

Experiencias en/de danza con objetivos que apuntan a una/alguna transformación social

Norma Ambrosini

Reflexiones tras la experiencia como directora de las Prácticas Escénicas especialidad Expresión Corporal en el Instituto Superior Provincial de Danzas Isabel Taboga de la ciudad de Rosario- Argentina, durante el periodo (2011-2013)-

Introducción

A manera de una escueta introducción, comenzaremos este texto diciendo que, los responsables del mismo, se han desarrollado en varias manifestaciones culturales dentro y fuera de Latinoamérica. Frente a dicha experiencia, quienes en estas áreas, tratamos de desarrollarnos con libertad de expresión y sinceridad absoluta a nuestras creencias y sentimientos, encontramos este texto necesario. Ha nacido en consecuencia del enfrentamiento entre las diferentes posturas halladas ingenuas y sin fundamentos fehacientes, que reflejan una falta de reconocimiento respecto del campo geográfico-histórico-cultural que nos encontramos transitando.

Norma Ambrosini²⁶

Rosario septiembre 2007

Desde el inicio de mi acercamiento a este proyecto de Dirección de las Prácticas Escénicas especialidad Expresión Corporal (mediante mi postulación al concurso) el peso de considerar que resultaría ser, dicho episodio, la conformación de la primera experiencia de un grupo de esas características (cometido que ha recorrido nuestro proyecto artístico desde los años en que asistía a la institución como estudiante) la idea de búsqueda de intenciones de transformación o de 'cometido social' fue un motivo sustancial del proyecto con el que postulé, titulado: **Participación y búsqueda de señales representativas**.

26 *Acerca de las manifestaciones Culturales en Latinoamérica- Principales problemas de las expresiones escénicas contemporáneas latinoamericanas- Congreso Argentino de Cultura (Mendoza) y Revista Action Art (Barcelona)*
<http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/03-adla/articulos/ambrosini/ambrosini.htm>

Hay un texto que asocia la danza con la política de la brasilera Gilsamara Moura²⁷ que evoca un poco el acontecer de la 'indivisibilidad' entre nuestras intenciones 'activistas' y el arte que 'intentamos' crear. Por diferentes circunstancias, a veces, estas intenciones permanecen en letargo atravesadas a lo largo de la vida de un artista, pero sin ser visibles. Desde un inicio, la posibilidad de la concreción de dicho proyecto artístico, no tenía mas remedio que ser o 'intentar' ser 'un acto político de fe'.

Quienes han seguido las presentaciones de la agrupación, saben de lo que hemos 'actuado' o 'bailado' pero, es interesante, este hacer 'a la vez' la teoría y la práctica, la política y la danza que nos/ me permite decir o hablar de lo hecho, sin tratar de revertir ni describir puntillosamente. Lo hecho, hecho está sino que intentaremos develar cuáles eran las intenciones 'transformadoras' que han recorrido esta experiencia.

Desde el inicio de nuestra actividad (con el proyecto de realizar flash mobs o multitudes instantáneas) la idea de ocupar la ciudad, era una las intenciones de transformación iniciales en este proyecto. Y más aún, cuando hablamos o mostramos un cuerpo que no es el cuerpo del tradicional bailarín y la convencional danza, encontrándose dicho cuerpo y movimiento, como así también las intenciones casi siempre 'en medio de'. Las intervenciones callejeras apuntaban a 'de- mostrar' que no era necesario dirigirse a ningún sitio para encontrar 'la danza' (la nuestra, nuestro estilo, nuestra escuela) y que la misma, según intentábamos exponer, trataba de manifesarse como algo que estaba ocurriendo siempre (de manera latente y continua) mientras el universo seguía su natural proceso. Un estado de conciencia ciudadana de 'hacer arte' y de la existencia del arte en nuestra ciudad y entorno...

Los lenguajes elegidos: 'particulares', 'propios', 'actuales'... Mostrando y trantando de plasmar que esta experiencia, como cada una de las venideras, serían únicas y representativas de quienes la conforman. Porque nuestro lenguaje, la particularida del mismo, así lo implican, así lo constituyen.

I- Problemáticas que rodean el preguntarse-nos

Un dilema frente al cual nos encontramos los manifestadores culturales, es el de la localización frente a los nuevos enfoques comunicacionales. Ni menos o más 'elevados' o 'complejos' sino

27 **Gilsamara Moura.** Doctora en Comunicación y Semiótica por la PUC/SP, con investigación sobre Políticas Públicas en Danza. Maestría en Comunicación y Semiótica PUC/SP con investigación sobre Danza y Literatura. Posee Graduación en Letras Licenciatura Plena. Português-Francês-Grego por la Facultad de Ciências y Letras del Campus de Unesp de Araraquara (SP). Actúa como curadora, bailarina, coreógrafa y consultora de proyectos culturales. Vice-coordinadora del 'Programa de Pós-Graduação en Danza de la UFBA. Docente del 'Programa de Post Graduación de la UFBA (Maestrado em Danza). Profesora Adjunta de la 'Escuela de Dançz de la Universidad Federal de Bahia.

'simplemente' 'diferentes' a los observados hasta la actualidad.

Otra cualidad contemporánea, fácilmente observable en el arte de hoy, es la idea de la desvalorización de aquello que no es actual. Por lo tanto, esto lleva a preguntarnos si, realmente, el pasado interesa. Y para ello debemos, por un instante, detenernos en el proceso de gestación de dicho mecanismo de 'modernización' y por ende de 'aceleración' que este conlleva. A saber: la velocidad ejercida por los medios de comunicación, junto con el desarrollo tecnológico, han sido los responsables de este tipo de conflictos, surgidos a partir del acortamiento de distancias físicas y temporales pero, por sobre todo, en lo que respecta a la relación inmediata entre inquietudes y resultados. En este punto- respecto de los resultados- nos detendremos un instante ya que planteamos observar, específicamente, desde nuestro sitio geográfico- histórico- cultural (pequeñas ciudades de Sudamérica) esta afirmación ya que, si bien este 'bienestar' ligado a la rapidez de respuestas ha sido absorbido, por nuestra parte, creemos que no ha sido 'sinceramente' absorbido. Es decir: ¿cuánto hemos tenido que ver, nosotros, latinos (que poseemos realidades radicalmente opuestas a los países poderosos) en la elección de dicha sistematización de la cultura y de las relaciones del universo comunicacional todo? Hemos pecado de inocentes, creyendo que adquiriendo 'ciertas' ventajas podríamos seguir manteniendo nuestra 'particular' visión 'cósmica' de las cosas. ¿Y por qué hablamos de visión cósmica o ritmo cósmico? Porque la relación de nuestra realidad, está basada en una establecida entre nuestra historia y nuestro entorno. (El que será 'siempre diferente' a los demás -aunque las ideas globalizadoras intenten probar lo contrario.) Por lo tanto, este segundo problema al que se enfrenta la cultura en Latinoamérica es que al momento de expresarse lo hace mediante: aquellas manifestaciones que pueden generar suficiente poder como para permanecer por sobre las demás. Es decir, aquellas que traslucen una contemporaneidad, ya que lo que 'vale' e importa' es lo relacionado al hoy. Lo demás resultará desechable, descartable.

