

Desestabilizar la disciplina: cuerpo y subjetividad en *contact improvisation*

Marina Tampini (Lic en Ciencias de la Comunicación (UBA); Intérprete de danza teatro; Mg. en Educación Corporal - UNLP)

Docente e investigadora del IUNA Departamento Artes del Movimiento- Argentina
mtampini@arnet.com.ar

Dra. Cynthia Farina (Universidad de Barcelona)

Docente e investigadora del IF Instituto Federal Sul-Rio-Grandense - Brasil
cynthiafarina@pelotas.ifsul.edu.br

Palabras claves: contacto, improvisación, subjetivación

“Esta danza, *el contact improvisation*, no se interesa por las formas en tanto poses que adquiere el cuerpo, sino que establece premisas para la interacción entre los bailarines: el foco de atención de los participantes de la danza debe estar en seguir el flujo del movimiento creado conjuntamente, manteniendo siempre un punto de contacto entre los cuerpos que danzan. Este contacto puede variar desde un ligero roce entre los cuerpos hasta una entrega de todo el peso de uno a otro. Lo que los cuerpos hacen es establecer una “escucha atenta”¹ de las fuerzas que los conectan de modo de poder adaptarse a los cambios imprevistos que suceden a cada momento, sin olvidar que la sintonización inicial de cada bailarín es con su propio estado corporal y con las fuerzas físicas.”
(Tampini, M, 2009)

¿Qué contiene la práctica del contact improvisation (CI) que la hace capaz de dejarme en silencio? ¿Qué pasa aquí con mi cuerpo que después de bailar queda despierto, fortalecido y blando a la vez? ¿Qué son todas estas sensaciones que se suceden en mí cuando bailo en contacto con otro cuerpo y que raramente se repiten en otros contextos de intercambio? Son algunas preguntas que como bailarina y profesora de CI me motivaron a iniciar una investigación que tomó la forma de una tesis de Maestría titulada *Contact improvisation: cuerpo y pensamiento en danza*. El presente trabajo aborda algunos aspectos desarrollados en dicha tesis.

En esta exposición nos proponemos mostrar de qué modo el régimen disciplinar en el que en gran medida hemos sido formados como sujetos de nuestra época –y que la

¹ La idea de “escucha” es muy usada en las clases de CI, e indica actitud receptiva y atenta: el calco del verbo auditivo muy probablemente se deba a la inexistencia de un verbo específico para el sentido del tacto. Para un mayor desarrollo del lenguaje usado en clases de CI. Ver Uski, I., *Nature et enjeux du toucher dans la pratique de contact improvisation*, Département Danse, Université Paris 8, 2003.

formación académica en danza refuerza-, se ve sacudido, vulnerado y trastocado en la práctica del *contact improvisation*. Específicamente consideraremos el *contacto* y la *improvisación* como dos de los aspectos constitutivos de esta danza que operan la desestabilización de lo disciplinar y que abren, decimos, a través del cuerpo, una posibilidad de movilizar la subjetividad.

El cuerpo problematizado: Foucault y Paxton

El final de la década de los 60 y el comienzo de los 70 fueron años de efervescencia social, política y cultural. Años que albergaron luchas sociales, culturales y artísticas que aún resuenan y alimentan nuestro presente. Fue en aquellos años que Michel Foucault planteó una idea sobre el poder que, además de abrir una nueva senda para el pensamiento social, nos parece que resuena con un interrogante planteado, en los mismos años, por el bailarín Steve Paxton en el terreno de la danza. Interrogante que, investigación mediante, arrojaría como resultado la forma de danza conocida como *contact improvisation*.

Tanto en el pensamiento de Foucault como en el de Paxton el cuerpo ocupa un lugar a ser problematizado. Foucault al proponer que el poder no es un problema de ideologías sino de cuerpos, pues *el poder se ejerce sobre los cuerpos*²; y Paxton al interrogarse acerca de los movimientos que ha suprimido la cultura del repertorio posible de movimientos y que nosotros podemos reclamar. Este último hace referencia al modo en que la institución escolar promueve en el individuo una educación perceptual que restringe el potencial motriz y sensorial a *sentarse quieto y focalizar la atención por horas*³. Atendiendo al pensamiento de uno y otro, el concepto de *disciplina* foucaultiano resulta esclarecedor.

