cómo ella se construye como mujer; qué mujeres la han construido. Tercero, por medio del vestido, **vestirse, investirse**. Vestirse con sus vestidos, es estar invistiéndose a ella. Presencias.

GILETTE: enfermedad y muerte de su padre, ella como cuidadora, un año. Pasó de pensar en las mujeres, para pensar en el padre. Y en cómo sanar ese dolor. Ese cantar y tocarlo, es lo que puso en la pieza. De ahí: ¿qué pasa con el tacto, con el darle al otro, con el sanar?

FREDDY: otras maneras de decir, pero también otras maneras de investigar y de preguntarnos. **¿Qué es una experiencia?** Aquello que nos atraviesa, lo sensorial, lo sensible, lo afectivo. Y nos damos espacio para escribirlo y para pensar sobre eso. Pregunta por la inquietud de sí. Dieguez: teatralidades; siempre estamos haciendo teatralidades.

FRANCISCO: momento actual de rupturas y búsquedas nuevas ue buscan nuevas formas de expresión. Siglo XX: marcado por la lingüística, la escritura como única validez. Cuestionar la **obra** como resultado, y valorarla **como proceso**.

KAREN: mujeres viejas, personas añosas, cómo se las atiende. No valoración a esa sensibilidad no valorada, no validada en lo académico. El 13 de agosto de 2013 los vio bailar; en ese tiempo-espacio, eran diferentes a siempre.

(Las intervenciones que siguen se hacen más veloces y breves. El tiempo apremia...)

MARTHA: sobre el recreo.

LINNA: muñecas y vida de las niñas y mujeres.

RAIMUNDO: caminar; tacos. Diálogo entre masculinidd y femineidad.

ELSIE: desde las ciencias sociales. Diferencia entre performance (académica) y ritual (práctica cultural). Mandalas (peticiones, sanación)

(Ana Sabrina Mora. Notas de cuaderno. Noviembre de 2014)

Brasil en Danzafuera

En este apartado nos trasladamos hasta el *Festival Danzafuera*. Como ya habrán notado al leer ciertos registros de experiencia, algunas de las integrantes del GEC fueron también parte del equipo organizador de este festival, que además se realizó en la misma semana que las *Jornadas de Intercambio*, circunstancia que pudieron aprovechar los equipos que viajaron desde Brasil. Comenzaremos por describir a *Danzafuera*, en palabras de los propios organizadores y luego con un relato analítico que Leopoldo Rueda, estudiante de filosofía de la Universidad Nacional de La Plata, nos cedió especialmente para publicar aquí.

Luego nos detendremos en las obras que allí presentaron dos de los grupos participantes en las *Jornadas*:

- SOBRE PUNTOS, RECTAS Y PLANOS de Ana Carolina Mundin (Uberlandia, Brasil), que se realizó el sábado 15 de noviembre.

- ACTOS INTIMOS de Colectivo Dodecafónico (Sao Paulo, Brasil), realizado el domingo 16.

Julia Catalá y Lucía Reinares vieron en *Danzafuera* la primera de estas dos obras. Ellas realizaron el ejercicio de memoria y escritura que explicamos en la Introducción, en relación con sus impresiones al recordar esta obra.

La organización de las Jornadas estuvo cruzada, de un modo enmarañado con los preparativos para el Festival Danzafuera, los días anteriores a las Jornadas fueron de una intensa actividad. No sólo por lo que la misma organización de las Jornadas implicaba, sino porque se estaban desarrollando o por desarrollar otras actividades en días más o menos próximos. Los días 15 y 16 de noviembre se realizaría el Festival Danzafuera. Dado que los dos equipos brasileros participarían tanto de las Jornadas como del Festival había numerosos intercambios de e-mails en los que se tocaban, de modo muchas veces confuso, temas relativos a ambos eventos. Al mismo tiempo, era necesario negociar horarios de modo tal que todos pudiéramos participar plenamente en ambos.

(Mariana del Marmol y Mariana Sáez. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Como consta en la página oficial del Festival:

“DANZAFUERA es un festival anual de danza contemporánea que se lleva a cabo en espacios urbanos de la ciudad de La Plata, comprendiendo a la misma como escenario para la producción artística y como paisaje a ser intervenido. Tuvo su primera edición durante Noviembre de 2013 y se repetirá este año, el 15 de noviembre en la Plaza Belgrano y 16 de Noviembre en el Parque San Martín. “El festival Danzafuera es producido por un grupo de artistas residentes de la ciudad que vieron la necesidad de generar este nuevo espacio de muestra tanto para la producción artística local, como la proveniente de otros lugares.

“Danzafuera se realiza en dos jornadas continuas, en dos espacios urbanos diferentes y característicos de la ciudad, elegidos especialmente ya sea por la circulación de transeúntes, el peso simbólico en la historia de la ciudad o las características físicas del espacio. En ambas jornadas se pueden ver por un lado, piezas coreográficas de diferentes artistas elegidas mediante una convocatoria abierta teniendo en cuenta la relación de sus trabajos con la arquitectura y el entorno característico de cada lugar. Y por el otro, dos proyectos de intervenciones coreográficas, una en cada espacio, creadas especialmente para el festival, donde trabaja conjuntamente un grupo de profesionales interconectando diversas disciplinas en una misma finalidad.”

Programación:

Sábado 15 de Noviembre. Plaza Belgrano. 16hs

NO SOY UN EXTRAÑO de Julieta Ranno. La plata.

RETORNAR de Compañía de arte 4 pies. Mendoza

AFUERA (RECONSTRUCCIÓN) de Nicolás Poggi. Bahía Blanca

SOBRE PUNTOS, RECTAS Y PLANOS de Ana Carolina Mundin. Uberlandia, Brasil

Residencia de Federico Moreno.

Domingo 16 de Noviembre, Parque San Martín. 16hs

ACTOS INTIMOS de Colectivo Dodecafónico. Sao Paulo, Brasil

EL MURMULLO de Julieta Scanferla y Julia Aprea. La Plata

CHAKU de Compañía de Rhea Volij. CABA

TAPADO DE PIEL de Valeria Martinez y Lucas Cánepa. CABA

Residencia de Natalia Maldini.

Fuente: <https://www.facebook.com/DanzafueraFestival>

Festival Internacional *Danzafuera*:
Experiencia, imaginación poética y derivas políticas del arte.
Leopoldo Rueda

Resumen: el festival *Danzafuera*, llevado a cabo en la ciudad de La Plata puede ser visto como una propuesta en la que distintas obras fueron ligando diversos sentidos. En este trabajo nos interesa indagar cómo en las obras se relacionaron el espacio público de una plaza con indagaciones acerca de los sentidos políticos en el arte, la imaginación y el lugar de los espectadores en la creación de sentidos de las obras. En vista de nuestro tema de investigación más general, buscaremos ligar estas indagaciones con una redefinición del concepto de experiencia, discutiendo con el reduccionismo epistemológico con que la tradición filosófica ha tratado este concepto y entendiendo que en este tipo de obras se da cuenta de la experiencia en una dimensión más integral.

1. Introducción

*De manera que arrebatados un rato
juguemos la vida sin pensar en el aplauso
(Rilke, Experiencia de muerte)*

Este trabajo se enmarca dentro de un proyecto de investigación más general en el que se busca indagar el lugar que adquieren los receptores en la experiencia estética como co-creadores de las “obras de arte”. En este sentido intentamos pensar no sólo un abordaje de las obras de arte a partir de la categoría de “experiencia estética”, como categoría general que nos permita comprender las obras, sino también los límites que dicho concepto puede tener en este propósito.

Sin duda las identidades que nos atraviesan, aquellas etiquetas que decidimos ponernos, son muchas. Tantas como actividades realicemos y personas conozcamos. No todas ellas, por supuesto, son importantes en todo contexto. Si pienso entonces en las etiquetas que son relevantes para esta ocasión debo decir que soy fundamentalmente un estudiante de filosofía que busca pensar los cruces y las tensiones entre el arte y la filosofía. También decir también que me sitúo aquí como receptor de obras, como fruidor estético, y como alumno de danza contemporánea. Si se quiere, esas son mis identidades relevantes y es desde ellas desde las que propongo los párrafos que siguen.

Lo antedicho no tiene la pretensión de legitimar postura alguna, sino más bien quisiera adelantar el lugar desde el cual hablo: pensar la relación entre arte y filosofía, entre filosofía y arte, supone un doble movimiento desde una a otro polo y vuelta al primero. De esta forma, considero aquí la perspectiva filosófica para indagar sobre el arte, y ésta tiene como cualquier disciplina sus marcos históricos de constitución, sus conceptos clásicos, sus modos de aproximación. Tal vez corresponde aquí tratar someramente qué entendemos por “perspectiva filosófica”, y de esta manera ya introducir el problema a tratar. Más que proponer una definición de filosofía que pueda en modo alguno universalizarse, propongo aquí una definición que se deduce de una experiencia particular y personal en el estudio de esta disciplina. Atendiendo a esto, la filosofía puede verse como una reflexión sobre los modos consolidados del pensamiento y las prácticas humanas.

En lo particular, el estudio de la filosofía me ha permitido reflexionar sobre esos modos, imágenes y prácticas, y verlos/as como históricamente constituidas, y por lo tanto como contingentes y elegibles (o no). De esta manera el estudio de la historia de la filosofía puede permitir *ver* cómo se han ido constituyendo esas imágenes y modos del pensar -establecidas como naturales-, y esta visión se impone como prerrequisito necesario para la deconstrucción de las mismas. “Deconstrucción” se entiende aquí como la tarea de investigar cómo se han ido constituyendo los conceptos, prácticas e imágenes a partir de procesos históricos y acumulaciones metafóricas. Al deconstruir se trata de investigar en qué supuestos se asientan esas modalidades, a qué problemáticas responden, qué intereses se juegan en cada respuesta y a qué tipo de experiencias buscan dar lugar. Pero a partir de esta reflexión se trata también de indagar acerca de qué otro tipo de modalidades pueden proponerse, a qué prácticas queremos dar lugar a nivel personal y como comunidad social.

En este sentido, lo que los distintos filósofos/as han proporcionado no son teorías vacías sino renovadas formas de ver y entender al mundo y la sociedad, y a nosotros dentro de ella. La filosofía se vuelve así (y puede dar lugar a) una forma de experiencia. A mi entender la filosofía comparte esta característica con el arte en general, el cual también puede ser visto como nuevas propuestas de ver y entender el mundo. Es por ello que en la primera parte de este trabajo realizaremos un breve racconto del concepto filosófico de experiencia

Las reflexiones que aquí se vuelcan sobre el arte y la filosofía comparten con cualquier pensamiento la dimensión colectiva de su constitución, es por ello que en lo que sigue usaremos la primera persona del plural. Estas reflexiones no me pertenecen con exclusividad, sino que se fueron gestando en las conversaciones cotidianas con compañeros, docentes-investigadores, productores

de obras y artistas. Solo usaremos la primera persona del singular cuando se trate de una experiencia particular.

Por último, como premisa metodológica fundamental sostenemos que los conceptos filosóficos pueden erigirse como guías que nos ayuden a entender las obras -adquiriendo así valor heurístico- pero son las propias obras de arte las que deben decidir la adecuación o no del sistema categorial. En otras palabras, una filosofía del arte debe dar cuenta de lo que las obras hacen, y no tomar a las obras como meros ejemplificadores de una posición filosófica.

2. El concepto de *experiencia* en la filosofía: un breve *excursus*

El concepto filosófico de *experiencia* cuenta con una larga trayectoria dentro de la tradición filosófica, pero a efectos de nuestro trabajo nos interesa abordar en particular la dimensión que este concepto adquiere en la modernidad. Las características de la experiencia se fueron delimitando (y tal vez, coartando) en la disputa epistemológica entre el racionalismo y el empirismo, movimientos que en determinadas premisas teóricas muchas veces confluyen. Puesto en duda su valor en la constitución de genuino conocimiento, la experiencia quedó reducida a su componente epistemológico y ligada a la sensibilidad y, por ende, ligada también a la incomunicabilidad. Entiéndase bien, un *concepto*, un acto de razón o de nuestro entendimiento puede comunicarse, hacerse entendible para un otro, no así una sensación, una vivencia emotiva o corporal. La experiencia se vincula aquí a la intransferibilidad y la incomunicabilidad¹.

Dentro del programa de lo que puede llamarse la filosofía de la subjetividad, que erige al yo y su conciencia como punto focal en la constitución de los objetos del conocimiento, tener una experiencia significa el mero recibir un dato externo, dato que se capta por la sensibilidad, y donde el sujeto es pasivo respecto a ese dato. En el caso de esta filosofía de la subjetividad, la experiencia a lo sumo suministraba un dato para la constitución de una “representación” que se elaboraba en un juicio o proposición. De este modo, la experiencia queda como resto, como lo no atravesado por la subjetividad, y por ende como cierta negatividad respecto de ese sujeto/conciencia.

¹ Como sostiene Oyarzún, “[s]i el concepto es la medida de una comunicación posible entendida como participación discursiva, dialógica, en algo, en un contenido, común, la idea de la intransferibilidad de la experiencia habla, al mismo tiempo, de una incomunicabilidad como límite de la capacidad lingüística con relación a lo que provoca a los conceptos y una inconmensurabilidad que no sólo tiene que ver con el límite de la capacidad de pensar unívocamente todos los contenidos experienciales posibles referidos por un mismo concepto, de la que hemos hablado antes, sino que alude a una diferencia tal vez originaria entre lo conceptual y lo experiencial” (s/a: 5).

Faltaríamos a la justicia si en este breve trazado de la filosofía de la subjetividad no hiciéramos una mención a la filosofía de la experiencia kantiana, antecedente importante para las consideraciones que aquí se vertirán.

En el marco de la filosofía trascendental, el criticismo kantiano delimita el campo de la experiencia como aquello constituido por la actividad del sujeto: somos nosotros los que delimitamos qué puede ser una experiencia posible. Dentro de las variaciones importantes que encontramos en la filosofía kantiana nos interesa resaltar por un lado, la agencialidad que adquiere el sujeto en tanto constituidor de la experiencia y por otro lado, en tanto es el sujeto quien constituye la experiencia a partir de sus propias disposiciones, la comunicabilidad que ésta adquiere. De este modo, encontramos en Kant un primer giro a una noción de experiencia mucho más integral que la mera recepción de los datos del afuera. Podemos avanzar ahora hacia una caracterización - aunque problemática, no definitiva y con valor heurístico- del concepto de experiencia estética.