La vida sin reconocimiento histórico, nos lleva a sentir falta de valor por aquello que hemos perdido, pero que no hemos notado que existió (Eso sí, habrá elementos que quizás permanezcan más a la vista como serán todos los referidos a las consecuencias de negociaciones preexistentes.) Lo que sucede con este tiempo histórico, al que hacemos referencia, es lo que define Frederic Jameson²⁸, como el tiempo que se transforma en la imagen final de la "cosificación" para la transformación en mercancía.

28 Fredric Jameson (1934) Crítico y teórico literario de ideología marxista. Tras graduarse se desplazó a Europa por un breve periodo, donde aprendió sobre las últimas tendencias en filosofía continental, incluido el ascenso del estructuralismo. Volvió a América el año siguiente para hacer su doctorado en la Universidad de Yale. Ha alcanzado reconocimiento por su análisis de las tendencias modernas en la cultura contemporánea. En 2008 fue galardonado con el Premio Holberg.

Nuestra cruel realidad, la de nuestros países, es que repetimos un modelo que no ha nacido pensado para nosotros y producimos, como consecuencia, un mecanismo de suicidio para nuestras sociedades.) Y aquí arribamos, a un nuevo problema con el que debe lidiar la cultura: Toda cultura que adopte un sistema no propio, pierde 'elementos' de identificación en el camino, aniquilando posibilidades. Por lo tanto creemos que lo importante sería entonces saber dónde reside el poder. Y la utopía es: que éste sea móvil. Pero ¿qué tendrá que ver el poder con la cultura? Creemos como Naomi Klein²⁹ que los medios hoy son 'casi' dueños de la cultura pero, como ella, también creemos en la existencia de una alternativa genuina, basada en la lucha contra las grandes empresas, en busca de los tres pilares sociales como son: el empleo, las libertades públicas y el espacio físico. Todos estos relevantes a la hora de hablar de instancias culturales.

Las negociaciones son perversas para la cultura y el lugar del artista, el nuestro, tristísimo, y a veces 'sin escapatoria' frente a este panorama. Casi todo resulta realizado según un beneficio que ya no es 'aquel' beneficio, poético o 'aquella' utópica ideal del placer o del gozo... ni siquiera la básica intención de comunicar o la de expresión pura de un impulso vital (primitivo.)

Nuestra localización se enfrenta a una competencia feroz entre la vanguardia y lo popular. Usemos la TV. como ejemplo de lo popular, ya que nunca un medio ha calado tan hondo en el ser humano, como para tener la capacidad de transformar, de movilizar, de una forma casi mística- religiosa-adictiva, y por sobre todo, que lleve a revelar cuestiones sociales asombrosamente 'indiscutibles' dando cabida a construcciones de realidades paralelas y por otro lado tomemos la vanguardia (que ha sido y es elitista desde siempre.) Por lo tanto, en el campo de las hibridaciones (que es el nuestro, específicamente, aquellos que han apoyado y 'comprendido' a estas 'renovaciones creativas vanguardistas' han sido los 'sabiendos' de ramas artísticas ya establecidas (o por así definir las ya 'rotuladas') siendo la TV., en cambio, un proceso que no se basa en conocimientos anteriores, ya que todo su sistema se hace a través de mecanismos de seducción manipulada dentro de las técnicas empresariales y no necesariamente basada en preferencias estéticas.

El lugar de los intelectuales no deja de ser, en algún punto discriminatorio. Por un lado, como resultante de una no aceptación de aquellos 'personajes' a los cuales no les ha sido posible entrar en el tren de la 'velocidad tecnológica' y por otro, como eliminador de todo ámbito a aquel, quien según

29 Naomi Klein (Montreal, Canadá 1970) Periodista e investigadora de influencia en el movimiento antiglobalización y el socialismo democrático. Su ruptura con la globalización implicó el estudio de las influencias del capitalismo de finales del siglo XX y del sistema de la Tercera Vía, así como en el impulso del sistema de economía neoliberal y sus efectos en la cultura moderna de masas.

nosotros, 'no entiende'.)

Por lo tanto: No le quitemos al monstruo (la TV) su única virtud, que es la de ser reconocible y adorada por 'casi todos' los demás (dirían los intelectuales.) Seguramente habrá cuestiones trascendentales como son las buenas y malas intenciones, pero no deberemos pasar por alto que la 'vanguardia', de la cual hemos rescatado más de algún valor intrínseco, ha poseído también 'sus malos momentos' (porque si bien ésta, en sus comienzos, se manifiesta como una carga renovadora y de constante enfrentamiento con situaciones de poder luego, enmarcada bajo dicha 'clasificación', se transforma en una seguidilla de 'novedades', sin criterio serio de análisis, de valoración o de gestación alguna y en el caso de nuestros países en una instancia de repetición infinita de modelos ajenos.) Por lo tanto, los que hemos 'deseado' por momentos la especialización, nos encontramos siendo los verdugos de la historia que contamos (de nuestra propia historia.) Y la institución en la cual se enmarcaron las experiencias que analizaremos, contiene dichas dicotomías. El folklore por un lado, con su perseverancia a rescatar lo histórico, lo clásico, con su entrenamiento y sus búsquedas de desencasillamiento y lo 'contemporáneo' (el más difícil de los proyectos, ya que recorre el camino de manifestarse nuevo, sin dejar de ser particular...) Nosotros los expresores corporales, algunos manifestándose en contra de denominarse siquiera bailarines, por un lado y por otro, tratando de que este campo tan experimental, sin dejar de serlo, logre enmarcarse (bajo el nombre que más posibilidades ejerza, en un cuadro que involucre constancia laboral.

Si en el arte *"... estar anticuado es el único crimen intelectual que aún existe."* - como afirma Anselm Jappe³⁰ - nuestra intención es tratar de revertir ese pensamiento, ya que sostenemos de manera absoluta que: el estar anticuado, es una circunstancia de algún 'alguien' que desea saber más, pero que sus posibilidades son otras, por una aparente y 'no tan simple' razón: la de vivir descentralizado y sin posibles condiciones de intercambio de su saber, ya sea para la obtención de mercancía que posea información o para develar información expresada en su manera más básica. Y agudizando aun más esta afirmación, creemos que en este punto deberíamos cuestionarnos: ¿quién puede juzgar lo moderno y lo anticuado?