Sabemos desde Foucault que la disciplina es una micropolítica de los cuerpos que se ejerce a través de las instituciones de encierro. La modernidad nos forma dentro de la matriz disciplinar de modo tal de convertirnos en cuerpos dóciles políticamente y útiles económicamente. La familia, la escuela, la fábrica, el hospital, etc. a través del

² Ver Foucault, M., *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.

³ Ver Paxton, S., "Drafting Interior Techniques" en *Contact Improvisation Sourcebook*, Contact Editions, Northampton MA, 1997.

dispositivo panóptico tienen *como objetivo a los cuerpos en sus detalles, en su organización interna, en la eficacia de su movimiento*⁴. La disciplina es ese conjunto de técnicas que actúa sobre lo sensible para moldearlo y que funciona según Foucault como *coerción ininterrumpida, constante, que vela sobre los procesos de la actividad más que sobre su resultado y se ejerce según una codificación que reticula con la mayor aproximación el tiempo, el espacio y los movimientos* (Foucault, 2005a: 141).⁵

El interrogante de Paxton acerca de los movimientos descartados por la cultura se desliza sobre la disciplina impuesta al cuerpo de la que nos habla Foucault y pretende explorar fuerzas no tenidas en cuenta y que están ahí afectando a ese cuerpo. Se trata de una pregunta que al desnaturalizar el modo de construimos un cuerpo en las sociedades modernas, desborda el campo de la fisicalidad para impregnar un territorio más amplio que es el del régimen moderno, aquel que delimita lo que es posible ver y decir en un momento y lugar dados⁶. Si tenemos en cuenta que según Foucault los cuerpos son el sustrato sobre el que se ejerce el poder⁷ (poder que es indisociable de los saberes que engendra), estamos ante una pregunta que apunta a desestabilizar los modos de sujeción que nos constituyen.

Son las posibilidades de movimiento descartadas por el régimen disciplinar las que Paxton decide explorar. El sentido de la vista, que resulta ser el preponderante en el uso habitual que hacemos de los sentidos al movernos, pierde su preponderancia en su exploración para ceder su lugar al sentido táctil. De allí que el ‘contacto’ sea parte del nombre de esta danza.

La vista pasa a ser empleada en visión periférica; esto es, abierta los 180° posibles, sin foco preciso y sin fines analíticos ni clasificatorios. El sentido del tacto, habitualmente restringido a usos utilitarios en la vida diaria o eróticos en la vida privada -y

⁴ Castro, E. El vocabulario de Michel Foucault, *Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, Prometeo 3010-Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2004.

⁵ Los cuerpos de la danza académica se han constituido al interior del régimen disciplinar. El entrenamiento del bailarín clásico resulta casi un calco del soldado descrito por Foucault. Ver análisis comparativo en “Contact improvisation: cuerpo y pensamiento en danza”

⁶ Las épocas se distinguen en Foucault por ser formaciones históricas “hechas de cosas y de palabras, de ver y de hablar, de visible y de decible, de superficies de visibilidad y de campos de legibilidad, de contenidos y de expresiones”. Cada época tiene un cierto régimen de visibilidad y de enunciabilidad que la caracteriza. Para un mayor desarrollo de estos conceptos, ver Deleuze, G., *Foucault*, Paidós, Barcelona, 1987, p.75.

⁷ Foucault, M., *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005a.

circunscripto, en ambos casos, a fragmentos corporales específicos-, en el CI no tiene un carácter manipulador e involucra a la totalidad del cuerpo:

“El contact improvisación casi va a invertir la utilización jerarquizada de nuestras capacidades táctiles, no solamente comprometiendo el cuerpo de manera más homogenizada, sino también asignando a toda parte del cuerpo implicada nuevas intenciones. Así pues, la mano parece perder su papel instrumental y "manipulador" y las partes genitales o pregenitales parecen perder parcialmente su consistencia erógena. Pero sobre todo se va a dejar avanzar el contacto sobre toda la superficie del cuerpo. Puesto que los receptores y terminaciones libres están presentes por todas partes, el *contact improvisation* va a pretender utilizarlos. El concepto de tacto exploratorio se vuelve pertinente sobre la totalidad del cuerpo” (Uski, 2003: 19).

¿Qué ocurre cuando un sentido es puesto a trabajar en un “sentido” distinto al conocido?
¿Qué produce esta desterritorialización⁸ del uso dominante del tacto, que pasa a explorar en el movimiento sensible de dos cuerpos en contacto el devenir de las fuerzas a las que están sujetos? ¿Qué calidad de experiencia sensible de conocimiento permite?