3. La experiencia estética y el lugar del receptor

En el marco de la teoría estética clásica, la caracterización del arte quedaba recortada bien en un análisis de las obras mismas, bajo supuesto de que las obras son una especie de sustancia acabada y que subsistiría aún si no hubiese quien las recepcione, bien en un análisis de los productores de obras, en tanto genios que -al decir de Kant- “le dan nuevas reglas al arte”. Nuevamente, la teoría kantiana adelanta un nuevo marco de la consideración del arte al indagar a los receptores. El genuino arte produce en estos un juicio de gusto, el arte es aquello que place sin interés. En el análisis del juicio de gusto, Kant sostiene que en dicho juicio apelamos a un cierto “sentido común” en la forma en que una representación nos afecta subjetivamente. El juicio de gusto no admite razones y por eso como en las reglas de un juego, solo exige la conformidad propia y espera la adhesión de los otros².

Aquí el concepto de experiencia se vuelve fundamental, en tanto la capacidad de determinar ciertos sentidos en las obras supone una comunidad histórica y socialmente situada en la que “el sentido común” se constituye. No obstante, este análisis encuentra cierto límite en el papel otorgado a los receptores, ya que estos meramente gozan de una obra, sin ir más allá de pasividad con que se recibe la representación que la obra nos ofrece. Por otra parte, el arte se juega para Kant

² “El juicio de gusto por sí mismo no postula la conformidad de cada uno (puesto que esto sólo lo puede realizar el juicio mismo de una manera lógicamente general, al poder aducir razones); sólo le exige a cada uno esa conformidad, como un caso de la regla, y con respecto a esto, no espera la confirmación de conceptos, sino la adhesión de otros” (KU,§8)

en una autonomía fundamental, en una abstracción de las condiciones de su producción y de los sentidos comunitarios que éste puede tener.

Es nuestro interés aquí defender una noción en la que los receptores de obras de arte puedan ser vistos como co-creadores de las mismas. Para ello, debemos ahondar en un concepto de experiencia estética que redefina el lugar de estos, y que determine el papel que les cabe en la constitución de los sentidos de las obras. Dentro de los filósofos que pueden venir en nuestro auxilio, podemos tomar a Jauss, quien articula un concepto de experiencia estética que considera justamente al receptor como co-creador.

Podría pensarse que la obra de reflexión estética de Jauss se articula en tres tópicos: devolver un papel fundamental al receptor como co-creador de la obra, devolver al arte la función cognoscitiva que le había sido quitada, y devolverle al mismo tiempo la dimensión del placer que las estéticas de la negatividad le habían sustraído. La estrategia de Jauss será proponer un concepto de *experiencia estética* con claras resonancias deweyanas.

En la introducción a la *Pequeña apología de la experiencia estética* se sostiene que “[l]a apelación a la experiencia estética tiene el valor de especificar el valor de lo estético y establecer su función en ese saber práctico acumulativo de la autocomprensión humana que es la cultura” (Innerarity 2002: 14). Fundamentalmente, la experiencia estética se vuelve no sólo un modo de saber algo acerca de uno mismo o del mundo, sino mucho más profundamente, en la experiencia estética los sujetos experimentan qué significa tener experiencias. Teniendo a la base el placer, punto de partida ineludible a la hora de tener una experiencia estética, las obras de arte nos permiten liberarnos del trabajo y de las necesidades cotidianas, de nuestro mundo habitual, sin oponerse sin embargo al conocer y al actuar (Cf. Jauss 2002: 39). Mediante la conciencia imaginativa -concepto que Jauss toma de Sartre- se produce un distanciamiento entre el yo y el objeto, o “distancia estética”, liberando al hombre de sus quehaceres cotidianos, pero fundamentalmente liberándolo para que pueda ver el mundo como su propia obra (*poiesis*), o para que pueda ver el mundo de otra manera (*aisthesis*), y finalmente -abriéndose la intersubjetividad desde la misma subjetividad-, liberándolo para entender otras formas de ver el mundo y trazar nuevas normas de acción comunitaria (*catharsis*).

No obstante, consideramos que la distancia entre el yo y el objeto se obtiene en el plano de lo *ficcional*, esto es, estimulando la imaginación productiva (y no meramente reproductiva) de forma de acceder a nuevos mundos, recreando otras posibilidades y contrastando con el mundo que vivimos. Esto es justamente lo que proponemos con el concepto de *distancia estético-ficcional*

placentera: la separación del mundo cotidiano, de la habitualidad, y el entrar en el terreno de la ficción donde son posibles nuevos modos de vivir, nuevos vocabularios, nuevas formas de ver. Lograr esta distancia es sin duda un ejercicio en el que el receptor ha de verse comprometido con la obra, que dado ese compromiso de cada uno de los receptores se volverá particular, pero genuina experiencia. Al respecto, Jausa dirá que la fascinación a través de un imaginario mundo heroico tiene que ser percibida por el público de forma especialmente fuerte, que pueda hacerlo salir fuera del horizonte de un mundo limitado (...) La apertura a otro mundo es también, en nuestros días, el paso más importante hacia la experiencia estética (1986: 33).

Y esto, es sin duda una fuente de placer. Pero para ello será necesario partir de una conexión de las obras con su lugar común, pensando en el lugar de la imaginación que le cabe en lograr dicha distancia.

4. Danzafuera: interpretación, sentidos históricos y subjetividad

En el último tiempo en nuestra ciudad se vienen produciendo varias obras que reconfiguran los términos de actor-obra-receptor, para entrar dentro de lo que podríamos llamar un paradigma no reduccionista en la que los productores son más bien propositivos, los receptores son activos y la obra es el resultado -siempre particular y contingente, de lo que los receptores *hagan* con las propuestas que se le ofrecen. Estas producciones podemos pensarlas más bien desde la categoría de “acontecimiento” antes que la de “obra”. Estamos frente a un arte que sucede, que deja huellas en la reflexión pero sin perpetuarse en objetos durables³. El festival *Danzafuera* llevado a cabo en la ciudad de La Plata en noviembre de 2014, enlaza algunos sentidos que a nuestro entender sólo pueden ser abordados desde un concepto integral de experiencia estética.

En el medio de una plaza, en el espacio de un enorme parque, distintas compañías y artistas presentaban sus propuestas en un contexto particular, si se considera la danza como un arte escénico. Ciertamente el espacio se vuelve un condicionante por demás interesante en el desarrollo de la práctica artística ya que como tal condensa sentidos que no fueron ajenos al festival. De esta forma, muchas de las obras que pudieron verse tomaron el espacio del parque y la plaza como la ocasión para iniciar una indagación tanto sobre el arte mismo, como sobre el espacio en que ejercemos nuestro movimiento cotidiano.

³ De todas maneras, dada la densa carga filosófica con que cuenta concepto de “acontecimiento” (no menos que el de obra) dejaremos esta discusión para otros trabajos.

Una artista nos dirige mientras recorre espacios vitales de la plaza, rueda y se contornea mientras un tacho oficia como contenedor de ese cuerpo que se vuelve cuerpo social, lleno de sentidos para ser decodificados. El título de la obra “no soy un extraño” - interpretada por Julieta Ranno- aprovecha para deshacer los géneros y para habilitar en parte esos sentidos del encuentro en que pensamos puede ligarse al espacio de una plaza. En tanto, otras dos obras ya interpretadas en otros lugares, se ven reconfiguradas para poder ser representadas en este nuevo ámbito.

El cuerpo como un ente biológico modifica y es modificado por el medio y la experiencia. No hay cuerpo neutro, hay cuerpo en situación, hay cuerpo socio-histórico que se gesta. Como no hay cuerpo neutro, tampoco hay movimiento neutro. Cada espacio habilita e inhabilita tipos de movimientos: el movimiento apretujado, esquivo, comprimido de la calle 7 de la ciudad de La Plata, el movimiento espaciado en la plaza. También hay un cuerpo que corre cuando la pregunta se vuelve incómoda, o se relaja sobre el pasto cuando la pregunta resulta agradable, un *acto íntimo*⁴ que desborda lo privado para ejercerse con legítimo derecho bajo la mirada atenta de los espectadores. Un acto íntimo que se ve redefinido al cambiar su lugar de origen (San Pablo) para representarse en otra ciudad, en otro contexto.

Al pensar en el espacio de la ciudad y de sus movimientos, La Plata impone su particular construcción geométrica. *Puntos, rectas y planos*⁵ son los tres términos interdefinidos que dan lugar a toda la geometría euclidiana y sobre los que los artistas brasileños buscaban reflexionar y también sobre la que buscan realizar un ejercicio de deconstrucción. La geometría euclideana por definición no permite una construcción de asíntotas, líneas que tienden a 0 al infinito sin nunca llegar. Sin embargo, en la experiencia de la musicalidad, del movimiento resonante, de la voz vibrante, del bailarín que se sale del plano (espacio escénico delimitado), recorre la plaza y vuelve con un cartel pidiendo la adopción de un perro, nos enfrentamos a un tipo de experiencia que lejos está de la sobria construcción geométrica euclideana, aproximándonos seguramente a un tipo de espacio en donde la suma de los ángulos interiores de un triángulo no es igual a 180°.

Las residencias como momentos privilegiados del festival nos invitaron a pasear o mirar diferentes escenas, diferentes momentos de la construcción de sentidos que se van generando a partir de la improvisación motivada con materiales de trabajo diversos. Hay allí sujetos que se ponen en interacción coordinada en el momento para generar un hecho visible, en un espacio de

⁴ Así se titulaba la obra DEL Colectivo Dodecafónico. Ciudad de San PABLO, Brasil.

⁵ Título de la obra de Aana Carolina Mundin. Ciudad de Uberlandia, Brasil.

representación (una escalinata, un basural, un árbol) que sólo se vuelve tal si hay un artista que decide usarlo. La representación y el espacio de ella no es *algo* hasta que no aparezca el hecho performativo que la vuelve tal, que se lo apropia y dice, “acá ponemos un hecho artístico pleno de sentidos”. ¿Qué nuevos hechos performativos somos capaces de pensar?, ¿Qué nuevas modalidades de vida nos atrevemos a imaginar? Aparece aquí la imaginación como aquella capaz de constituir lo nuevo a partir de lo ya existente, aquella capaz de hacer aparecer la novedad.

El cultivo de esa imaginación fue especialmente importante en *Tapado de piel*⁶, obra de improvisación en la que los artistas tuvieron que enfrentarse a una música que nunca comenzaba, y que los obliga a buscar otros estímulos para dar comienzo al movimiento. Tal vez un perro que cruza, el sonido de la hojarasca, la musicalidad de una caída o el inquietante silencio de un bosquecito encantado. Como dice la reseña de la obra, hubo allí una voluntad poética, que ayuda a develar cierto invisible en lo visible.

Esa imaginación puede también retornarnos a una experiencia de nosotros mismos como nodos de una existencia más general, como concreciones metafísicamente ligadas de una única entidad. Dicha hipótesis -que fue explorada en *Retornar*- debe entonces verificarse en una armonía preestablecida de los cuerpos, en una coordinación de cuerpos que se espejan y se reflejan, que se siguen o complementan. En tanto nodos existenciales de una única entidad metafísica, los sentidos comunitarios son entonces sentidos inmanentes de nuestra existencia, y esto sugiere derivas poéticas y políticas que sería interesante seguir explorando. Justamente, la dimensión de la experiencia, al decir de Jauss, hace que las cosas se vean de una nueva manera.

Lo político en sentido amplio no fue de ninguna manera ajeno al final. La obra *Chaku* abordaba de forma artística y poética visiones de los conflictos sociales en torno a las agroindustrias, pero dicha poeticidad evitaba las ideas cerradas, las interpretaciones facilistas, el juicio apresurado, y abría un campo de conflicto de interpretación de la obra que se traducía como conflicto en el problema que de ninguna manera admite dogmatismos ni cerrazones ideológicas. Las visiones de la realidad se van superponiendo, creando esa misma realidad en el condensado de visiones, quitándole la unilateralidad con la que generalmente son abordados estos temas. El arte se vuelve aquí un espacio privilegiado para abordar problemas sociales de primera necesidad sin caer en dogmatismos ni unidimensionalismos.

Las distintas obras que se pudieron ver fueron ligando de formas diversas preguntas artísticas acerca de cómo el espacio y el hábitat va habilitando distintos sentidos y posibilidades de

⁶ Obra de la Compañía de arte 4 pies. Ciudad de Mendoza, Provincia de Mendoza, Argentina.

movimientos. Al mismo tiempo, las obras se iban encontrando con la diversidad de las miradas de los espectadores: aquellos que fuimos específicamente a ver las obras y aquellos que se encontraron con ellas azarosamente. Algunas preguntas quedaron resonando ¿Puede entonces pensarse en la cotidianeidad como una obra de arte? ¿Puede un cuerpo simplemente moviéndose o jugando en un pasamanos volverse un hecho estético disponible para la contemplación? ¿Qué posibilidades habilitaría una estetización de la vida cotidiana? En esa experiencia compartida de una obra de arte ejecutada en una plaza, ¿puede que encontremos una forma de comunicación con los otros? ¿Puede el arte hacer que el otro no sea un extraño? Esta posibilidad está dada por aquella característica que tienen las experiencias estéticas de hacernos salir de nuestro mundo, de cultivar la imaginación y permitirnos, por ejemplo, ponernos en el lugar del otro, y de esta forma. Trazar nuevas normas de acción comunitaria.

La recepción que de las obras de arte se haga dependerá entonces de un cruce entre las experiencias del sujeto receptor, pero también de las experiencias, representaciones e imágenes que una comunidad posee y que nos enlaza como tal, esto es, dependerá de un *campo de experiencia* el cual queda histórica y socialmente constituido. Cuando abordamos *Danzafuera* por ejemplo, podemos pensar el campo de experiencia en el cual se inserta una obra en el espacio de una plaza. Veamos, en el desarrollo de las imágenes del pensamiento de la ideología política occidental, que comienza su recorrido en la separación del ámbito de lo privado y del ámbito de lo público, la plaza se vuelve un lugar central en tanto asidero físico de la idea de representación y de comunidad política. El espacio público es el de la representación y aquel en el que la sociedad se hace visible. En tanto espacio público, la plaza ha sido considerada también como el lugar en donde se constituye el *lôgos*⁷. Pero *lôgos* entendido como palabra pública y comunicable, en tanto lugar de experiencia compartida y comunitaria.