30 Anselm Jappe (Bonn, 1962) Filósofo que enseña en Italia. Teórico de la « nueva crítica del valor » y especialista del pensamiento de Guy Debord. Se crio en Colonia y en el Perigord francés. Estudió en Roma y en París donde consigue un doctorado en filosofía. Actualmente enseña estética en las escuelas de arte de Frosinone y Tours. Se refiere con frecuencia a los autores de la Escuela de Frankfurt y trata de renovar en sus escritos la teoría crítica con una lectura renovada de la obra de Karl Marx en el seno de la corriente de la «Nueva crítica del valor» («Wertkritik» en Alemania) cuyo principal teórico es Robert Kurz.

No temamos enfrentarnos con ‘nuestra propia ficción’ de lo real. Esa que nos envuelve y conduce hacia caminos inmersos en una ‘sociedad de espectáculo’, como la ha definido Guy Debord³¹ porque si es real lo que él afirma: que “...*Todo lo que se vivía directamente se ha alejado en una representación, en lugar de vivir en primera persona, contemplamos la vida de las mercancías.*” Y justamente “...*en el momento en que la sociedad descubre que depende de la economía, la economía depende, de hecho, de ella...*” deberemos plantarnos, en dicho sitio, a observar los posibles enfoques respecto de esta peculiar ‘forma de subsistencia’. Es decir que, si coincidimos con dicho autor, en que, si la sociedad no descubre su realidad, en verdad ésta no tiene nada que temer, ya que nos encontramos frente a una ausencia de revelación eterna, estaremos destinados a la repetición infinita de nuestros propios gestos mecanizados, elaborados por otros que piensan por nosotros y consumidos por nosotros mismos como final de dicho proceso ‘creador’.

Para terminar este ítem y frente a la idea de lograr una propia y autónoma manipulación de esta ficción circundante, diremos que, si bien el dinero lo mueve todo, el sistema deberá mover demasiadas opiniones para que se balancee el mercado. Por lo tanto, el punto estaría en la negociación individual, para salir ilesos de esta irrealidad. Del mercado, entonces, obtengo lo que deseo pero, en algún ínfimo punto, trataré de poder elegir, me exigiré hacer el intento (aunque no esté completamente seguro de ser yo mismo quien elija) pero en esa pequeña articulación, si bien no lograré modificar la realidad total, lo haré con la mía propia, tratando de sobrellevar este descontrol, hacia una forma ‘levemente’ más sana y por sobre todo creyendo aplicar nuestra más primitiva sinceridad.

II- El cuerpo en la *performance* y su relación con nuestros interrogantes comunes

La actitud de falta de interrogantes se plantea en consecuencia de varios acontecimientos. Por un lado, es notorio el hecho que, en general, el artista del movimiento posee una falta de seducción hacia la idea de concientización acerca de lo que hace, de teorizar respecto de lo que nos acontece como artistas. ¿Será porque la danza mantiene a sus manifestantes como 'inadaptados' hallados siempre al margen de la vida?- según afirma la bailarina francesa Solange Leborges³²-

A pesar de poder afirmar que, al tomar decisiones en la danza se está siempre haciendo política,

31 Guy Debord (1931 – 1994), de nombre completo **Guy Ernest Debord**. Revolucionario, filósofo, escritor y cineasta. Fue él quien conceptualizó la noción sociopolítica de « espectáculo », desarrollada en su obra más conocida, *La Sociedad del espectáculo* (1967). Fue uno de los fundadores de la Internacional Letrista (1952-1957) y de la Internacional Situacionista (1957-1972). Dirigió la revista en francés de la Internacional Situacionista.

32 Solange Leborges; “*Inadaptada*” - Revista DCO- Número 7- Edición iberoamericana

nos atrevemos a ‘disculpar’ a quienes no notan dicho mecanismo y lo hacemos porque creemos que cuando un arte se parece TANTO a otro, una estética TANTO a su original, cuando se hacen COPIAS, se encuentran tan ausente la política desde el espectador, como la originalidad en la gestación desde creador.

La particularidad de la *performance* reside en ser tan visceralmente ‘HUMANA’ y de presentarse tan cruda y sin estilización, que permita claramente ver diferencias, ‘interrogantes’... logrando ‘mostrarse’, a pesar de las presiones que, por momentos, engeuecen dicha capacidad de elección y en consecuencia de ejercer, por años, poderío de modificación sobre nuestros cuerpos. Pero debemos tener claro que, cuando nos referimos a la falta de cuestionamientos propios, también hacemos referencia a esta idea de intelectualizar nuestro trabajo, pero no por el simple hecho de ponerlo en palabras, sino por la instancia de comprensión de lo del otro. .

Un tema que consideramos relevante desarrollar a continuación, es el referente a lo que nos proyecta la *performance* ya que, si bien podemos confirmar que este arte- más que los demás- es simplemente lo que ‘es’, su constante debate en torno a su definición habla de lo complicado que resulta, para un artista, sentirse en obligación de explicar lo que hace. Esto debe resultarnos básicamente típico de toda nueva tendencias’ o actividades que se desarrolle en los bordes (como lo ha indicado Silvina Szperling³³ refiriéndose a las primeras instancias de teorización y debate acerca se video danza.)

Uno dice *performance* y algo se dispara, en general, algo no muy diferente a lo que en realidad es, porque performance es, según creemos, casi toda situación artística, pero, por sobre todo comunicacional. La *performance* ‘siempre comunica’ incluso cuando la intención es transmitir una ausencia de mensaje.

Dentro de lo particularmente artístico, podemos plantearnos dos situaciones: una referida al que realiza y otra respecto del que observa. Lugar donde los roles permiten que el círculo continúe abierto (actitud que denota una constante movilidad.)

Diana Taylor³⁴ (N.Y.U.) define *performance* como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad. Otra definición es la de Antonio Prieto³⁵ cuando cita a

33 Silvina Szperling; bailarina, coreógrafa y videasta. Fundadora y directora del Festival de Video danza de Bs. As. Miembro del Circuito de Video danza del Mercosur. Opiniones expresadas en la charla titulada “*Video danza: acerca del borde y comocruzarlo repetidas veces*” durante el marco del Segundo Encuentro de Danza y Performance realizado en Bs. As. En Febrero del 2008.

34 Diana Taylor Profesora de Estudios de Perforance y Español en la NYU. Cofundadora del Hemispheric Institute of Performance and Politics. Sus estudios se focalizan en Latinoamérica, teatro y performance, performance y ppolítica, feminismo y performance, estudios del trauma, etc.