En nuestras sociedades, el tacto en toda la superficie corporal suele tener lugar casi exclusivamente en la esfera del erotismo, y conlleva un alto nivel de codificación que implica la restricción de los movimientos y de los modos del contacto a determinados repertorios y modos de uso. Pero puesto a operar en un dispositivo como el del CI que requiere que la atención esté fundamentalmente centrada en el flujo de movimiento que se sucede entre ambos cuerpos sujetos a las fuerzas físicas, la experiencia es otra. Pareciera que se abre una zona no codificada de la experiencia que permite la exploración de un territorio sin tantos a priori.

De hecho el tacto es, de los cinco sentidos, el que más claramente interrumpe la posición sujeto /objeto a la que la estamos habituados. Nos referimos a esa distancia objetivante y cosificante que creamos fácilmente en relación al mundo; esa relación establecida por la modernidad como “necesaria” para el conocimiento. Ya sea que lo pensemos desde la

⁸ La función de desterritorialización refiere al abandono del territorio, a un desmoronamiento parcial o total del territorio y a las funciones que desempeña cada región de un territorio. Ver Zourabichvili, F., *El Vocabulario de Deleuze*, Atuel, Buenos Aires, 2007.

fenomenología, la psicología o la neurofisiología, arribamos a la idea de que el tacto permite un tipo de experiencia con el mundo en la que se desdibujan los límites entre uno y lo otro. Así lo expresa una bailarina de CI:

“...la cabeza de un compañero en contacto con la mía -única verdad tangible entre nosotros: rodamos juntos, los pelos se mezclan, los cráneos se hermanan, el peso pasa de una al otro a través del contacto- los granos de arena se hacen un festín -chato-redondo-duro-blando-suave-rápido-lento: debajo está el espíritu. Lo que siento no es sólo hueso y carne, pelo, olor, textura. Y me gusta tocar nuevamente, por el placer, el juego, para recordar que estamos primero que nada magníficamente hechos de una materia tierna, como la seda, tan tierna. ¿Realmente lo habíamos olvidado?” (Meyer, 1997: 84).

Se trata de la relación con otro como yo, de la misma naturaleza, pero en una instancia anterior a la de convertirnos en sujetos; o mejor dicho, en tensión con la instancia sujeto que somos. En tensión con esa forma-sujeto que Foucault nos enseña que como construcción histórica que es, tiene fecha de vencimiento. Hablamos de una tensión desestabilizante. El tacto habilita la percepción de intensidades, texturas, volúmenes, consistencias, flujos que se suceden a velocidades mayores que las que nuestra mente puede aprehender otorgándole forma humana o decodificándolas a partir del repertorio de representaciones con que habitualmente damos sentido al mundo.

Descubrimiento o recuperación de una dimensión primaria, anterior al lenguaje, que nos devuelve al contacto con la dimensión de naturaleza que nos conforma y que nos conecta con el resto de lo vivo. Como bellamente lo expresa Gil:

“En el comienzo era el movimiento porque en el comienzo estaba el hombre de pie, en la tierra. Erguíase sobre los pies, oscilando, buscando el equilibrio. El cuerpo no era más que un campo de fuerzas, atravesado por mil corrientes, tensiones y movimientos”. (Gil, 2001: 13).⁹

La improvisación, segundo aspecto que da nombre de esta danza, lo entendemos en tanto modo de composición instantánea del movimiento, que tiene como efecto inmediato la deconstrucción del tiempo de la medida en el que la danza espectáculo

⁹ Traducción de Marina Tampini.

coreográfica acostumbra a moverse. Tanto para el bailarín como para el espectador cuando se trata de una *performance*, la experiencia del tiempo necesariamente cambia instalándose en un ‘aquí y ahora’ que fuerza al primero a componer sus movimientos sin partitura, y al segundo a mover su foco de interés del resultado al proceso de la danza. Esto es, el interés de la danza pasa más por cómo se produce el proceso de selección y composición de los movimientos en el aquí y ahora que por el virtuosismo o belleza de movimientos preconcebidos.