La Plaza en medio de la ciudad se vuelve un espacio dialéctico y dialectizable, espacio de descanso y dispersión en una ciudad que abrumba de estímulos. El ciudadano encuentra en ella la posibilidad de relajar la mirada, de descansar sobre el pasto, de jugar un rato. Dialéctico también porque se vuelve un lugar de concentración de demandas políticas y sociales heterogéneas, hasta contradictorias, volviéndose un espacio también de apropiación y disputa política. El espacio de la plaza se juega entre la algidez de la ciudad, el descanso semanal y el lugar de encuentro político.

⁷ La palabra λόγος -**lôgos**- de origen griego suele traducirse por pensamiento pero tiene en su raíz una multiplicidad de sentidos. Aparece en Homero designando una reunión de palos, y puede utilizarse para significar 'palabra', 'argumento', 'discurso' o 'conocimiento'. En Platón el *lôgos* es el discurso articulado que permite dar razón de una cosa.

Naturalmente, estas son solo algunas de las representaciones que giran en torno al espacio de un parque y de una plaza, y naturalmente también estas representaciones se ponen en juego a la hora de iniciar una interpretación que busque comprender una propuesta artística como la del festival *Danzafuera*.

5. Conclusiones

Desplazar el eje de las obras a las experiencias estéticas, y de los autores a los receptores, genera una serie de consecuencias que hemos intentado registrar en este análisis de una propuesta de producción local.

En primer lugar, hemos visto que los sentidos ya no son internos, inmanentes a las obras, sino que exigen la tarea de los receptores de encontrarlos y recrearlos. De este modo, la obra misma da lugar a que nosotros emprendamos la tarea de decodificar, de interpretar, y nuestra interpretación dependerá también de los horizontes que tengamos, de las necesidades que nos acucian y de los problemas que reclamen nuestra atención.

Por otro lado, la categoría de experiencia como marco de análisis de las obras nos permite re- vincular al arte con las formas cotidianas de nuestra experiencia, comprender que los sentidos que en él encontremos están también ligados a los sentidos que pueden encontrarse en forma comunitaria, y que lo que estas obras nos permiten al ofrecernos una experiencia es ejercitar la imaginación para, y sabrán disculpar la redundancia, imaginar otras formas en que el mundo puede ser posible. Un análisis del campo de experiencias desde el cual la obra es interpretada se vuelve así fundamental.

Partimos entonces del concepto de experiencia para tratar de dar cuenta de qué componentes pueden avizorarse en la experiencia estética. Este concepto nos ha permitido encontrar al receptor de obras de arte como un agente constitutivo de las mismas. Dentro de la experiencia estética vimos que las obras se manifiestan desde una aperturidad esencial, una aperturidad que depende entonces de lo intrínsecamente ligado que quedan los sentidos a la tarea de la recepción. Vimos también cómo la experiencia estética requiere de actos de imaginación, de una imaginación productiva, mediante la cual podamos salirnos de nuestro propio campo y ver que las cosas pueden ser de otra manera.

Para finalizar, quisiera señalar someramente algunos problemas que encontramos en el marco teórico que acabamos de delinear. Por un lado, este carece todavía de una asignación precisa y de una investigación de las características que adquiere el productor de las obras. Por otro lado,

dicho marco teórico piensa a las obras según el modelo de los *textos*, donde los sentidos -aunque no inmanentes- deben estar presentes según la lógica discursiva. Podría pensarse que el arte muchas veces escapa a la cerrazón de una lógica argumental para proponernos otros modos de experiencia. Un problema mayor aún, y yo diría fundamental, es que las consideraciones de Jauss - en lo que de su obra conocemos- no hacen referencia a la dimensión corporal de la experiencia estética, consideraciones que sí están en la obra del filósofo John Dewey, antecedente importante de la teoría de Jauss. Oponiéndose a la distinción entre naturaleza y arte, Dewey plantea un “naturalismo somático” (Shusterman 2000: 6) que pone el acento en la continuidad entre los procesos fisiológicos de los seres humanos en su entorno natural y la variante más intensa y más robusta de dichos procesos, denominado arte. Contra cualquier idea de satisfacción desinteresada, Dewey subraya el origen de las experiencias estéticas en una “impulsión”, un movimiento “hacia fuera y hacia delante de todo el organismo”, producto de la necesidad.

Si bien estas cuestiones no serán abordadas aquí, quedan formuladas como líneas de discusión y de futura investigación.

6. Bibliografía

1. Dewey, John (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
2. Jauss, Hans-Robert (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
3. Jauss, Hans-Robert (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
4. Kant, Immanuel (1991) (KU). *La crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila.
5. Oyarzún, Pablo (s/a). *Indagaciones sobre el concepto de experiencia*. Disponible online: https://www.academia.edu/3395377/Concepto_de_experiencia
6. Shusterman (2000). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. New York: Rowman and Littlefield.

SOBRE PUNTOS, RECTAS Y PLANOS⁸ de Ana Carolina Mundim - Conectivo Nozes

Lugar elegido: PLAZA BELGRANO, Ciudad de La Plata, Argentina

Director del proyecto: Ana Carolina Mundim

Supervisión: Ana Carolina Mundim y Patrícia Chavarelli

Cenografía: Emilliano Freitas

Proposición de sonoridad: Lúcio Pereira

Intérprete-creadores: Ana Carolina Mundim; Emilliano Freitas; Jarbas Siqueira; Lucio Pereira; Mariane Araújo; Patrícia Chavarelli; Isabela Giorgiano.



Nombre del grupo: Conectivo Nozes. De la ciudad de Uberlândia, Brasil

⁸ Las fotos incluidas en este apartado son propiedad de Daniela Camezzana, tomadas en en Fetsival Danzafuera, agradecemos a la fotógrafa y a los organizadores de dicho fetsival por la gentileza

El espectáculo Sobre pontos, retas e planos, del Conectivo Nozes, de Uberlândia (Brasil), es un juego coreográfico de improvisación en danza contemporánea.

A partir de la investigación del cuerpoespacio los intérpretes buscan



crear situaciones poéticas a partir de las relaciones establecidas con el espacio donde se presentan.

Descripción del proyecto:

El primer espectáculo del Conectivo Nozes se llama Sobre pontos, retas e planos y se define por un juego coreográfico de composición en tiempo real, que se estructura a partir de los *Movíeis*.

Los *Movíeis* son procedimientos de trabajo organizados por el Conectivo a partir de tres ejes: 1) estructuras de movimiento (puntos, rectas, círculos, espirales, palancas); 2) recursos de juego (coincidência, equivalência, bloqueio, pergunta en los oídos, énfasis); 3) comandos (para, repite, continua, rebobina, *delete*). Los desarrollos posibles a partir de cada uno de estos ejes provocan amplias posibilidades técnico-creativas que cuando estudiados uno a uno establecen instrumentales que pueden ser accionados en procesos de improvisación o en composiciones coreográficas establecidas de modo previo. Comprender como redimensionar estos estudios poéticamente es posible cuando ellos producen saber a partir de la investigación y de la experiencia.

A partir de la investigación del cuerpo-espacio los intérpretes se relacionan en un lugar construido con materiales frágiles (cordel y cinta adhesiva), utilizando conceptos de la física, la arquitectura y la danza contemporánea. Como estímulo para la investigación hay una búsqueda por la identificación del cuerpo como (no) território de si mismo y del cuerpo que puede venir a ser

territorio de si mismo, en las relaciones establecidas por situaciones. El cuerpo como espacio en diálogo con el otro y el cuerpo social, que es proceso y producto social y cultural.



Comprendemos la danza como un punto de encuentro. Nuestros encuentros son permeados por discusiones teóricas a partir de la lectura de textos (libros o artículos), por apreciación estética de videos y por experimentaciones hechas por medio de prácticas corporales. Las prácticas ocurren en el universo de la danza contemporánea, teniendo como base proposiciones de frases de movimientos e improvisaciones supervisionadas, jam sessions y juegos de percepción colectiva. La apreciación de los videos ocurre para compartir referencias que se acercan de nuestro campo de estudios, por medio de espectáculos, películas, documentarios o entrevistas. Las discusiones teóricas son basadas en la lectura de libros, escojidos por el colectivo y tienen como temas la expresividad del cuerpo en escena, aspectos del cuerpo-espacio, procedimientos técnico-creativos y metodologías de trabajo en danza. Los libros ya estudiados son: *Cartas para Noverre*, de Mariana Monteiro; *Domínio do Movimento*, de Rudolf Laban; *Teatro do Movimento*, de Lenora Lobo; *Fenomenologia da Percepção*, de Mearleau-Ponty. Además de los libros, leemos artículos y textos complementares sobre los temas, para profundizarnos en los estudios de los conceptos que basan nuestra investigación: dramaturgia, cuerpo-espacio, territorialidad, improvisación en danza.





Rememorando: Sobre puntos, rectas y planos.

Registro de sensaciones por Lucía Reinares y Julia Catalá

Como fue mencionado anteriormente la actividad evocativa es un elemento importante en la narración de lo transcurrido en las *Jornadas*, dando cuenta de la multiplicidad de voces, formas y escrituras a la hora de compartir. Aquí encontrarán el relato de Lucía Reinares y Julia Catalá sobre la Obra del Conectivo Nozes *Sobre puntos, rectas y planos* desde una actividad audioguiada.

La consigna:

*Estimadas, han recibido una grabación de AUDIO, un DOCUMENTO Word y un conjunto de FOTOGRAFÍAS. En el AUDIO encontrarán una serie de consignas para realizar un recorrido. Les pedimos que por favor, **no escuchen esos audios**, ni leas el documento **antes** de encontrarte en el PUNTO DE INICIO que te indicaremos más adelante en este mismo mensaje. Lo que deberás hacer es descargar los audios para poder escucharlos más adelante con un celular o un reporter.*

Necesitarás:

- 1. Disponer de al menos dos horas para realizar esta actividad*
- 2. Poder trasladarte*
- 3. Es muy importante que tengas a mano un cuaderno, una o más lapiceras o lápices, y tu celular o reporter con el audio, que deberás escuchar con auriculares.*

Con estos requerimientos, debes dirigirte al PUNTO DE INICIO. Tu punto de inicio estará en la Plaza Belgrano de la ciudad de La Plata.

Antes de dirigirte allí, te pedimos que mires las imágenes que te enviamos e imprimas el word adjuntado.

Cuando te encuentres en el PUNTO DE INICIO, comienza a escuchar el AUDIO nº 1, con el documento de word y el cuaderno con lapicera a tu alcance, para iniciar la actividad.

Lucía y Sabrina

Recuerdos en el espacio de lo sucedido en otro tiempo

11 de abril de 2015

Por Lucía Reinares

Ese día llegue sola, me gustó esa sensación porque a veces, cuando veo danza con compañeros, compañeras la reflexión se hace excesiva. Estaba soleado, hacía calor. Decidí ir/venir a la plaza porque disfruto ver obras en espacios públicos, me gusta ver la interacción de la gente que está en ese lugar por motivos ajenos a los de asistir a un festival con la gente que fue específicamente a eso. Aparecen más emergentes/imponderables que en los espacios delimitados por paredes y techos que pretenden disminuir las variaciones entre presentaciones: una pelota, un nene, un perro, una bocina, modifican las imágenes y representaciones. Además, el sol, el viento en el cuerpo de uno y en los participantes de las obras generan un contorno distinto. Una sensación de paz y de detención en el medio de la ciudad-caos. Un respiro. Otra motivación ese día fue la de observar una obra en particular, la residencia del día 1, ya que yo estaba preparando la residencia del día siguiente, y quería ver como habían trabajado. Me provocaba mucha curiosidad, y además un poco de miedo al suponer que podía ser mucho mejor que lo que habíamos preparado (aunque no me guste admitirlo). Tenía ese día incertidumbre acerca de lo que pasaría al día siguiente con nuestra presentación. Entonces todo era observado por una especie de lupa comparativa, entre eso y lo que suponía que saldría de nuestros ensayos.

¿Qué recuerdo?

Ahora, hay unos chicos con sus bicis andando en el espacio en el que se presentó el grupo de Uberlandia. Miro ese espacio y los veo como una suerte de fantasmas, veo sus cuerpos difusos habitando el mismo espacio en el que hoy están esos chicos con sus bicis. Me hace pensar en la información que dejan las presencias y sus historias cuando ocupan un lugar. Además pienso como cuando pasan cosas, esos lugares cambian sus sentidos. Quedan huellas, registros, historias grandes y pequeñas.

Lo primero que veo (en mi cabeza-están y no están ahí) son los colores que usaban los participantes: gris y violeta. Diferentes cuerpos y formas. Los cuerpos redondeados, con curvas, intentan a veces generar líneas rectas. El resto de las formas son líneas rectas atravesando el espacio elegido para el montaje, excepto el arco que los contenía que mezclaba curvas y rectas.

Había un micrófono del que salían palabras mixturadas español-portugués. Esto hacía entrar y quedar afuera del sentido simbólico que otorga el lenguaje constantemente. Había una sensación

de comprensión al momento de las palabras en español, que al mismo tiempo no era tan real, ya que la obra no parecía tener un mensaje unívoco ni un hilo determinado.

Recuerdo con fuerza y facilidad direcciones en el espacio y palabras que interactuaban con acciones. Algo que me llamó la atención fue el parecido con la obra anterior que no entendía si era porque se estaban dando cosas parecidas a la hora de crear o si los segundos habían tomado elementos de lo que había ocurrido anteriormente y se habían dispuesto a improvisar con ellos. Un punto en común había sido el que los dos mostraban una obra en creación, como si fuera el proceso, algo inacabado; aunque estuviese acabada. Daban a los espectadores la posibilidad de observar lo “no armado”, el devenir de la improvisación, sumado a momentos en los que parecía que dejaban la energía escénica, el cuerpo en escena. Me parece interesante en algunos trabajos ver lo que hay detrás, el “error”, la no perfección.