35 Antonio Prieto Stambaugh; “*Los estudios de performance: una propuesta de simulacro critico*”- Sitio Performancelogía.

Richard Schechner³⁶ diciendo que para éste la performance abarca cualquier tipo de actividad humana desde el rito hasta el juego, pasando por los deportes, espectáculos populares, artes escénicas, así como actuaciones de la vida cotidiana, las ceremonias sociales, la actuación de roles de clases, de género y también la relación del cuerpo con los medios masivos y el Internet.

Para algunos, entonces la *performance* quizás sea una puesta en escena. Para nosotros, como para Prieto, la *performance* resulta ser lo identificativo de una cultura. Y lo más interesante sigue siendo que, al ser complejo su enunciado, sea necesaria la acción ya que ha nacido para definir lo que excede los límites y lo diferenciable respecto a representar, confundiendo y complicando las circunstancias de quiebre entre lo real y lo ficticio.

II- Revelación de nuestras pretensiones dentro de las experiencias artísticas transitadas

Hacia finales del 2013 se realizó un relevamiento de las funciones del grupo de Prácticas Escénicas especialidad Expresión Corporal y se llegaron a enumerar diecinueve presentaciones por parte de dicha agrupación.

El primer evento que se plantea trabajar, que se comparte con las intenciones de la institucion, es la realización (como ya hemos hecho referencia) de un **FlashMob**³⁷. Los motivos en torno a éste evento eran tres: Los festejos del Día Internacional de la danza³⁸, la bienvenida a los nuevos estudiantes, y la presentación del tránsito de las Prácticas escénicas tanto al alumnado como a la comunidad, en sus 4

36 Richard Schechner (1934) Profesor universitario, profesor de Estudios de performance en NYU. Editor de TDR (The Drama Review) y director artístico del East Coast Artists. BA Universidad de Cornell, MA Universidad de Iowa, PHD Universidad de Tulane, Uno de los fundadores del departamento de Estudios de Performance en NYU. También fundó The Performance Group, (una troupe de teatro experimental) y director artístico de dicha compañía.

37 *Flashmob*, traducido literalmente de inglés como ‘multitud instantánea’ (*flash*: ‘destello, ráfaga’; *mob*: ‘multitud’) es una acción organizada en la que un gran grupo de personas se reúne de repente en un lugar público, realiza algo inusual y luego se dispersa rápidamente. Suelen convocarse a través de los medios telemáticos (móviles e Internet) y en la mayor parte de los casos, no tienen ningún fin más que el entretenimiento, pero pueden convocarse también con fines políticos o reivindicativos. Una de las particularidades de estas «tribus temporales» es que no requieren contar con el apoyo de los mass media para comunicarse, coordinarse y actuar de manera conjunta, ya que su comunicación funciona a través de redes sociales virtuales. Se trata de individuos que, apoyados por las tecnologías de comunicación, difunden mensajes a sus redes sociales de amigos y conocidos, los cuales hacen lo mismo hasta construir una gran cadena de comunicación que es capaz de movilizar a miles de personas. Recientemente, la actividad ha sido utilizada como parte de campañas publicitarias de diversos productos, programando la reunión en algún sitio público pero con la participación de bailarines y artistas que simulan un flashmob tradicional pero incluyendo aspectos de la marca que se promueve.

38 El Día Internacional de la Danza fue establecido por la Unesco en 1982, atendiendo a una iniciativa del Comité Internacional de Danza, perteneciente al Instituto Internacional de Teatro (ITI/UNESCO). Para celebrar la danza, se eligió el 29 de abril, por ser el natalicio de Jean-Georges Noverre, innovador y estudioso de este arte, maestro y creador del ballet modern.

especialidades: folklore, danzas clásica, danza contemporánea y expresión corporal.

El trabajo se desarrolló de la siguiente manera: Previa reunión con los directivos de la institución, se conforma una comisión organizadora para dicho evento que ayude a la concreción del mismo, resolviendo circunstancias técnicas, dejando la parte creativa en manos de los cuatro docentes a cargo de las prácticas.

Se comienza con reuniones entre los docentes, donde se analizó un repertorio internacional, se eligió el tema musical a utilizar, acentuando la impronta de la colaboración de los demás docentes de la institución para el efecto de cadena necesarios para el aprendizaje de las coreografías.

Se comprendió y se validó el medio acertando en la efectividad planificada: la visualización del establecimiento, la diferenciación entre los lenguajes pero, conjuntamente con una intención de sensación de pertenencia, en apoyo a un proceso de educación pública y gratuita donde se enfatiza el poder democratizador y creativo en torno a la danza.

El flashmob mueve de lugar las técnicas convencionales, haciendo visibles y reconocibles aquellos movimientos que no tienen que ver con lo académico, con el virtuosismo, sino con el concepto y la vivencia del estar aquí, ahora, ya, en compañía y sobretodo, comprendiendo que 'somos en consecuencia del otro'. No existe el flashmob de uno. El efecto sobre el puntillismo, la energía sobre el control, la sinceridad de presentarse como uno es, haciendo con el otro pero siendo todo el tiempo nosotros mismos, es la idea que perseguimos. No se hace de, se es en un flashmob y se siente codo a codo ese hacer juntos. (Link de conexión: <http://www.youtube.com/watch?v=n5QoLox2BIs>)

El segundo evento, poseía un énfasis particular, ya que se realizó con la intención de participar en la programación del Primer Encuentro de performance de Rosario. Se consideraba que nuestro lenguaje, necesitaba estar presente.

Hacia algunos años atrás la agrupación **La quadrille**³⁹ (compañía intermitente de investigación en la performance) de Rosario, tenía entre sus proyectos una obra a realizarse con la temática de las señales de tránsito, pero específicamente con el humano representado en las mismas. Se tomó la misma con autorización de sus miembros y se desarrolló. Lo más interesante resultó ser lo notoriamente discriminatorio que estas imágenes resultaron para nosotros. Comenzando por las señalizaciones de los baños públicos, pasando por la rigidez de las figuras, lo monocromático de las mismas, la utilización del género masculino como preferencia, etc.

39 <http://www.laquadrille.com.ar/>

Se clasificaron las imágenes y se decidió iniciar el trabajo con el tema de los baños, siguiendo con reflexiones más personales referidas a los controles de alcoholemia, el abuso de la autoridad y el casamiento igualitario (ley que finalizada de ser promulgarse) y considerábamos relevante reflejar. Siendo el eje argumental del trabajo: las señales se presentan tal cual son (pero en este caso vivas, representadas por esas siluetas móviles) y luego de un tiempo donde, tanto el público como los performers, lograron sentirse cómodos asociándolas constantemente con los conocimientos asimilados como ciudadanos-transeuntes, las señales literalmente se conflictuaban, se relacionaban entre sí formando nuevas señalizaciones, nuevos cuerpos, nuevas elecciones. Las imágenes de los humanos representados son estáticas. Las nuestras/tuyas no.