Después de haber leído la breve historia del grupo... pienso en todos los mensajes que otorga una obra, la posibilidad real de leer y de entender en arte cosas que parecen no tener mucho sentido. En el texto no apareció nada muy nuevo a lo que había imaginado o a la poca información que ya tenía del grupo. No siempre es así, muchas veces la posibilidad de acceder a esta información facilita la comprensión y la contextualiza. Creo que es interesante en estos tiempos de búsqueda de certidumbres, seguridades y explicaciones dejarse atravesar por las percepciones, sensaciones y bellas imágenes que nos ofrecen los hechos artísticos. Estos elementos, igualmente, para mí se ven habilitados a partir de una formación y continua observación en este tipo de creaciones. Mis apreciaciones en el arte se modificaron luego de asistir de manera continua a obras, al principio de manera un poco obligada y encontrándome no entendiendo y aburriéndome. Elegía esto porque sentía que la observación continua y variada de obras eran un entrenamiento en el campo de lo que yo quería hacer. Creo que las obras en espacios públicos rompen con el sentido común acerca de la danza, la acercan a la gente que no participa de esos eventos. Me acuerdo de las risas y de las caras de sorprendidos que tenían personas que no parecían pertenecer al “mundito de la danza y el arte en La Plata” viendo al grupo de Uberlandia. Este tipo de creaciones creo que generan por lo menos en mí un entrenamiento que se aleja del goce inmediato y me hace repensar la tensión entre entretenimiento y complejidad o profundidad en el contenido y en la estética de una obra. A veces la opinión es me gusto, no me gusto, lo disfrute o no. La posibilidad que da el arte de entrar al análisis por diversos lugares me resulta fantástica. Es posible en determinado contexto, momento, grupo hablar de ese atravesamiento vibrátil y poder seguir recorriendo después nuevos caminitos de análisis o de apreciación. El pensamiento, las palabras o los argumentos a veces no alcanzan para

explicar lo que nos moviliza internamente. Y aunque alcancen muchas veces no tiene sentido hacerlo explícito.

Mientras hacia los ejercicios anteriores y al finalizar, reconocí que mi memoria se encontró más disponible al estar en el espacio de la presentación. Igualmente, hay cosas de las que no estoy segura del todo.

Además, la guía a través de los auriculares le dio un marco “romántico” a la escritura. El día cálido, al igual que el de noviembre de 2014 me dificultó por momentos la concentración, y peleo con mis ganas de ponerme a escribir.

Remontarme al 15 de noviembre de 2014, plaza Belgrano, Festival Danzafuera

Por Julia Catalá

¿Qué me motivó a ir? No le doy tiempo al pensamiento previo y me largo a escribir. Conocer la producción de danza en la ciudad de La Plata, entrar a un mundo que anhelo pero que por distintos motivos no termino de hacer mio. Quiero ser parte, pero por algún motivo que aún no termino de desentrañar, no lo priorizo. Pero lo deseo. ¿Será miedo? Porque la danza me ha abierto paso al trabajo creativo, a la posibilidad de mi propia producción, le ha dado lugar a mis procesos, a mi subjetividad –o más bien mi personalidad, que a su vez encarna subjetividades. Me centra, la danza, en mi propia Potencia, me permite, me habilita; me deja llorar, reirme, reflexionar, compartir con otros y otras mis sensaciones, emociones, pensamientos, construir con otros y otras Saberes, verdades importante que trascienden la cotidianeidad y la rutina (todo esto en contraposición, en general, con el otro mundo: el académico, el universitario, al que estoy acostumbrada, el que me cuesta soltar o dejar de priorizar). Pero aún permanezco en el interior de la institución, en la escuela de danzas, estudiando profesorado de Expresión Corporal... y entre todo, siempre queda casi nada de tiempo para estar en otros espacios. En este caso, Danzafuera 2014 pude participar en una de las Residencias, y fue una experiencia importantísima se sacar afuera mi deseo de bailar, pura y exclusivamente por fuera del estudio y la institución (hacía rato no lo hacía). Por eso asistí a plaza Belgrano el sábado 15 de noviembre, porque yo era parte del festival, como participante de una de las Residencias. Ahora aparece una sensación más vívida de aquellos días. Me acuerdo que lo que me interesaba mucho era ver la otra Residencia... ver cómo había resultado una experiencia similar a lo que yo había transitado con tanto entusiasmo, pero en otro lugar y con otra gente; yo había disfrutado mucho el proceso de búsqueda (propio y colectivo) y construcción, y el producto que había resultado me gustaba, pero no estaba segura si en él se vería todo el *proceso*. Quería ver en el otro grupo esta relación desde otro ángulo, accediendo sólo al producto. Además vi otras obras, alguna realizada por grupos que no eran de La Plata, uno brasilero, otro no recuerdo si era de Bs As.

Ese sábado era como un primer acercamiento desde afuera a la experiencia de festival que al día siguiente viviría desde dentro. Quizás también ver “el público”, o qué generaba la intervención en un espacio público.

Las sensaciones eran de un poco de nerviosismo por lo que haríamos al día siguiente, de expectativa en tanto espectadora -y también desde mi ángulo más “reflexivo-teórico”-... ¿qué tan

bueno estaría, más allá de lo bueno que está el hecho en sí mismo, es decir la existencia del festival en el espacio público, del arte en la calle...?

Sobre puntos, rectas y planos.

Elijo un lugar similar al que estaba ese día, como espectadora, más atrás del lugar exacto porque allí hoy transita gente, niños sobre todo, corriendo o caminando o en bici, también algunos adultos acompañados por niños.

Lo que sucedió.

Llegué a plaza Belgrano, la obra había comenzado. El “escenario” se ubicaba debajo de la estructura de caños blancos, la que está próxima a la pista por la cual circulan patines y bicis. Dentro de esta estructura se había dispuesto otra, rectangular, hecha de hilos transparentes perpendiculares al suelo. Allí dentro y alrededor los performer (alrededor de entre 7 y 10, no recuerdo bien) se movían, se quedaban en quietud, hablaban, relataban, tocaban instrumentos; los movimientos a veces rápido, a veces lentos. Lo que más recuerdo es la preponderancia de formas simétricas de sus cuerpos en relación a la estructura de hilos, buscando líneas paralelas y perpendiculares, desde la verticalidad o con el cuerpo en el piso. Tenían diferentes ropas en cuanto a formas pero los igualaba los colores –aunque en distintas combinaciones: negro, gris, violeta. Creo que eran más mujeres que hombres. En algún momento también hubo diálogo entre el/la del micrófono y el público... preguntas...

Recuerdo algunas imágenes: un hombre hablando por el micrófono, relatando y cantando, el resto moviéndose en relación al relato y también en quietud. En determinado momento el “relator” tocó el pandeiro, luego fue reemplazado por una mujer; hablaban siempre en portugués, en ciertos momentos se “imitaba” un discurso político, gritaba... no recuerdo bien. Percibí mucha búsqueda de formas, como muy presente la estructura, cierta prevalencia de “orden”... por las figuras de cada cuerpo, las figuras entre los cuerpos, los colores, las relaciones entre movimiento/quietud, el diálogo entre la voz de quien estaba en el micrófono o el sonido del instrumento (recuerdo el pandeiro, no sé si hubo otro) y quienes se movían por el espacio; el diálogo entre quienes se movían y quienes permanecían como “fuera de escena” (fuera de la estructura de hilos).

Me cuesta reconstruir cronológicamente la obra. Hacia el final de la obra, el “escenario” dispuesto bajo los caños rompió su estaticidad, y algunos de los performer salieron hacia el sector del público, hacia la zona de cemento donde muchos estaban sentados (también había público a los

costados, y gente parada al fondo). Recuerdo que una de las performer corría por todo el espacio a un nene por detrás del público sentado; otro pasaba entre la gente.

Yo intentaba darle un “orden”, un sentido, porque se me hacía difícil entender de qué se trataba, cuál era el contenido que estaban trabajando. En esa necesidad (tan mía) de sistematizar, de ubicar la información para comprender, se me ocurrió que era una especie de ironía hacia la propia danza contemporánea, una especie de burla hacia la exageración conceptual, y también técnica. Fue larga, en algún momento sentí aburrimiento.

Luego de leer el documento enviado con la información del Grupo de investigación Dramaturgia del cuerpo-espacio y territorialidad/Uberlandia Brasil.

Subrayé “relación cuerpo y espacio”; “improvisación, composición en tiempo real”; “interdisciplina: danza, arquitectura, música, física, teatro”, como puntos que reconocí en mi reconstrucción sobre lo que había visto de la obra. La gran presencia del espacio, mediante la construcción de una estructura por medio y alrededor de la cual danzar/actuar/tocar/cantar. La configuración espacial era claramente central en la obra, y se entiende aún más sabiendo que la relación Cuerpo-Espacio atravesada por la improvisación y la composición en tiempo real constituye el foco de estudio del grupo.

Algunas reflexiones más...

Fue muy interesante el ejercicio propuesto, como modo de recordar, de acceder a la vivencia de aquel sábado 15 de noviembre de 2014; vivencia que no había sido sistematizada con anterioridad, más allá de algún comentario con otros espectadores. Entré a la actividad por mis pensamientos y emociones más recientes, encarnadas actualmente, escindidas de las percepciones vividas aquel día; a tal punto fue así que comencé a escribir intentando responder por qué había ido al festival sin recordar –sin advertir en la conciencia- mi propia participación en él a través de la Residencia! Mi pensamiento, mi emoción estaban situados en el hoy, en el por qué hoy me resulta importante asistir a un festival de danza en la calle. Luego, en el curso mismo de la redacción, sin esfuerzo ni tensión, fue apareciendo la vivencia pasada; como si el *pensar*, lejos de ser un mecanismo automático y evidente como en general se suele entender, se advirtiera como un fenómeno denso, con profundidad... un proceso... el *pensar* sucediendo *a través de* la escritura, en simultáneo y no como estructura pre-configurada. El pensamiento como un proceso y un producto creativos.

Es muy lindo conectar con la escritura como proceso expresivo, que nace de lo personal, que realmente es capaz de remover distintas capas de pensamiento, reconectándolo con la corporalidad; así, el acto de escribir se vuelve una composición en “tiempo real”. Aparece aquí también, la danza aquí.

Fue interesante, además, porque permitió la sinceridad; venía un poco preocupada porque no recordaba mucho la obra y sentía que no tenía sentido escribir sobre ella. Pero pude, sin embargo, conectarme con algunos recuerdos, si no de lo que “realmente sucedió”, al menos de las impresiones que la obra dejó en mí. Y pensando ahora, el recuerdo “desordenado” que tengo tiene que ver con lo que percibí en ese momento. Más allá de lo espacial y del diálogo entre los performers y el público, no encontré hilo o contenido, me pareció como muy técnico el trabajo del cuerpo, aún advirtiendo la relación siempre con el espacio presente y el desarrollo de la improvisación.

También la pregunta que plasmé al inicio de la actividad, “¿cuán bueno está más allá del hecho en sí mismo de estar poniendo la danza en la calle?” vuelve ahora en forma de repregunta: ¿Es importante el contenido de las obras o basta con poder situar la danza que actualmente se desarrolla en los ámbitos propios de la danza en otros más amplios como lo son los espacios públicos? ¿No se vuelve a veces muy cerrado el lenguaje específico de la danza –o de las artes escénicas en general- muy encriptado, que puesto en ámbitos “al alcance de todos” pierde sentido...? ¿Cuán público es ese lenguaje? ¿Genera ruptura realmente sacar de este modo “la danza a la calle”? Sin entrar en valoraciones, me queda la pregunta. Sigo pensando... ¿Para qué el arte en “lo público”? ¿Qué es “lo público”; puede considerarse que el sólo hecho de elegir la calle como escenario/espacio intervenido permite afirmar que el arte está “al alcance de todos”? ¿Qué es lo que se hace público?

ACTOS ÍNTIMOS ⁹ Colectivo Teatro Dodecafónico

ACTOS ÍNTIMOS CONTRA EL EMBRUTEAMIENTO

"Un acto íntimo contra el embruteamiento es lo que se hace o se puede hacer a favor de la sensación y de la experiencia. Un programa de acciones que serán hechas en un recorte urbano de la ciudad de La Plata, que propone miradas distintas para un espacio conocido, interacciones posibles entre el cuerpo y la arquitectura, desplazamientos y cambios en el flujo de la circulación".

Performers: Beatriz Cruz; Paulina Caon; Sandra Ximenez; Verônica Veloso



Produccion: Coletivo Teatro Dodecafónico

⁹ Las fotos incluidas en este apartado son propiedad de Daniela Camezzana, tomadas en en Fetsival Danzafuera, agradecemos a la fotógrafa y a los organizadores de dicho fetsival por la gentileza.

ACTOS ÍNTIMOS CONTRA EMBRUTECIMIENTO de Colectivo Dodecafónico.

Ciudad de San Pablo, Brasil.



**PROPOSTA DE
CRIAÇÃO DA
INTERVENÇÃO
URBANA**

**Atos Íntimos contra o embrutecimento
Argumento, roteiro e dispositivos de jogos**

Um ato íntimo contra o embrutecimento é aquilo que se faz ou se pode fazer em oposição àquilo que anestesia e violenta, a favor da sensação e da experiência. O ato íntimo propostos pelas artistas que



assinam o projeto é coletivo, parte do interior dos corpos e penetra o espaço. Propõe olhares diferentes para ambientes conhecidos, interações possíveis entre corpos e espaços, relações dilatadas, encontros.

Trata-se de um programa de ações que será criado em parceria entre as artistas do Coletivo Teatro Dodecafônico e do GEC/Proyecto En Bruto (13 performers, 1 diretora, 1 audiocenografo, 1 figurinista e 1 fotógrafa) numa oficina de criação compartilhada. Este programa de ações será realizado em locais escolhidos previamente nas cidades de La Plata, Buenos Aires e São Paulo. A oficina de criação compartilhada acontecerá no centro de La Plata, onde serão realizadas derivas e perambulações para apropriação do espaço urbano. A oficina reunirá os procedimentos previamente pensados e elaborados por cada coletivo, tendo em vista os três eixos de pesquisa:

CORPO _ ARQUITETURA

Ações físico-sonoras ou imagens estáticas realizadas em enquadramentos escolhidos pela cidade, dentro e fora de prédios, a fim de revelar a relação plástica dos corpos dos performers com o espaço arquitetônico em questão.

FLUXO_DESLOCAMENTOS

Ações que proponham alterações temporais no fluxo de circulação dos espaços de passagem.

RELAÇÃO_DURAÇÃO

Ações e jogos que proponham uma possível interação dos moradores/pedestres com os performers e entre si.

O programa de ações será transposto para novos recortes urbanos nas cidades de Buenos Aires e São Paulo. Estes recortes urbanos também serão escolhidos a partir de experimentação de derivas e perambulações pelos centros destas cidades.

“as ruas já não conduzem apenas a lugares,
elas mesmas são lugares”

John Brinckerhoff Jackson



A proposta da intervenção urbana que aqui se desenha toma a caminhada, sugerida na prática da deriva, como forma de arte e/ou prática estética. A ideia é pesquisar a relação entre intervenção e encenação, menos no sentido de *mise en scène* e mais próximo do que seria um *mise en jeu*, ou seja, uma disposição de jogos e não de cenas no espaço. Interessa, nesse momento, fazer um convite ao ócio e à improdutividade no jogo. Antônio Cândido já afirmava que “o capitalismo é o senhor do tempo, mas o tempo é dinheiro. [Portanto], isso é uma monstruosidade. O tempo é o tecido da alma”. Ao sair para a rua, tendo consciência de que meu tempo será empregado para a produção de algo improdutivo, como a experimentação de um jogo, cada indivíduo promove para si um ato íntimo contra o embrutecimento. Negar a se comportar de modo esperado; negar-se a ser 24 horas por dia produtivo; caminhar como forma não de ver, mas de criar paisagens, percorrer a cidade para se permitir encontrar o outro. Atos íntimos – estéticos, éticos, políticos –, micropolíticas ligando - conectando - contaminando singularidades.

Ao utilizar a cidade, tomando seus espaços comuns como suporte, a cena performativa que deve se estabelecer prescinde do emprego de cenografia nos moldes convencionais. Assim como o performer não assume os caracteres de um personagem, así se coloca em estado de interação com as referências do espaço, deixando-se afetar pela arquitetura, pelo movimento da rua e dos

pedestres, não podemos afirmar que os espaços da cidade se tornem cenários desse acontecimento. Ou seja, não há a intenção de escamotear a arquitetura na qual o evento artístico se instala, ao contrário, a intenção será a de revelar esses lugares, enfatizando certos aspectos inerentes a eles. No lugar de se pensar em cenografia, faz sentido, para a criação desse tipo de intervenção na cidade, se pensar em audiocenografia. A matéria som, além de estar associada ao poder, como afirma Michel Chion, parece mais eficaz do que papel, madeira e outros materiais próprios à cenografia, uma vez que o som é possível de ser sobreposto à realidade sem afastar-se dela. A função da audiocenografia dentro desse dispositivo produtor de presenças é complementar o efeito promovido pelas imagens, dotando-as de profundidade e história.

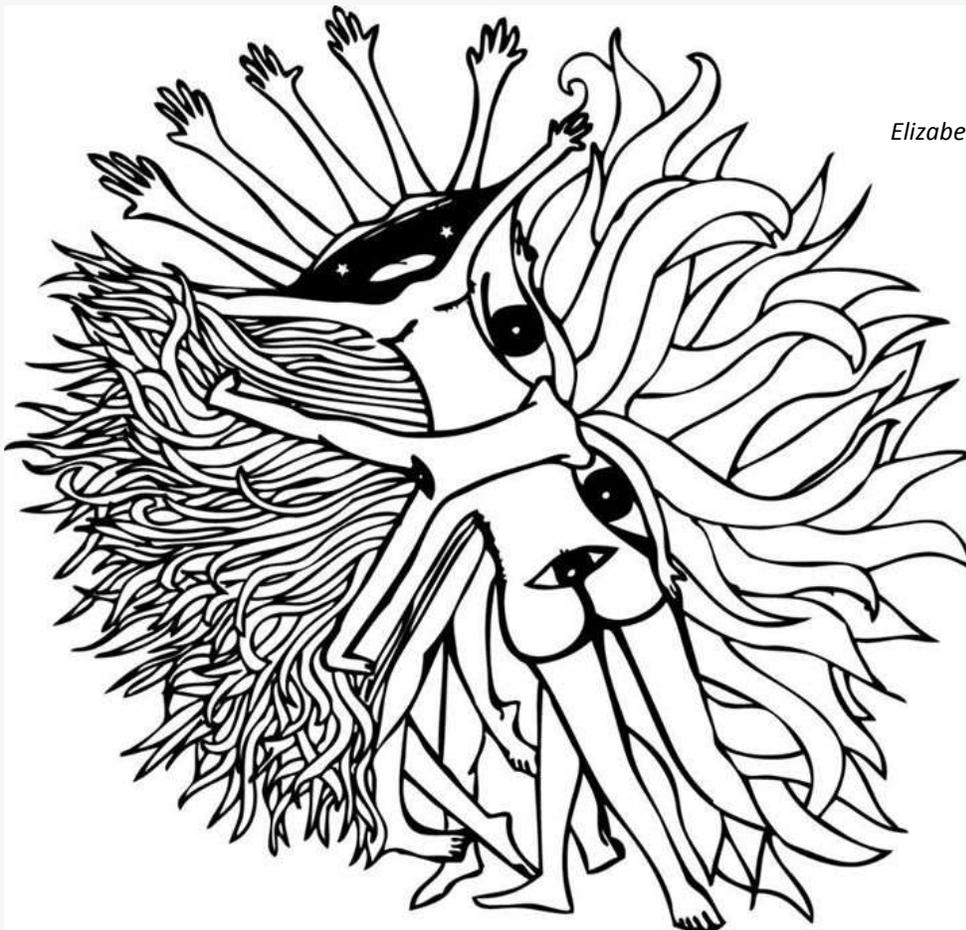


ANFISBENA y AUDIOTOUR en las Jornadas de Performance-Investigación: Hacia una reflexión socio-cultural de y desde los cuerpos.

El sábado 15 de noviembre de 2014 (un día después de la *Jornadas* platenses) en el Centro Cultural Paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, se realizaron las *Jornadas de Performance-Investigación: Hacia una reflexión socio-cultural de y desde los cuerpos*, organizadas por el Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la Universidad de Buenos Aires, dirigido por Silvia Citro. En este evento se celebró que se cumplían diez años desde que el mencionado equipo realizó en primer simposio de antropología del cuerpo en Argentina. El Grupo de Estudio sobre Cuerpo de la UNLP participó con la adaptación de un breve fragmento de su obra *Anfisbena. Una visita al museo del GEC*, fragmento que fue denominado *Midiendo y clasificando los cuerpos: Las dras. Foxtrot*. En estas *Jornadas* también se presentó *Pasarela* y, del Coletivo Teatro Dodecafónico, la performance *Audiotour*.

Realizaremos aquí una breve descripción de *Anfisbena*, seguida de un texto que Carolina Escudero, Licenciada en Sociología y Magister en Educación Corporal de la Universidad Nacional de La Plata, escribió luego de ver la obra. Luego, presentamos un texto de Lucía Merlos, escrito a propósito del *Audiotour*.

Anfisbena (en Midiendo y clasificando los cuerpos: las dras. Foxtrot)



Creación de imagen:
Elizabeth López Betancourth

Midiendo y clasificando los cuerpos: las dras. Foxtrot es el fragmento de una obra llamada *ANFISBENA. Una visita al museo del Gec*, creación colectiva del Grupo de Estudio sobre Cuerpo de la UNLP, en respuesta a la invitación de participar en el Ciclo Supervivencias -producciones de danza, danza-teatro y performance-, coordinado por Diana Rogovsky y Renée Zgainer, coreógrafas platenses.

En este marco el GEC comienza la construcción de *ANFISBENA*, una obra de carácter performático que se gesta en un espacio físico específico (el Centro Cultural Atahualpa) y donde desde la propuesta espacial-arquitectónica-simbólica de esta antigua casa, se invitará a la creación de una puesta singular. Los ejes de cuerpo, espacio y duplicidad estructuran una propuesta que propone una circulación al espectador, transformándose en quien decide qué y cómo mirar y desde dónde participar en una simultaneidad de escenas. Interactuando entre lo estático: imagen de museo, y lo dinámico: en la acción teatral, atravesado por conceptos sobre el lugar del cuerpo y sus dimensiones posibles.

Ficha técnica de la obra

Creación e intérpretes: Mariana Sáez, Elizabeth López Betancourth, Ana Sabrina Mora, Natalia Pagano, Mariana del Mármol, Gisela Magri, Lucía B. Merlos

Diseño de iluminación: Victoria Calvente, Miguel Kiperszmid

Ilustraciones: Elizabeth López Betancourth

Diseño Gráfico: Mauricio Gómez Santamaría

Asistencia y colaboración: Mónica Menacho, Ludmila Hlebovich, Agustina Martínez, Juan Manuel Sallés Abal, Juan Trentin.

Asistencia musical: Eugenio Masa, Gisela Magri, Pablo Lima

Vídeo proceso: Diego Towers



Imagen: Elizabeth López Betancourth
Diseño Gráfico: Mauricio Gómez Santamaría

Anfisbena: una visita al museo de gec o también, una ópera prima con propiedades regenerativas

Carolina Escudero

Cuando lo que importa es el afecto provocado por el arte, uno pone el acento en los efectos que ese arte produce. Efectos resultados de una obra, que tienen un sentido y porqué no, una vida independiente de la intención del artista e incluso, productora de un gesto estético sui generis. Ahora bien, no todo lo que circula en el mercado del arte cumple con estas características de afección/afectación, producción de vida y sentido y menos aún, de introducción de un gesto estético. Es decir, no todo producto que se consume en el mercado del arte es una obra de arte. El estatuto artístico de un trabajo, no se corresponde necesaria ni exclusivamente con el cumplimiento de los requerimientos funcionales de producción, circulación y consumo que la institución arte demanda.

¿Qué lugar ocupa Anfisbena aquí? El lugar de una obra de arte, no dispuesta al consumo sino a la producción de un discurso estético otro. No diría original, porque no hay ahí un origen, sino un punto de llegada que fue puesto en escena; no diría disruptivo, porque logra sostener el arte como campo de apuesta. Prefiero otro porque marca la alteridad como condición de emergencia del sentido que la obra produce. Y la contundencia del sintagma discurso estético, adquiere todo el peso específico que le compete, en el punto en el que organizaron/definieron un decir y un lugar de enunciación, estableciendo como consecuencia, un campo posible de escucha –de recibimiento/acogimiento-. Discurso estético además, porque produjeron un discurso sobre lo sensible en tanto aspecto de una relación con el mundo que implica tanto a la forma (en la lógica del reparto) cómo a lo simbólico (en el acto de dar nombre a esa forma), tal como lo plantea Ranciére por ejemplo.

¿Qué reparte Anfisbena? Danza, cuerpo, arte. Puesta en escena del cuerpo como tema, performance.

André Lepecki es un crítico de danza que ha radicalizado el análisis de la danza como arte en función de recuperar su potencia artística, en función de poder decir que el arte que instrumentaliza el cuerpo no se reduce al movimiento constante destinado al consumo inmediato, es más, esa reducción agotó a la danza misma. En su libro *Agotar la danza: arte y performance*, una política del movimiento, el autor introduce el significante agotar en un doble juego de significados: en el punto en que la danza está agotada como arte potente, es preciso agotar el movimiento como principio ontológico para recuperar la potencia. El eje de análisis del autor ubica a la danza en una relación

directa con el cuerpo y con la subjetividad moderna y occidental. El arte, tiene sentido en tanto ocupa un lugar productor de subjetividad, el mercado del arte produce sujetos de consumo, el arte en tanto política de la estética, apunta a producir subjetividades otras. Nuevos efectos de sentido, constitutivos de nuevas posiciones subjetivas, por eso el arte que afecta es el que produce los mejores efectos, porque no se agota en el acto de consumo. Resuena

Los argumentos del autor se sostienen en relación a la tesis principal del libro, que se aplica a las producciones de danza de los últimos 25 años. La misma propone una desidentificación de la danza respecto del movimiento, la intensión de la nueva danza es “agotar, terminar”, y la quietud en el contexto de una obra de danza pone en cuestión el sentido mismo de la danza, es decir, su ontología, en la medida en que la danza ha sido definida como movimiento del cuerpo. Teniendo esto en mente propone algunas articulaciones conceptuales. En primer lugar sostiene la tesis según la cual la ontología de la danza occidental desde el renacimiento supone como eje el movimiento continuo del cuerpo, cuestión que con el advenimiento de la modernidad se radicalizó en el siguiente sentido: la modernidad es movimiento progresivo de la humanidad y de los sujetos que la constituyen. Así, la subjetividad moderna privilegia un tipo de experiencia de carácter solipsista en la cual el ego es constitutivo del sujeto de la representación, dejando al cuerpo por fuera de la experiencia subjetiva. Lepecki (2006) afirma que el crítico de danza John Martin sentenció, en la década del '30, la identificación entre danza y movimiento del cuerpo. En este sentido retoma a Martin y a continuación afirma:

[t]his beginning was the discovery of the actual substance of the dance, which it found to be movement” (Martin 1972: 6) For Martin, the choreographic explorations of Romantic and Classic ballet and even the antiballetic freeing of the body’s expressivity spearheaded by Isadora Duncan, had all missed dance’s true being. None had understood that dance was to be founded on movement alone (Lepecki 2006: 4).

Esta identificación, además de ofrecer una identidad, construye al movimiento como fundamento de la danza. Esta idea no se cuestiona: desde Badiou hasta Foster, y más allá de los diferentes niveles de análisis y perspectivas para el enfoque, todos comparten el supuesto según el cual la danza es movimiento del cuerpo. Luego, habrá quien sostenga que el movimiento debe entenderse en términos de fuerzas imaginarias, o como creación de una ilusión, o incluso como movimiento mecánico del cuerpo físico que hay que esconder. Sin embargo el supuesto de que la danza es movimiento, no se cuestiona. En relación a esto, Lepecki (2006) sostiene que los diversos bailarines y art performers que introducen la quietud o el movimiento agotado en el marco de un espectáculo de danza ponen en cuestión la ontología misma de la danza, la certeza de su identidad,

y abren nuevos horizontes para ciertas discusiones respecto de qué es la danza. Ya que no importa si se recurre al movimiento entrenado, encontrado o improvisado, lo que importa es que de hecho se recurre al movimiento para hacer danza.