Se fué más allá aún. Todo debía ocurrir en las narices del espectador. Los hombrecitos de las señales debían 'hacerse cargo' de sus dichos. Ellos salían de la institución a la que pertenecían, caminaban por la calle con su casa a cuestas (en este caso el símbolo de precaución sobre sus hombros) y llegaban al lugar determinado para comenzar a decir...

De todas las versiones, la que más modificaciones tuvo fue la segunda presentación, incluía tanto como su estreno, dentro del marco del Encuentro de performance pero dentro de un Espacio alternativo (el CEC de Rosario). Se utilizó el evento exterior para la realización de un video que pudiera mostrar lo que en un 'teatro' no era visible: la llegada de esos hombrecitos hasta el lugar. Lo más performático del trabajo: el traslado de la estructura, terminó siendo parte constitucional de una de las versiones.

Se logró ser conscientes que somos portadores de un lenguaje que nos permite infinitas posibilidades, de obras que gestan nuevas obras, de relecturas, de nuevas adaptaciones tanto de la obra como de sus integrantes y ese adaptarse a diferentes circunstancias es expresión corporal y es performance a la vez y es ser artista urbano y comunicador. Esta experiencia definió un lugar en donde la forma que se ha elegido para decir (en nuestro caso expresar) resulta más importante que yo diciéndolo.

El título de la obra descripta: ***Dar Señales.*** (<http://www.youtube.com/watch?v=XLepe9OfbBU>)

El tercer trabajo formó parte de un encuentro en el cual, se trabajaba al espectador como un sitio predecible a donde arribar, tratando de concientizar la idea de tener bajo control lo que se está diciendo, intentando resarcir nuestra ferviente manía de mostrar nuestros sentimientos de manera catártica, de improvisar eternamente y de creer al espectador interesado en absolutamente todo lo que tengo para decir. Tratando de comprender que el deseo se trabaja, la sorpresa se prepara, y el desenlace se prevee.

Uno de los trabajos combinaba lo telúrico, lo femenino, lo performático y dado que se organizaba en Bs As un evento con motivo del Bicentenario de nuestro país con dichas características y

requisitos, se lo postuló para su programación, quedando seleccionado, este **Perfor-mateando**, a cargo de Julia Durán, una de las integrantes de las prácticas.

El trabajo estaba contenía los siguientes elementos:1) la participación del público respondiendo activamente a la pregunta ¿cuántas vueltas se debe dar antes de llegar al abrazo? (un cuestionamiento referido a las coreografías convencionales de nuestras danzas tradicionales.); 2) la declaración de libre decisión sobre el ejercicio del zapateo sin dependencia de género; 3) la modificación del calzado tradicional; 4) el enmarcados de estos elementos dentro de un gráfico coreográfico convencional dibujado en el piso que distinguía el recorrido que los bailarines deben 'generalmente' respetar 5) el mateando del título que hacía referencia al estar presentes y atentos pero también involucrados 6) la invitación al público no solo a bailar, sino a decidir el número de vueltas que quisieran dar (sin utilizar palabras sino simplemente sintiendo/se e intuyendo/se cuando podía aparecer el final, ese mágico número, que la performer iba anotando estadísticamente en una pizarra, en búsqueda de una respuesta.) 7) las respuestas: halladas. Muchas, tantas como los posibles bailarines y espectadores, proponiendo la idea de final abierto ya que el abrazo vaya al principio o cuándo se quisiera, hacía referencia a que nadie podía ni puede imponerlo; 8) un texto que hablaba sobre una denominada flor: la Taco de Reina (taco, como una parte del zapato.) Dicha flor tiene características particulares: no requiere mucho trabajo por parte de su jardinero, ni riego continuo, ni tiene preferencia de estaciones, necesita poca tierra y por sobre todo eso es comestible.

Siguiendo con la impronta de trabajos en espacios no convencionales y demostrando que este grupo los ocupaba y que cualquier tema podía ser el disparador para un trabajo, se organizó el siguiente: **Guia de la buena esposa** con motivo de los festejos del Día de la madre, basados por un lado por un trabajos de otra de sus integrantes (Irene Finkelstein) que coreografió la conocida y popular cumbia del

grupo Nestor en Bloque⁴⁰ “Una calle nos separa”, junto con un texto que arribó a nuestras manos: **11 reglas fundamentales para mantener a un marido feliz**⁴¹ .escrito por Pilar Primo de Rivera⁴².

Cada una de dichas reglas se representó junto a un elemento común elegido (una antigua plancha.). La intervención comenzaba transitando la calle con dos fuentones nombrados con carteles que determinaban si era ropar blanca o de color, satirizando el trabajo del prelavado y clasificación que usualmente suele realizarse. En medio existió una sección donde cada una de ellas interactuaba con alguna transeúnte pidiéndole consejo, terminando dicho segmente cuando una de las integrantes se suicidaba ahorándose con el cable de la plancha en plena calle. Como cierre, desde un comercio comenzaba a escucharse el tema elegido, para que las mujeres empezaran a bailar. (<http://www.youtube.com/watch?v=At-SMeKMaFE>)

Lo que podemos visualizar, hasta ahora: 1) idea de compromiso, ubicándonos en un lugar común se sentir del espectador; 2) localización del lugar del artista como colaborador del decir social desde lugares comunes 3) idea de separación del rol del bailarín dentro del teatro o visto y entendido solamente por una elite de público conocedor 4) separación de la necesidad de mostrar indiscutiblemente su propio sentir porque, en este caso, el expresor corporal muestra pertenecer a una sociedad donde sus males son los de los demás; 5) intención de incentivar a que el espectador se comprometa y elija (yendo hacia ellos) sin comportarse como espectador convencional, demostrando a la vez que él tampoco es el convencional bailarín; 6) demostrar que no todo el arte es igual o semejante a 'algo' ya conocido; 7) democratizar el arte mediante la sensación de que todos podemos hacerlo; 8) mostrar y demostrar que no se esta solo, o al fin de cuentas quizás confirmar lo opuesto: que sí, se esta solo, siendo tanto espectador como artista y finalmente 9) que el aplauso ya no es la recompensa (o puede no serlo siempre) pudiendo serlo la participación o la simple mirada.