Para Lepecki la identidad de la danza se clausura con la sentencia de Martin, pero puede rastrearse su constitución al menos hacia el siglo XVI, cuando aparecen los primeros manuales de danza encargados de escribir y describir las danzas de corte. Esto implicó la creación y adaptación de un concepto —el de coreografía, escritura de la danza— a las necesidades de precisión, y también reforzó cierta función de saber que quien escribe la danza, ya sea el maestro o el coreógrafo, tiene por sobre quien la ejecuta. En este sentido leemos: “Much of my arguments in this book turns around the formation of choreography as a peculiar invention of early modernity, as a technology that creates a body disciplined to move according to the commands of writing” (Lepecki 2006: 6).

Luego retoma algunas tesis de Sloterdijk, de Ferguson y de Brennan, quienes estarían de acuerdo en interpretar la modernidad en términos kinéticos, instalando al movimiento como un modo de ser en el mundo, y vincula esta cuestión con la producción de subjetividad típica de la modernidad entendida a partir del disciplinamiento del cuerpo. En este sentido,

[i]f choreography emerges in early modernity to remachine the body so it can “represent itself” as a total “being-toward-movement”, perhaps the recent exhaustion of the notion of dance as a pure display of interrupted movements participates of a general critique of this mode of disciplining subjectivity, of constitute being.

[...] some recent dance may be actually proposing political and theoretical challenges to the old alliance between the simultaneous invention of choreography and modernity as a “being-toward-movement” and the political ontology of movement in modernity (7-8).

Una vez que esclarece la articulación entre danza-modernidad-movimiento y subjetividad, dedica unas líneas a explicitar que retoma la categoría de subjetividad para oponerse a la idea de sujeto idéntico, interior y soberano de sí mismo. Retoma algunos elementos de Foucault y Deleuze para pensar la subjetividad en términos de agenciamiento, intensidad, tecnología y operaciones de subjetivación. Repensar la ontología de la danza desde esta perspectiva y en base al análisis empírico de obras de danza actuales implica para Lepecki una tarea política en un doble sentido, por un lado desarticular la unión entre danza y movimiento, lo que reenvía a la tarea de construir de nuevo un sentido para esta práctica, y por otro poner en el centro del análisis la relación entre movimiento y modernidad, lo que permite hacer una crítica política a las formas de experiencia hegemónicas de las sociedades modernas. Del mismo modo podemos pensar la dimensión política constitutiva de la

producción de subjetividad y de las formas de representación (política o artística), para lo cual Lepecki (2006) propone la categoría de movilización. La idea de movilización se acerca en este autor, a la de performance.

De acuerdo con este diagnóstico y en función del efecto que me provocó Anfisbena, no tengo más que sentenciar que el trabajo logra el estatuto artístico justamente en el punto en que abandona el movimiento como ontología del arte que proponen. Una ontología más lenta.

Anfisbena, una visita al museo del gec. La tensión entre la idea de museo como espacio para el arte o como lugar para la exposición y la idea de museo como historia de un sujeto colectivo puesto en escena cuestiona la sacralidad de los espacio predestinados para el arte y cuestiona lo público como espacio de la política colectiva.

Efectivamente, a la vez era y no era un museo. No lo era en el punto determinado por nuestro criterio de realidad y lo era en el punto de la ficción producida en la escena. La pieza de museo y la escena de museo, estática y dinámica del sentido puesto en juego, ausencia de cuerpo e historia de cuerpos en el primer caso, cuerpos presentes vivificando la experiencia de la exposición en el otro. La fuerza del primer acto te empuja a querer más.

Lo veo por tv, antes, durante, después. Lo efímero de la imagen no tiene nada de efímero. Lo que se va tan rápido en la imagen de video es lo que queda en planteado en la obra, la imagen, con su velocidad y con su montaje no hace más que poner en el solemne acto de la puesta en escena, el proceso de trabajo mismo. Lo que ahí vimos, no es lo que vimos. Tanto la ilusión del arte como la ficción, instante de invención de la historia, fueron logradas con sutileza. Cuerpos trabajando, una y otra vez, historia de la obra.

¿Qué hacemos con las marcas de la danza? ¿Con lo que en esos cuerpos sedimentó subjetivamente? Nos movemos, el museo como espacio del arte habilita la metamorfosis, escenarios de la danza; una cama, un piano, una biblioteca, un espejo y dos agujeros decorosos en una pared. Espacios no convencionales. ¿Es eso Anfisbena? Duplicidad esencial, con capacidad regenerativa, ser que se alimentaba con cadáveres que quedan atrás. La contemporaneidad que plantea la obra se ubica en el gesto de comerse el movimiento. Comerse al significante.

Significantes copando la escena, ningún sentido trillado. Comerse el movimiento es también comerse el cadáver de las palabras que nos constituyen, palabras habladas, palabras escritas, mundos más o menos imaginarios, más o menos reales. Paráfrasis del nuevo comienzo: en las obras danza ya nadie baila, la danza viene después... (Dícese: la cumbia de la Anfisbena).

AUDIOTOUR: PREGUNTANDO CAMINOS EN EL CUERPO

Audiotour, propuesta del Coletivo Teatro Dodecafônico, Sao Paulo, Brasil, se presentó como una obra construida desde un recorrido propuesto con Paulina Caon –creadora- como guía, mirada y escuchada a través de auriculares. Cada participante debía incluir en algún sistema de reproducción de audio una grabación, ésta era un recorrido por el Centro Cultural Paco Urondo cargado de significación, textura e imágenes, por momentos era observar: un recorrido como quien descubre un lugar por primera vez orientado por un guía, pero por otros era una invitación cambiar la perspectiva de la mirada, la posición y la ubicación del cuerpo en el espacio. De este modo *Audiotour: preguntando caminos en el cuerpo* como “Una experiencia multisensorial que convoca en los participantes un estado de apertura corporal y de presencia en el mundo, en tanto cuerpos y espacios que se co-habitan recíprocamente” comienza su salida desde el Salón Central inundando a sus participantes de musicalidad y sensaciones. Una experiencia sensible de un estar con el otro.

Ficha técnica

Concepción: Paulina Caon.

Realización: Coletivo Teatro Dodecafônico, Sao Paulo, Brasil.

Edición e sonidos: Felipe Julián.

Performers invitadas: Beatriz Cruz, Estela Arona, Inês Melo, Isabela Luhr Trad, Sandra Ximenez, Verônica Veloso.

Experiencia estética-sensorial: entre la psicología de un espectador-no tan expectante- y la sensibilidad de la creación artística en Audiotour

Lucía Belén Merlos

Introducción

Este escrito es realizado en el marco de la cursada de la materia Psicología del Arte en el CCC de la Lic. en Arte de la UNSAM a pocas semanas de experiencia, y se propone aquí pensar las relaciones entre creador-obra-espectador y experiencia estética desde la performance : *“Audiotour: preguntando caminos en el cuerpo”* ideada por artista Paulina Caon con realización del Colectivo Dodecafónico (Sao Paulo, Brasil), presentada en el Centro Cultural Paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en el marco *Jornadas de Performance-Investigación: Hacia una reflexión socio-cultural de y desde los cuerpos*, el 15 de noviembre del corriente año (2014).

La idea central será poder desandar relaciones posibles entre artista, espectador y escena, pensando particularmente la experiencia estético/psicológica del espectador y la sensibilidad ligada a la creación artística, desde una obra fuertemente subjetiva, que le propone al espectador/participante un recorrido audio guiado (con auriculares), cargado de imágenes, sensaciones e invitaciones a un estado de inmersión absoluto, motivando el movimiento y la acción de los participantes.

Para una mejor comprensión de estas vinculaciones se sugiere la escucha del audio, subido en el siguiente link:<https://soundcloud.com/lbm-3/audiotour-preguntando-cominos-en-el-cuerpo> que si bien no refleja la totalidad de la puesta, puede invitar al lector a este recorrido desde una escucha sensible y el uso de la imaginación, entendiendo que *“El arte puede ser visto como un juego donde la imaginación se expande, borra los límites de lo real, los vuelve difusos”*.¹⁰

Entendiendo que pensar el campo del arte, particularmente desde sus aspectos psicológicos nos lleva a poner la atención en diferentes expresiones artísticas que, plasmadas en diversidad de formatos y soportes, brindan la posibilidad de sumergirse (o no) en un hecho estético.

¹⁰Laera, Rodrigo (2014). Clase N°2. Materia: Psicología del Arte para la Lic. en Arte. Universidad Nacional de San Martín.

“Audiotour: preguntando caminos en el cuerpo”

Una experiencia estética/psicológica para un espectador no tan expectante.

“Contamos tres para empezar: 1...2...3”¹¹ . Con celulares individuales y en algunos casos auriculares compartidos el grupo , invitado como espectador, comienza su recorrido desde el 4to piso del Centro Cultural Paco Urondo, la propuesta es ir todo juntos, con un ritmo compartido, guiados principalmente por el estímulo auditivo, que nos irá motivando a llevar la atención hacia diferentes lugares tanto como a las sensaciones interoceptivas (registrar el propio cuerpo, pensar un gesto, movernos) y exteroceptivas (escuchar, mirar, tocar) . Se nos propone una escucha atenta acompañada con la invitación a dejarse llevar por los que vemos, percibimos y las sensaciones que esto nos genera.

Recorriendo el lugar con pautas específicas, la obra nos expresa continuamente inmiscuirnos en ella, por momentos contemplar, por momentos mezclarnos con las performers y por otros convertirnos en protagonistas de la acción. En el caminar aparecen diferentes propuestas para mirar: bailarinas que nos muestran formas e interacciones un piso mas abajo (las miramos desde arriba), cuerpos que nos invitan a movernos (compartimos el espacio escénico) , lugares para detenernos respirar y percibir al otro (creamos una imagen todos juntos sentados en largas escaleras), momentos que nos llevan a ser protagonistas (se invita a que uno de nosotros forme una imagen , como si fuese una foto) y este recorrido terminara en planta baja, donde parados frente a diferentes ventanas, pondremos la mirada en el exterior, en la calle, la Av. Leando M. Alem , y allí, fuera del edificio , veremos aquellas performers que nos encontramos en nuestro recorrido, jugando con lo que lo urbano les propone (tráfico, gente, ruidos, formas, imágenes)¹² .

En este contexto pensar la psicología del espectador, es pensar principalmente en lo que la obra, en tanto experiencia estética/sensorial le propone, donde quien ingresa como público queda adentrado desde una apertura sensible a los estímulos externos (el audio: la voz y la música, los colores, las formas, los otros con los que recorro el trayecto), tanto como a los internos (sensaciones, registro del propio cuerpo), proponiendo al espectador-no tan expectante- una atención a sí mismo, lo lleva por un viaje, donde la imaginación logra sumergirlo, encontrándose suspendido, con otros, dentro de la escena.

¹¹Palabras que dan inicio al recorrido de *Audiotour: preguntando caminos del cuerpo*.

¹²La imagen que se adjunta al final de este trabajo, es el final de esta performance.

No obstante es incompleto pensar sólo en este espectador- que ingresa a la obra y se mantiene una relación psicológica con lo que acontece, aparece también otro público/otra mirada que ve a un grupo de gente bajando de las escaleras, realizando acciones, los ve con sus auriculares y no sabe de qué se trata, delimitando otra dimensión que pone en juego la psicología de este espectador desde procesos distintos de comprensión y entendimiento.

En una obra pensada desde la psicología del espectador se propone: por un lado una inmersión, un viaje subjetivo donde el espectador es transformado en participante primeramente desde el audio, luego desde ese “dejarse llevar”; y por el otro ofrece a su vez imágenes que son miradas por un público casual que encuentra en un espacio diario de estudio o trabajo (los diferentes pisos del Centro Cultural Paco Urondo) una puesta singular, es por ello que nos encontramos una obra pensada en sí misma como vivencial y una obra expandida, en esa extensión en tiempo y en un espacio (un aquí y ahora).

La sensibilidad del artista/creador

En la creación de una obra encontramos diferentes dimensiones, donde quien está pensando su realización, puntualmente en caso de la obra “*Audiotour: Preguntando caminos en el cuerpo*” Paulina Caon, se encuentra un tiempo previo a la puesta transitando un lugar donde se desarrollará la obra, aparece aquí un proceso imaginativo de la autora proyectando escenas posibles en un lugar, en este caso también hay una proyección respecto de la participación del público, pensando en una obra con un fuerte contenido fenoménico intrínseco e intranferible. La artista-Paulina- considera al público como elemento constitutivo y a su vez tiene dispuestos lugares desde dónde y cuándo mirar y cómo o en qué medida participar.

Aparece aquí la *intencionalidad* ligada al arte, en tanto pensamos en ella en referencia y dirección específica hacia un objeto o pensando junto con Husserl¹³ a la intencionalidad como característica psicológica fundamental por la cual tratamos con el mundo y nos dirigimos a él.

La artista recorre el lugar se imagina elementos, disposiciones y posibles recorridos para proponer luego una estética que se construye con y desde el interior del grupo en una obra itinerante.

Si buscamos desandar los procesos psicológicos podríamos destacar: el recorrido sensible del lugar, es decir detectando imágenes, ruidos y sensaciones posibles (sensación y percepción), junto

¹³ Laera, Rodrigo (2014). Clase teórica N°8. Materia Psicología del Arte. Licenciatura en Arte. Unsam pág. 1.

con un complejo proceso de imaginación donde el procedimiento de proyección cobra una relevancia importante.

“Audiotour: Preguntando caminos en el cuerpo”, manifiesta una clara intencionalidad de los artistas que la componen en función de: recorrer el espacio con pautas específicas; despertar la reflexión o las sensaciones de determinadas cosas (en tanto focos de atención) ubicando a la experiencia subjetiva en un lugar central y con ella a la vivencia y a la interpretación.

Creador-espectador-obra: partes de un todo imaginario

Si el arte es *“una percepción consciente experimentado y definido por el ser humano como estético”*¹⁴, en tanto esfera compleja cargada de simbolismos, metáforas, imágenes, sonoridad y movimiento se presenta como una experiencia singular y colectiva, por ello desandar los aspectos psicológicos puestos en juego es desandar posibles procedimientos de creación o recepción en tanto la obra como un todo dispone diferentes materiales y materialidades.