40 Néstor Gerardo Bordiola es el cantante de la banda “Néstor en Bloque”, grupo de música tropical. Nació en Buenos Aires, Argentina en 1984. *Debutó como artista a los diecisiete años al integrar la popular banda argentina “Grupo Red”. Años después se separó de este grupo para integrar “La base”, banda en la que Néstor era vocalista. Más tarde, tras liderar la movida tropical latinoamericana durante 2 años, la agrupación cambió su nombre al actual “Nestor en Bloque”.*

41 <http://www.guioteca.com/amor/guia-de-la-buena-esposa-de-1953-enfurece-a-mujeres-actuales-11-reglas-sorprendentes/>

42 Pilar Primo de Rivera y Sáenz de Heredia (Madrid 1906– Madrid 1991), hermana de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange Española; ambos eran hijos de Miguel Primo de Rivera, dictador español de la década de 1920.

El último trabajo que describiremos (en su cuatro versiones) está basado en la idea de trama, capas, texturas o tejidos y sobretodo en el concepto de tejido en el lunfardo que significa planificar en secreto, complotar, criticar, ocultar, etc. La partitura sonora de la obra, va *in crescendo* no solo en volumen sino en complejidad textural. De menos a más y fue diseñada, para no depender de tecnología anexa, solo por sonidos acústicos realizados por sus participantes,

Desde el momento que el público entra al 'espacio' determinado para la realización del trabajo se encuentra con personas que le entregan ovillos de lanas y a mujeres tejiendo ya ubicadas en el lugar determinado para los espectadores. El público duda y debe desidir si sentarse cerca de esta mujer que teje (parte de esas desiciones es formar parte de un nuevo concepto de recepción.) Una mujer que teje en medio de una sala puede ser casual, cuatro, no. El público analiza la diferencia entre lo accidental y lo escénico. La señal del tejido se asocia con la lana que tiene entre sus dedos y las respuestas etnan, justamente, 'a hilarse'.

La obra se plantea con una idea de evolución de niveles (basado en la bipedestración) y de planos que van en el comienzo lejanos y bidimensionales hasta cercanos y multidireccionales. La imagen también tiene un trabajo lumínico que acentúa esta incertidumbre desde un inicio en que las formas no se distinguen con claridad, acompañados también por nuves sonoras indecifrables, hacia palabras, frases, historias, poemas (la evolución sonora incluso incluye lo conceptual referido al ruido como 'armonicidad'.) El sonido rodea al espectador al igual que las escenas. (los espacios no son fijos.)

En un segundo proceso se comenzarán a vislumbrar con claridad cuáles y cómo son los cuerpos participantes, junto con la mirada que también persigue intenciones desde lo incomprendible hasta la mirada directa al espectador.

Se sube un nivel, hacia uno intermedio, donde las intérpretes aún agachadas sin mirar al público directamente se dirigen hacia éste, en una penumbra total. Desde el público aparecen pequeñas luces que las acompañarán hacia sus lugares pautados entre la platea. Con una cercanía que causará en casos incomodidad. Allí comienzan una confesión (un acto íntimo) que por serlo solo lo podrán escuchar algunos, los que estén más cerca. Finalizado esta confesión, una vez mas frente a los espectadores, se acuestan sobre los bancos, donde se 'develarán' los rostros. (Estas mujeres ya no tienen nada que perder. Se han confesado, han mostrado su intimidad frente a todos.)

'Tomando el sol', se denomina la correspondiente escena, y aquí las voces se escuchan claras e irónicamente. El tejido que aquí se conforma es diferente es el tejido del chisme, de la crítica, de la burla. Cuando estos relatos acaban todos los integrantes que se encontraban entre el público aparecen

físicamente (ya han estado presentes, el público los ha escuchado pero no visto.) La escena se vuelve multitudinaria pero aun no se ven con claridad ni los cuerpos erguidos ni los rostros. Se forma un friso frente al público y dos hileras de participantes a los lados formando un 'tablao' de zapateo que comienza a manifestarse sonoramente. Nuevamente las interacciones principales son las destacadas en los haceres, inventan, improvisan pero siempre vuelven al lenguaje común, a ese pulso que le marca la sociedad, sus pares pero, sobretodo sus compañeros de ruta. Los gestos aquí se logran clarificar mejor, ya no son cuerpos amorfos sino cuerpos femeninos. De mujeres 'locas', 'enamoradas', 'melancólicas', etc. y una de ellas, más que las demás. Ésta comienza una conversación telefónica imaginaria (la historia ahora es clara, no son frases sueltas- se va hilando un argumento, un relato-.)

Dicho texto también tiene un formato musical determinado. Es responsorial (pregunta y respuesta.) Las mujeres comienzan a trenzarle el cabello y las respuestas de éstas suenan burlonas, histéricas y el trenzado parece no terminar, realizándose de unas a otras. El tejido ya no es solo sonoro sino visual. La mujer que recita se levanta (es la primera en pararse) se dirige hacia el público, pero el trenzado continúa y es ahora infinito porque todos los integrantes se han parado se están trenzando entre sí, armando un telar dimensiones extraordinarias.

La caminata total se repite, pero ahora se presenta con cuerpos erguidos. Como maquinaria de personas arman, un camino (demostrando que el tejido se conforma entre varias manos.) sin perder el ritmo. Una de las intérpretes camina sobre éste recorrido mientras incluso lo arman como si fuera una estructura de ladrillos... Tiene voz de líder esta mujer. La altura (subida a un banco) le impone su voz y su actitud. Ahora lo que se plantea es un discurso, y el resto de los integrantes conforman un público por debajo del nivel de ésta (intelectual y físicamente) abuchean, aplauden, arengan, repiten, se excitan... La idea de lo responsorial ahora se transforma en una canción y estas notas 'ordenadas', ordenan los cuerpos y los hacen trabajar en concordancia.

El murmullo vuelve a aparecer, como articulador hacia otra escena que plantea, el tejido en forma de enlace. Una coreografía con pilotos hace que el sonido ambiente, al margen de un poema (aparece la forma poética por primera vez) se conforme también, no solo por el de mi cuerpo, sino por el del vestuario (las ropas rozan, se sacuden, etc.) demostrando que cualquier cosa que se realiza tiene consecuencia en los demás como efecto dominó.