Tal como propone Marty (2000) esta obra puede ser pensada desde una relación entre las tres perspectivas de la psicología del arte: Perspectiva del espectador; perspectiva del creador; y perspectiva de la obra relacionado con la experiencia que propone y la inclusión de estos tres elementos para que la obra cobre un sentido total, sin embargo me detengo aquí para referir a cuanto de lo imaginario, en términos de juegos imaginativos podemos encontrar, ya que esta experiencia subjetiva no sería la misma si no estuviese atravesada por una ficcionalidad que tanto a la artista como a los participantes los lleva a construir realidad, como diría Goodman(1990) la construcción de mundos posibles.

Para cerrar este trabajo, volviendo a *“Audiotour: Preguntando caminos en el cuerpo”*, como ejemplo de una obra estético/psicológica me gustaría citar a Jean-Marie Schaeffer que nos propone un punto de vista relacionado con la íntima vinculación que se da entre artista/espectador desde la obra como lugar de re-significación:

*“ (...) una relación viva con el arte sólo es posible en tanto, en ocasión de cada experiencia estética singular, la obra, comprendiendo su valor se vuelve a poner en juego: el valor de una obra nunca es independiente de la sensibilidad de aquel que la aprehende; dicho valor no es una propiedad interna sino relacional, que nace del encuentro entre la obra y una sensibilidad, la del receptor, del mismo modo como la obra ha nacido del encuentro entre un material y un proyecto de creación”*¹⁵.

¹⁴ Solso, R (2003) *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*. Cambridge: MIT Press, pág 15.

¹⁵ Schaeffer, Jean-Marie(2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Cuatro ensayos sobre estética. Trad. Ricardo Ibarlucía. 1ed. Buenos Aires: Biblos Pág 45.

Talleres: espacio expandido y expansivo

En el trascurso de las Jornadas de Intercambio se desarrollaron dos talleres: un Taller de Improvisación, guiado por el Conectivo Nozez, y la Deriva Dodecafónica propuesta por el Colectivo Deriva Dodecafônica. En estas propuestas participamos los cuatro equipos intervinientes. Se realizaron el segundo día, por la mañana el primero, al atardecer el segundo, cerrando el jueves y las *Jornadas*.

Adjuntamos aquí las presentaciones escritas que enviaron ambos equipos antes de iniciadas las *Jornadas*. Luego, las impresiones de ambos talleres que quedaron guardadas en las memorias y los cuerpos (si es que pueden separarse) de las integrantes del GEC que disfrutaron de estas experiencias.

Taller de improvisación – Conectivo Nozez en conexión poética

Descripción

Los *Movíveis* son procedimientos de trabajo organizados por el Conectivo a partir de tres ejes: 1) estructuras de movimiento (puntos, rectas, círculos, espirales, palancas); 2) recursos de juego (coincidência, equivalência, bloqueo, pregunta en los oídos, énfasis); 3) comandos (para, repite, continua, rebobina, *delete*). Los desarrollos posibles a partir de cada uno de estos ejes provocan amplas posibilidades técnico-creativas que cuando estudiados uno a uno establecen instrumentales que pueden ser accionados en procesos de improvisación o en composiciones coreográficas establecidas de modo previo. Comprender como redimensionar estos estudios poéticamente es posible cuando ellos producen saber a partir de la investigación y de la experiencia. En esto taller se trabajarán algunos destes procedimientos como posibilidad de estudio del cuerpo y de acción para el juego creativo y poético.

Necesidades espaciales: sala amplia y arejada con piso adecuado para danza, con capacidad hasta 30 personas en movimiento.

Necesidades técnicas: cordel y cinta adhesiva, amplificador de sonido para uso de cd y usb

Cantidad maxima: 30 personas

Duración de la propuesta: 90min

Taller: *DERIVA DODECAFÔNICA- Errar é urbano*

“Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso rápido por ambientes variados. El concepto deriva está vinculada a el reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, convirtiéndose absolutamente en el opuesto de las nociones tradicionales de viajes y paseos. Una o más personas dedicadas a la deriva están rechazando, por un período más largo o más corto, las razones para moverse y actuar que por lo general tienen con los amigos, en el trabajo y en el ocio, a rendirse a las exigencias del terreno y personas que vengan a encontrar”.

Guy Debord

“Las calles ya no llevan a lugares, ellas mismas son lugares”.

John Brinckerhoff Jackson



Breve descripción:

El objetivo del taller es compartir procedimientos de deriva y de interacción / composición entre cuerpo y arquitectura, ambos utilizados por el Colectivo Teatro Dodecafónico como forma de reconocimiento, apropiación y creación en el espacio urbano.

Desde la idea de deriva formulada por los situacionistas y practicada por muchos otros estudiosos y artistas, El Colectivo comenzó a utilizar esta práctica para estructurar su interferencia en el contexto urbano. En la práctica de deriva se encuentra una posibilidad de experiencia de alteridad en la ciudad. El caminar sin utilidad permite ver al otro y dejarse atravesar por él y por el espacio. Permite percibir flujos, acciones y formas de funcionamiento del cuerpo en la ciudad. Del mismo modo, la relación entre cuerpo y arquitectura siempre ha sido uno de los ejes de investigación del Colectivo, el cual busca interacciones que revelen los espacios y propongan nuevas formas de utilizarlos.

En el taller, el Dodecafónico va a proponer un juego en deriva por los espacios públicos de la Universidad de La Plata, donde serán construidas colectivamente acciones físicas o imágenes fijas en los marcos elegidos por los participantes, dentro y fuera de los edificios. La idea es caminar por los espacios públicos de la universidad convirtiéndolos en un espacio de juego y al mismo tiempo ocuparlo, dejando surgir relaciones plásticas entre los cuerpos y estos espacios arquitectónicos.

Necesidades espaciales

El taller se llevará a cabo en un recorrido por espacios internos y externos de la universidad. Sin embargo, se necesita un espacio para guardar las pertenencias personales de los participantes y para llevar a cabo una conversación final.

Necesidades técnicas

Hojas de papel blanco

Fotocopias

Cantidad de participantes: 30 personas

Duración: 90 minutos

Día 2. Llegué tarde al primer tramo del taller de la mañana, pero pude incorporarme y hacer la segunda actividad. Con mi grupo realizamos una intervención que recuperaba la cuestión de la proximidad corporal con otrxs desconocidos en el espacio de bancos del corredor externo del edificio B. Hay fotografías elocuentes de cómo en algunos casos se pudo acceder al contacto con el otro sin que se generen las reacciones más comunes de rechazo/salida de esas posiciones. De una forma casi oriental por el minimalismo extremo de los movimientos, recuerdo a Eli, que después de un largo rato de estar sentada compartiendo el banco con un hombre que leía, le dio su peso hasta quedar recostada en él.

O yo, que quedé sentada junto al mismo hombre, cantando muy suavemente una melodía, a la que muy progresivamente le iba subiendo el volumen de a pocos deciveles.

Me quedo en esa posición, susurrando esa melodía.

(Gisela Magri. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Fue lindo el momento de sensibilización a la mañana, despertando la piel a través del ser tocado (principalmente por un compañero, pero también en mi experiencia fue fundamental el "toque" del viento y del sol), pero sobre todo me gustó el concepto que tiraron como eje para que charláramos primero y después saliéramos a improvisar en pequeños grupos. No recuerdo exactamente las palabras, pero recuerdo la idea de "convivencia afectiva". Me gustó mucho este concepto, y me hizo pensar también en algunas de las cosas que habían surgido en relación a la residencia de Federico Moreno, sobre cómo habitar un lugar en un estado de sensibilidad hacia el espacio, incluidas las personas que están ahí, y cómo ese estado podía exceder el momento de danza, para ser parte de una manera de estar en el mundo cotidianamente. Además creo que nos puso en un estado de afectividad o sensibilidad muy potente para el momento de la improvisación.

Recuerdo claramente una posición de la mañana, sentada en unos de los bancos que están delante del edificio A, al lado de alguien desconocido. Simplemente dejándome estar ahí, percibiendo a ese desconocido, y sabiéndome percibida por él. Mirando el mundo pasar a nuestro alrededor. Y en esa ida y vuelta de percepciones, no hacer nada, no intervenir, no provocar, no generar, sólo estar ahí, compartiendo ese estar, y dejándolo suceder.

(Mariana Lucía Sáez. Registro de experiencia. Abril de 2015)

El segundo día comenzó con el taller del equipo de Uberlandia. Lo hicimos en el bosquecito de atrás del edificio C. Recuerdo la felicidad del cielo celeste, el sol y el vientito de la mañana.

El taller comenzó con la consigna de cerrar los ojos y realizar algunos movimientos. Rápidamente tuvimos que ponernos en parejas y desarrollar una sensibilización corporal que servía como estímulo a una nueva exploración desde el movimiento, durante la cual uno de los integrantes de la pareja debía cuidar al otro. Creo que esta primera actividad que nos puso por primera vez en una relación corporal diferente respecto de los otros (más próxima, menos vertical, implicando mayor contacto entre nosotros) comenzó a posibilitar que se establecieran otros modos de relación. Luego de esta primera parte de la actividad nos pusimos en pequeños grupos con la consigna de buscar, entre todos, un modo de realizar una "pausa poética" e intervenir con ella la rutina de la mañana en la facultad. Entre los restantes integrantes de mi grupo -dentro del cual yo era la única argentina- surgió la idea de pedir mate a desconocidos a cambio de masajes. Lo hicimos y fue muy interesante observar los modos en los que cada uno reaccionaba ante el intercambio, desde agradecer y disfrutar de los masajes hasta insistir en qué no era necesario. Notamos que quienes recibían con mayor naturalidad los masajes, en general, realizaban alguna práctica corporal -eran, por ejemplo, estudiantes de educación física, formaban parte de una murga o hacían capoeira- y nos sorprendimos con el hecho de que varios de los y las jóvenes que aceptaron nuestra propuesta nos contaron que era la primera vez que recibían un masaje.

Creo que el resto del día estuvo atravesado por la profundización de aquellos lazos afectivos que, si bien seguramente habían comenzado a esbozarse durante el día anterior, al menos en mi caso, se volvieron más sensibles durante la experiencia de movimiento compartida aquella mañana.

(Mariana del Mármol. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Actividades del día final, un taller al aire libre, un encuentro de percepciones, una sensibilidad desde la punta de los dedos, recuerdo e intento pensar cómo pasamos de masajear la cabeza entre nosotros a ser parte del paisaje de la facultad de humanidades, pienso y creo que habitar el espacio, transformarlo, fue un proceso que inició con una transformación inicial entre nosotros, un trabajo de percepción del espacio, con los otros, abrió la sensibilidad, de comprender el espacio como un todo, como una extensión corporal.

Para establecer un clima en el lugar fue necesario entrar en un calor colectivo, reconociéndonos, identificándonos, percibiéndonos para de esta manera

habitar, deformar y transformar el espacio. Recorro la facultad y me quedo con todo eso vivido afuera, resumen de todo lo vivido adentro, descubriendo los diversos climas en los que se vivieron las jornadas, reconociendo que lo de afuera solo fue posible con todo lo que sucedió previamente.

Escogí el espacio de afuera pensando en lo que significa intervenir el espacio, en un momento justo permeado por el proceso de danzafuera, de trabajar en espacio público, de improvisar y crear a partir de lo que genera el tránsito por los lugares, de la gente que pasa, de influirse y llenarse de ese espacio, de construir procesos cortos a partir de espacios nunca transitados quizá y que cobran sentido al habitarlos, pareciera que todos los espacios y lo que se haga creativamente con ellos cobra una diversidad de sentidos y significados después de que se los interviene, una transformación del sentido que empieza con una transgresión, ¿la intervención del espacio parte entonces de una transgresión inicial?

Puedo pensar que el espacio que resulta transgredido porque le quiero dar un uso para el que no está dispuesto, porque quiero poner mi cuerpo como parte del paisaje, le doy un lugar a mi cuerpo en ese espacio que no es mío de principio porque no me recibe, no está dispuesto como yo quisiera, para lo que yo quisiera y lo transgredo y lo vuelvo mío y yo me transformo para ser baranda, escalera, muro, para ser parte y hacerlo parte.

(Elizabeth López B. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Me encantó la experiencia de la deriva y cómo la fueron coordinando. Todo el trabajo con la pauta de estar conectados entre nosotros por elásticos, generó una sensación de grupalidad muy fuerte, pero con muchas posibilidades de variación. Esa consigna, sumada a la relación con elementos del espacio, generaba una composición muy interesante de ver. Lo que más me gustó de esta experiencia fue sentir que las relaciones entre nosotros, con el espacio y con las personas que circulaban por él iban adquiriendo el mismo peso. Cómo haber trabajado primero como grupo, y haber logrado un fuerte lazo físico entre nosotros a través de los "elásticos", nos permitía después circular por el espacio, sensibles y atentos no sólo a nosotros mismos, que era el punto de partida, sino también a todo nuestro entorno y a lo que se iba componiendo entre todos estos elementos.

(Mariana Lucía Sáez. Registro de experiencia. Abril de 2015)

La experiencia de Deriva que nos propusieron las chicas del Colectivo coronó la jornada y el encuentro volviendo a poner en juego, desde una propuesta diferente, mucho de lo que habíamos transitado durante aquella jornada: la comunicación y la escucha al interior del grupo, la búsqueda de un andar común, la intervención del espacio público de la facultad desde una acción poética, el vínculo con las otras personas que transitaban este espacio, la reflexión desde y sobre este tipo de prácticas.

(Mariana del Mármol. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Muchas fueron las huellas de las Jornadas. Caminos por recorrer o por desandar; reflexiones que se mueven en espiral; preguntas que no han podido contestarse y que se manifiestan en nuevas búsquedas o en interrogaciones que se mantienen; vínculos creados que buscan sostenerse; espacios que son habitados de nuevos modos.

Si tuviéramos que rescatar una vivencia-pensamiento compartida, podríamos quedarnos con la certeza de que lo hecho no habló del cuerpo en el espacio, de una entidad aislada que está en un lugar. Lo vivido y lo pensado habla de un estar con otros, de inter-corporalidad, de inter-subjetividad. De conexiones. De círculos que nos rodean sin limitarnos y de circulaciones que nos hacen ser. Todo esto, guiado por preparaciones y por intenciones, que se expanden hacia otros, dejándonos a la vez ser tocados por otras expansiones.

Este es el momento de profundizar o redefinir las búsquedas: modos de hacer desde el arte y desde el pensamiento; modos de habitar los espacios de la vida; modos de entender las corporalidades. Es el momento, también, de proyectar a partir de lo hecho: sobre qué cosas seguir reflexionando, qué más probar, qué más hacer.

Creo que queda pendiente profundizar en la cuestión de la performance y los usos estético-político-conceptuales que en distintas instancias desde nuestros equipos hemos hecho de aquella. Tomarse un tiempo prolongado para hacer/pensar 4 performances (una por cada equipo) y retrabajarlas desde el análisis de las dimensiones estética y política como disparadores para la producción de conocimiento intergrupar. En nuestro caso, como ya propuso Marian, trabajar con Anfisbena en la próxima jornada Cuerpo-Pensamiento (como llamamos a las reuniones del GEC) sería muy oportuno para hacer un ejercicio de ese tipo, grupoadentro. No obstante ese deseo de performofagia, creo que nuevas y futuras producciones nos esperan.

(Gisela Magri. Registro de experiencia. Abril de 2015)

La zona en la que comenzó este taller -o como la llamé antes, "el bosquecito de atrás del edificio C"- es una de las partes que más me gusta de la facultad y una de las zonas de las que más nos venimos apropiando en los últimos meses. No lo recuerdo bien pero creo que es posible que aquella haya sido la primera vez que la usamos y, a partir de allí, hemos usado ese sector para hacer reuniones, encuentros, almuerzos, clases de yoga y diversas actividades de movimiento y pensamiento. Me gusta usarla porque suele ser una zona relativamente deshabitada de la facultad, como si aun siendo parte del predio en el que esta se emplaza estuviera un poco más allá de los límites simbólicos de la misma. Esto, sumado al hecho de que muchas de las actividades que allí realizamos tienen que ver con las búsquedas más heterodoxas que tenemos como grupo (fundamentalmente aquellas que incluyen prácticas corporales y dancísticas como parte de nuestros modos habituales de hacer investigación) me recuerda a aquello que nos propusimos en nuestros primeros encuentros como Grupo de Estudio sobre Cuerpo y que escribimos en nuestro primer trabajo colectivo, el deseo y la certeza de que el modo de llevar a cabo nuestros proyectos era crear nuevos espacios que no se encontrarían ni claramente insertos ni totalmente por fuera de los ámbitos institucionales disponibles sino que debían afirmarse "en los márgenes de lo establecido". Seguramente el sol, el cielo celeste y el airecito matinal entre los árboles que es una de las cosas que más recuerdo de esa mañana también me conectó con esa idea, generando en mí un conjunto de sensaciones placenteras que siguieron creciendo cuando empezó el taller.

(Mariana del Mármol. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Cuando vuelvo hacia el espacio que ya fue intervenido, vuelvo sola, soy yo ahora sola haciendo parte del paisaje, como toda la gente que ocupa el lugar. ¿Qué pasa cuando vivo nuevamente ese espacio?, la gente está más distraída, no tiene el mismo impacto si lo hago sola, no tiene sentido si no abro antes algo, si no preparo mi propuesta y llego a sentarme como si fuese parte de la escalera. Esta instancia es una disposición a recordar pero no a habitar el espacio de ese momento, es como habitar un espacio que fue, un trabajo del espacio en otro tiempo, de manera que vuelve a mí el sentido de que para conectarte con el espacio, es importante construir una propuesta con una finalidad. ¿Cuál es la finalidad de intervenir el espacio? ¿Por qué pensamos el cuerpo en un espacio que es convencional en el uso cotidiano y no usual o convencional para el arte? ¿Toda intervención es arte? ¿Hay límites en la intervención? ¿Quién la propone piensa en el romper/transformar algo en ese espacio o solo dejarse intervenir por el espacio?

Me surgen varias preguntas en relación a cómo se construyen los espacios en el arte, al parecer la intervención tiene una intensionalidad de la que parte que es romper, un uso, una forma, un paisaje, ahora ¿que sucede cuando ya se rompe?

¿Qué papel entonces asumimos como interventores, artistas, activistas, es el hecho de ir al espacio público un asunto político?, me parece que quedan muchas preguntas en el aire, todas disparadas de estas jornadas, de estos encuentros, de los momentos coyunturales donde se juntaron la creación desde un taller, una residencia y un encuentro, todos al final apuntaban al mismo lado, a dejarse habitar y habitar el espacio abriendo los sentidos hacia otros lugares.

(Elizabeth López B. Registro de experiencia. Abril de 2015)

Para terminar este recorrido, deseamos invitar a los equipos que participaron de las *Jornadas de Intercambio* a construir sus propias memorias y escrituras. Con ese trabajo, este libro irá creciendo. El círculo no se cerrará, sino que será un espiral hecho de un lazo elástico, en movimiento.

Nos despedimos con palabras de nuestras compañeras. Las palabras vivas de todas ellas posibilitaron que este libro sea lo que es.

Vivencia y experiencia. Reflexiones sobre la actividad de memoria y escritura
realizada por el GEC para este libro.

Ludmila Hlebovich

Una primera caracterización de lo que es la experiencia para Benjamin podemos hacerla al contraponer vivencia y experiencia. La experiencia es lo que se transmite de generación en generación y es, por tanto, intersubjetiva y plural. De este modo construye un sentido que es compartido, que se gesta en el estar con otros. Lo compartido se hace posible mediante el lenguaje y la compleja trama en la que éste se da, donde no podríamos dejar de incluir el lenguaje corporal.

Para lograr hacer una experiencia los otros son imprescindibles, puesto que la experiencia tiene como rasgo constitutivo darse de modo compartido: yo logro hacer de algo vivido una experiencia cuando, por ejemplo, dialogo de lo sucedido con otra persona o lo expreso por medio de algún lenguaje artístico. La experiencia es, así, transmisible: se transmite de una persona a otra, de generación en generación. Pero que sea transmisible no significa que sea conservadora, puesto que es preciso que mi recepción de la experiencia que otro ya hizo sea crítica. Al recepcionar críticamente la experiencia de otros, por caso una obra de danza que especto, lo que hacemos es, en gran parte, poner lo percibido en conexión con las propias experiencias previas, con lapropia historia, que a su vez ya se encuentra en conexión con las experiencias de otros desde el primer momento de vida.

El problema, para Benjamin, es cuando la vivencia no llega a ser experiencia. Las razones de esto son la falta de comunicación, de diálogo, de tiempo para el diálogo con uno mismo -y con la tradición que ya se encuentra en el diálogo interno- y con los otros, así como también lo es el arte que no busca la reflexión sino que se limita a ser entretenimiento. Esta caída y crisis de la experiencia adviene con mayor intensidad a partir de la primera Guerra Mundial, cuando la tecnología para la guerra hace que ésta deje de ser una lucha entre hombres para convertirse en una lucha entre armas. La tecnología, en esta instancia, aparece en detrimento de la experiencia, puesto que toma el lugar del hombre e impide que éste haga su experiencia. Los hombres que vuelven de la guerra son hombres “mudos”, sin experiencias, ya no tienen qué contar a sus hijos, qué narrar, qué enseñar, y de este modo se produce un corte, una ruptura con la tradición. Luego Benjamin planteará que la tecnología en sí misma no es *el* problema, sino que el problema es no hacer una experiencia con ella. Para lograr hacer una experiencia con la tecnología es preciso hacer el trabajo, disponerse a la tarea de ver cómo hacer para que la tecnología nos habilite genuinas conexiones

intersubjetivas y nos abra mundos perceptivos, desconocidos hasta el momento, que nos permitan una ampliación de la noción de experiencia.

Ahora me gustaría intentar poner en relación esta breve reconstrucción de lo que significa la experiencia para Benjamin con una cuestión que aparece en muchas ocasiones en los distintos encuentros gequianos. Una de las consignas más comunes en las clases de danza o de improvisación nos proponen hacer todo lo posible para deshacernos de viejos patrones de movimiento, dejando prejuicios o preconceitos sobre cómo se hacen las cosas, de modo tal que habilitemos nuevos recorridos corporales y perceptivos. Respecto de esto, nos podemos preguntar si tales consignas nos guían por y para la vivencia o si acaso lo hacen por y para la experiencia. Una opción sería entender que tales consignas son una propuesta para la vivencia, debido a que sobre esos nuevos recorridos corporales y perceptivos aún no hemos reflexionado ni los hemos compartido acabadamente. Dichos recorridos son la novedad que todavía estamos viviendo. Pero también podríamos entender que aquellas consignas nos guían, en realidad, por ciertas capas de la compleja trama de la experiencia. En esta segunda interpretación – con la que más acordamos hasta el momento–, lo que aquellas indicaciones buscarían es estimularnos para realizar la tarea de una experiencia en la contemporaneidad: una experiencia después de la caída de la experiencia. La tarea, aquí, consistiría en deshacer las vivencias: deshacer los patrones de movimiento ya aprendidos para encontrar modos actualizados de danzar, es decir, buscar la transmutación de las vivencias en experiencias.

Para terminar, me pidieron que escriba sobre mis impresiones, mis sensaciones. Respecto de esta consigna, sólo me sale decir que realizar esta “contribución” me produjo alegría. Creo que tal emoción tiene que ver, con que la novedad, al menos para mí, del formato de las consignas (el formato del audio, de una reunión por audio!) me ubica en un lugar distinto a la hora de relacionarme tanto con la filosofía como con la danza en la escritura. Esto, sumado a que el audio mismo me sugirió, para iniciar, buscar un lugar cómodo, hizo que me corriera literal y figuradamente del lugar habitual desde el cual encaro el estudio de filosofía.

Imágenes. Por Juliana Verdenelli

Compartir hermanado, circulante Abrazos sentidos que ayudan a sostener y sostenerse. Quizás no se trate de llegar a ningún lado, sino de andar y de perderse, (des)encontrarse. Y acompañarnos. Para eso también está la tierra, o ese árbol gigante que cobija entre sus ramas. Las mismas que se bifurcan y vuelven a bifurcarse. Las formas y las flores respiran por todos los poros y quizás, a veces, se encuentran en algún roce fortuito. Pero ya no son. Y están las raíces que aferradas al suelo nos permiten proyectar al mundo y abrazarlo. Naturaleza y cultura. Tacos. Flores. Piel. Fusión con lo no humano. ¿Dónde termina el cuerpo y empieza el poste de luz?, ¿Dónde el banco? Hay cuerpos vestidos o desnudos, un poco que da igual. Porque hace calor y jugamos a quitarle capas a la cebolla, esa misma que nos hace llorar pero nos protege, oculta o disfraza. Extrañamiento que trae luz tocando el suelo. Y también hay carne, erotismo, sexualidad. Una Muñeca envasada de piernas largas. Goce, dolor. Mucho calor. Heridas que se comparten y reparten. Algunas cicatrizan en este proceso mientras otras rebotan contra el paredón. También hay de aquellas que siguen doliendo pero dan vida, fuerzan a parir de cuclillas nuevas palabras, esas que nacen como un grito del útero. Temblor de Madre. Y también hay sangre tibia. Fragmentos de identidades que ya no son porque todo volvió a comenzar. La vida es entrega, siempre en movimiento, en transformación, nunca terminada.

Agradecimientos

Fueron unas jornadas intensas vividas con multiplicidad de sentidos, debates, expresiones y sensaciones. Acompañadas por formatos de escritura diversos, tratamos de plasmar esa complejidad de intercambio.

Agradecemos enormemente a quienes nos acompañaron en este recorrido:

Al Dr. Ricardo Crisorio, director del Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad (CICES-IdIHCS-UNLP/CONICET). Sin su apoyo y aliento este encuentro no hubiera sido posible.

A todos/as los/as que, con su presencia, hicieron posibles estas *Jornadas de Intercambio*. Con su participación alegre, su entrega y su compromiso, nos llevaron a imaginar el armado de un libro cargado de experiencias, miradas y reflexiones. A todos/as ellos/as, gracias por las exposiciones, charlas y reflexiones compartidas, y por inquietarnos a nuevos modos de producción escénica y de sentidos. Ellos/a son:

La Línea de Estudios Críticos sobre las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades, con Sonia Castilla Ballén al timón, y todo su equipo: Natalia Amaya García, Martha Chávez, Karen Díaz Lizarazo, Freddy González, Ruth Gutiérrez, Gustavo Mantilla Reyes, Celia Gillet Medellín, Martha Noguera, Damián Pinilla Linares, Francisco Ramos, Elsy Rodrigues, Linna Carolina Rodríguez, Mónica Vanegas Torres y Reimundo Villalba Labrador.

El Colectivo Dodecafônico: Paulina Caon, Beatriz Cruz, Sandra Ximenez y Verônica Veloso.

El Grupo de Investigación Dramaturgia del Cuerpo-Espacio y Territorialidad. Su directora, Ana Carolina da Rocha Mundim, y el equipo formado por Mariane Araujo, Patrícia Chavalleri, Emilliano Freitas, Isabela Giorgiano, Julian Hamilton, Lucio Pereira y Jarbas Siqueira.

El Grupo de Estudio sobre Cuerpo. Agradecemos especialmente por su colaboración continua con este libro a Mariana Lucía Saéz (que fue a quien más molestamos) y a todas las que se dejaron llevar por nuestras propuestas de escritura y pusieron todo su esfuerzo para que las *Jornadas* y esta memoria viva fueran una realidad: Julia Catalá, Mariana del Mármol, Ludmila Hlebovich, Elizabeth López Betancourth, Gisela Magri, Mónica Menacho, Natalia Pagano, Lucía Reinares, Graciela Tabak y Juliana Verdenelli.

Gracias a los organizadores de Danzafuera por la información brindada y a Daniela Camezzana por sus fotografías.

Nuestro más profundo agradecimiento a Carolina Escudero y a Leopoldo Rueda, quienes con su creatividad y con sus hermosos escritos dieron vía a nuevas dimensiones para pensar nuestras intervenciones.

¡Muchas gracias! Ana Sabrina Mora y Lucía Belén Merlos

CIRCULACIONES

SOBRE TEXTOS DE INTEGRANTES DE:

-GRUPO DE ESTUDIO SOBRE CUERPO (ARGENTINA)

-LÍNEA DE ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE LAS
CORPOREIDADES, LAS SENSIBILIDADES Y LAS
PERFORMATIVIDADES (COLOMBIA)

-GRUPO DE INVESTIGACIÓN DRAMATURGIA DEL
CUERPO, ESPACIO Y TERRITORIALIDAD (BRASIL)

-COLECTIVO TEATRO DODECAFÓNICO (BRASIL)