La última articulación es el traslado de todos los intérpretes hacia el público, donde comienzan a ejecutar un ritmo de palmas contra el piso mientras que aquellas mujeres entre los espectadores, siguen tejiedo. Dos de las integrantes principales se levantan y comienzan un juego de palabras con el ritmo que

los demás les han introducido en sus cuerpos contando una historia sin parar de cantar, ni rimar, ni zapatear. El ritmo se transforma en algo repetitivo de características yamánicas y la masa de intérpretes se suma al mismo, poniendo cada uno su estilo, su voz. Inventando *in crescendo* hacia un trance general. Una de las intérpretes líder se desprende de la muchedumbre y comienza a recitar un poema, deshaciendo cada uno de los tejidos que estas mujeres estuvieron realizando durante toda la obra e incentivando a que cada uno de los espectadores arroje su ovillo hacia la masa generalizada de intérpretes que comienzan a enredarse, amezclarse entre los colores, entre las trenzas, entre las tramas. Esta vez todos los integrantes se han transforman en madejas, en lana, en hilos cruzados, en el nudo de la charla, en el tema, en aquella idea original. Son partícipes de un todo.

El nombre de la obra: **Los trestrenes que trenzo**; el espacio escénico: el subsuelo de la Sala Lavardén; los participantes: los integrantes de Prácticas Escénicas especialidad Expresión Corporal junto a la alumna invitada María de los Ángeles Aguirre y parte del alumnado del Instituto Superior del Profesorado de Danzas Isabel Taboga; la colaboración en iluminación de Virginia Tuttolomondo y Carlos Abdo y la producción del Profesorado Superior Provincial de Danzas Isabel Taboga de Rosario. Link de seis minutos: <http://www.youtube.com/watch?v=ahJsDwnd2d0> Link de la obra completa dividida en tres partes: <http://vimeo.com/62423120>; <http://vimeo.com/62423119>; <http://vimeo.com/62423121>

Mostrar y demostrar que nada es hazaroso o por lo menos, que si lo fue, las intenciones han cambiado, es relevante. No es fácil contar una obra, ni una coreografía, ni una partitura sonora, pero si es necesario contarlas intenciones que persiguen y persiguieron. La comunión que un espectador refiere por un trabajo, tiene que ver con estas desiciones, con estos compromisos, con esta manera de pensar lo que se hace y dice y, en nuestro caso, se expresa.

III- Conclusión

'La nada' es un concepto que ha sido utilizado en diferentes situaciones pero aquí principalmente se describirá el peor de sus significados: como objetivo. El origen de la nada como objetivo es de fácil localización: el imperialismo. Porque una cosa es la idea igualitaria en pos de un objetivo 'humanitario' y otra es lo que Ana Wortman⁴³ define como vaciamiento ideológico.

Si opinamos, como la autora, que la extranjerización creciente de la economía produjo una transformación radical de las formas de organización social vigentes en la Argentina (es decir que, en

43 **Ana Wortman:** socióloga argentina, profesora e investigadora de la Facultad de Ciencias Sociales-UBA, en el Instituto Gino Germani, Area de Estudios Culturales.

realidad, la instancia de debate se pierde en pos de un compromiso implícito con un modelo que eligieron los gobernantes para todos los demás) dicha decisión ha traído la catastrófica consecuencia que hoy padecemos: el individualismo que conlleva a ‘la nada’ como elemento de partida para un objetivo común.

Por lo tanto, la copia de este modelo económico fragmenta la cultura como fragmenta las anteriores clases existentes en consecuencia del nacimiento de nuevas clases. La cultura comienza a depender en su totalidad, como vimos, no sólo de lo económico sino que ‘voluntariamente’ y casi ‘generalizadamente’ se traslada hacia un lugar donde se cree que la negociación es imperiosamente necesaria y que se expresan ‘lealmente’ ideas, cuando no se percibe que éstas ya no nos pertenecen. Quizás lo que creímos que había existido antes, fue lo que vino después. Las empresas ejercen su mecanismos con total libertad debido a un terreno fértil (‘la nada’ localizada como vínculo común) que agiliza dichas negociaciones; esta nueva cultura.

Reflexionemos antes de culpar y comprendamos entonces que quizás las generaciones jóvenes, no tengan memoria de participación, porque han nacido bajo esta nueva cultura del vaciamiento. Y en consecuencia es por eso que el lugar al debate esta en crisis, pero no solo por una imposibilidad de inquietud gestante a la congregación conjunta de opiniones, sino porque la cultura ‘reinante’ no la cree necesaria. ‘La nada’ como ‘forma de pensamiento’ no exige, justamente ‘absolutamente nada’. Ha sido realizado tan bien el trabajo, que no solo resulta difícil volver a caminar, sino que nos plantea dudas respecto de nuestro propio pensamiento e inquietudes preguntándose (solo algunos) si realmente nuestras intenciones son fieles a lo que fuimos.

Si bien creemos, como León Rozitchner⁴⁴ que algo que un artista no debiera olvidar, es que el intento por unir las palabras política y cultura puede ser sospechosa, porque en un punto puede indicar una prolongación de poder. La politización de la cultura conspira contra lo que ‘justamente’ significa cultura ya que la misma (y utilizaremos una frase de dicho pensador) *“no puede en esencia organizarse.”* No opinamos como él, cuando afirma que la política opera de filtro. Cuando se dice que la cultura no debe dejar de ser o ejercer dicho espacio, se comprenderá que la misma resistirá si es verdadera, porque lo esencial es indestructible. Creemos que en dicha postura se ha perdido de vista la idea de ‘inconsciencia colectiva dirigida’ a la que hemos estado haciendo referencia.

Y si consideramos, entonces, que la cultura siempre es política (porque ocupa espacios para decir

44 **León Rozitchner** (Chivilcoy, Buenos Aires, 1924 - CABA 2011) Filósofo y psicoanalista, profesor de la Universidad de Buenos Aires, docente de la Facultad Libre de Rosario y conocido intelectual argentino. Conocido en Argentina como comprometido con el contexto social y cultural, fundamentalmente el filosófico, y también el psicoanalítico.

y en su germen la misma 'debe' contrariar) nuestro lugar de debate, como artistas, se encontrará en la forma en que decimos y en los espacios que ocupamos. Debemos contraponernos, en una primera instancia, a las ideas de seducción de los medios, para poder preservar nuestro arte y por ende nuestra opinión política sobre nuestro entorno y sobre el arte en general. La paradoja, en Argentina, resultará de hallar una organización de dicha espontaneidad creativa para que logre expresarse igualitariamente (sin ser idéntica) ya que, en coincidencia con el autor, opinamos que aquí, en nuestro país y pudiendo generalizar aun más diremos que, en Latinoamérica, pensar soluciones es un hecho crucial y si no se hace algo entre muchos, nos vamos todos al abismo.

Como Gabriela Massuh⁴⁵ opina (en el mismo texto citado anteriormente) creemos que las grandes corporaciones son dueñas absolutas, y en manos de los medios se manifiesta todo lo dicho. Pero a esta afirmación anexaríamos que, no solo las grandes corporaciones manejan el flujo de la información y del conocimiento, sino que son los mecanismos de poder generados en diferentes ámbitos y reforzados por el poder político que ellos mismos se otorgan (en algunos sitios por el simple hecho de portación de apellido) generando esta distribución para nada equitativa los dueños del 'saber todo'. Por lo tanto, si bien debemos apuntar hacia la construcción de la opinión 'copando' dichos espacios, también es necesaria una lucha menos pretenciosa, desde lugares donde la opinión ni siquiera existe de manera verbalmente expresable y donde estas se reservan 'simplemente' para cuestiones aún ¿'más esenciales'? que las 'expresiones culturales'.

Hoy ya no se habla de la muerte como posibilidad (ni se la muestra.) Ni de la vejez, ni del deterioro (excepto para vender cremas.) La muerte y la pobreza, son feas, tristes, ¿innecesarias?... Hoy nos encontramos negando reconocerlas como partes de la vida. Nos hemos creído la ficción de tal forma, que no la reconocemos ni siquiera en su nuestra propia y real cotidianidad. Le juramos, a dicho exponente ficticio, ¿sin darnos cuenta?, fidelidad absoluta, en compensación por esa caricia diabólica que nos otorga mediante sus falsas imágenes de lo que luchamos por ser. Imposibles de igualar, pero 'tan tentadoras' que daremos la vida entera en intentarlo.

Es terriblemente sospechoso (como dice Rodríguez Kees⁴⁶) que se le tenga miedo al silencio.

45 Gabriela Massuh nació en Tucumán. Doctora en letras por la Universidad de Nüremberg. Fue durante más de dos décadas directora de cultura del Goethe-Institut Buenos Aires. En la actualidad dirige la editorial Mardulce (con Juan Zorraquín).

46 Damián Rodríguez Kees (Rosario 1963) Artista que explora el sentido en lo absurdo construyendo musicalmente microrelatos con lógicas inventadas. El sitio web recupera algunas situaciones de su obra de teatro musical procurando mantener el espíritu de los personajes que él mismo representa en el escenario. A partir de un autoretrato

¡Nosotros! Una sociedad que venimos de muchas culturas charlatanas (en el buen sentido de la palabra, refiriéndonos al origen latino de nuestra cultura) olvidamos que también venimos de culturas que han dedicado años a la simple, pero no por ello menos valiosa, observación (basándonos a la indígena.). Creemos que no se entiende ni importa mucho cómo se ha gestado nuestra cultura. Y ese cuestionamiento aparece solamente cuando hay imperiosa necesidad de hacerla prevalecer. Es decir, cuando es demasiado tarde. O quizás sea porque nos han hecho creer que no es importante su permanencia y es por ello que los interrogantes no afloran y sin ellos nos conducimos hacia la nada, creyendo que todo aquello nunca valió la pena.

BIBLIOGRAFIA:

LEBOURGUES, Solange: *"Inadaptada"*- Revista DCO- Número 7- Edición iberoamericana

TAYLOR, Diana; "Hacia una definición de performance"- traducción Marcela Fuentes- del sitio Performancelogía

PRIETO, Antonio; *"Los estudios de performance: una propuesta de simulacro crítico"*- Sitio Performancelogía.

MORETTI, Franco; *Mercados de la mente* en *New Left Review*. Madrid. Ed. Castellana N 6, 2000.

PELINSKI, Ramón; *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango.*

Capítulo X: *Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por miedo a la música.* Madrid Akal. 2000

KLEIN, Naomi; *No logo. El poder de las marcas.* Buenos Aires. Ed. Paidós, 2001

JAMESON, Frederick; *El Postmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío* en *Ensayos sobre el postmodernismo.* Buenos Aires.

WORTMAN, Ana; *Subjetividad y sociedad de consumo en la Argentina de los noventa*, Revista electrónica *e-I@tina*, número 2. 2003

GONZÁLEZ, Horacio; ROZITCHNER, León; KAUFMAN, Alejandro; MASSUH, Gabriela; *¿Qué es una política cultural y cuál es su relación con la cultura política?* en Revista *Argumentos*, número 4, 2004.

RODRÍGUEZ KEES, Damián; *Consideraciones de un compositor periférico a fines del siglo XX-*, en Carlos Antognazzi (Comp.) *La cultura en el fin de siglo.* Santa Fe, Municipalidad de Santo Tomé / Subsecretaría

propuesto por Damián, se estilizaron las líneas para adaptarlo a una versión Flash que habilite jugar con el personaje en distintas situaciones.

de Cultura de la Provincia de Santa Fe, 1997.

MARTI i PEREZ, Josep; *Música y etnicidad: una introducción a la problemática*. Revista electrónica *Trans*, www.2.uji.es/trans/trans2/marti.html. 1996

FRITH, Simon; *7. Música e identidad de Cuestiones de identidad cultural*/compilado por Stuart Hall y Paul du Gay. 1 ed. Bs. As. 1996

GUBER, Rosana; *“IV: El trabajo de campo como instancia reflexiva del conocimiento”. El salvaje metropolitano. A la vuelta de la Antropología postmoderna. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo.*” Buenos Aires: Legasa- 1991

FRIGERIO, Alejandro; *“Negros” y “Blancos” en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales*. Universidad Católica Argentina/CONICET

SARLO, Beatriz; *¿Arcaicos o marginales? Situación de los intelectuales en el fin de siglo*, en *Punto de Vista* N 44. Buenos Aires, 1993.

BUCHKA, Peter; *Escrito para que se lo lleve el viento. La crítica de las artes contemporáneas puesta a prueba. Quien se mofa de los críticos cuenta siempre con la aprobación de los demás*. Revista Humboldt Año 39/1997/122

PEIDRO, Miguel Ángel; *“El arte de acción”*. Sitio performancelogía

BENILDE, Marie; *La publicidad como modo de vida* en *Le Monde Diplomatique*. Buenos Aires. Ed. Cono Sur, Mayo de 2001.

JAPPE, Anselm; *Las sutilezas metafísicas de la mercancía*, revista electrónica *Krisis*, octubre de 2002

DEBORD, Guy; *La sociedad de espectáculo*. Buenos Aires. Ed. La Marca, 1995

AMBROSINI, Norma; *Crónicas del Segundo Encuentro de Danza y performance* llevado a cabo durante el mes de Febrero del 2008 en la ciudad de Buenos Aires.

Tendencias Actuales de las Investigaciones en Semiología Musical- Traducción del Seminario a cargo del Jean Jaques Nattiez (Buenos Aires, organizado y realizado en el Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea del 6 al 10 de Septiembre de 1993)