Específicamente, la improvisación por contacto requiere del re-entrenamiento de los sentidos, al que nos referimos previamente, al que el elemento de ‘improvisación’ suma la necesidad de desarrollar la capacidad de reconocer los propios patrones habituales de movimiento o de relación, de modo tal de ensayar nuevas posibilidades. Esto es, el entrenamiento para la improvisación parece tener como prerrogativa, el ser capaz de mantenernos en relación a una cuota importante de incertidumbre. No importan tanto las pautas a seguir como el hecho de que sean capaces de ponernos en relación de desorientación. Es desde/con esa incertidumbre que el improvisador compone, esto es, busca producir sentido de modo instantáneo con lo que se va desplegando en y entre los cuerpos. El bailarín que se entrena para la improvisación; trabaja para navegar en aguas inciertas, para resolver problemas imprevistos, para valerse de recursos impensados. La tarea de improvisar requiere necesariamente de un cuerpo afectado¹⁰

“Abrirse a lo posible es recibir, como cuando uno se enamora, la emergencia de una discontinuidad en nuestra experiencia, y construir, a partir de la mutación de la sensibilidad que el encuentro con el otro ha creado, una nueva relación, un nuevo agenciamiento” (Lazzarato, 2006: 49).

El paso de la coreografía a la improvisación es para Paxton un modo de sacudir una estructura de poder jerárquica que en la danza funciona dejando del lado del coreógrafo casi la totalidad de la tarea de creación, y del lado del bailarín la tarea de reproducción de las ideas de otro. Paxton denuncia ese funcionamiento -naturalizado en el campo de la danza- y lo trastoca devolviendo al bailarín a un estado de ‘paridad responsable’ con

¹⁰ Deleuze explica que los afectos son fuerzas no humanas capaces de *desbordar la fuerza de quienes pasan por ello*. Por lo que un cuerpo afectado es un cuerpo alcanzado por esas fuerzas, *alcanzado por devenires no humanos del hombre*. Para un mayor desarrollo de este concepto ver, Deleuze, G. & Guattari, F., *¿Qué es la Filosofía?*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1999

el resto del cuerpo de danza. Se dismantelan las jerarquías y cada bailarín tiene la tarea de crear la danza a través del encuentro con los otros en el momento de la danza misma.

El espacio por excelencia para la práctica de CI es el *jam*, término prestado del jazz que remite a un grupo de músicos que se junta para tocar espontáneamente o *zapar*. En el caso del CI se organizan *jams* en tanto espacios abiertos y autogestionados en que los practicantes -más y menos experimentados- bailan espontáneamente sin ningún tipo de directriz por espacio de dos a tres horas. Se trata de un espacio para experimentar y practicar ese estado de “paridad responsable” en el que son puestos los bailarines al dismantelarse las jerarquías y propiciarse la autogestión. De allí que si se plantean prerrogativas para la danza, se haga por la iniciativa surgida en cada grupo. Cabe señalar, también, que como el CI es una forma abierta y extremadamente plástica ha permitido sumar elementos a la improvisación, sobre todo en la instancia performática: objetos, vestuario, situaciones, palabras que revelen nuevas potencias. De hecho, muchas exploraciones actuales consisten en buscar nuevas relaciones posibles entre los elementos del CI y elementos de otras expresiones escénicas.

Improvisar: una práctica desde el cuerpo para la vida misma

De ello resulta que el bailarín de CI se produce en una relación con su corporalidad caracterizada por la apertura a lo nuevo que puede emerger del movimiento sensible en interacción con el entorno y/o el compañero. Se trata de cuerpos que operan por intensidades. El uso de lo sensorial no queda fijado a un modelo a reproducir sino más bien a un territorio a explorar, de modo que el bailarín mismo deviene su propio experimento. En este movimiento, la dupla sujeto-objeto se desdibuja. Ya no hay un cuerpo-objeto separado de una conciencia-sujeto, ni tampoco un modelo externo (ya sea en la forma de coreografía o de secuencia de movimientos en una clase) que subsuma el accionar del cuerpo a un plan prefijado. Podríamos decir que la función director y la función hacedor se re-únen en la figura del improvisador. Ambas funciones se alternan, se funden, se complementan en una tarea de exploración en que la pregunta por lo desconocido, el placer de las sensaciones que producen los cuerpos en contacto, aquello que inquieta a esos cuerpos y la intención compositiva, funcionan como guías del movimiento de la danza.

La puesta del cuerpo en desorientación que propicia esta práctica parece sacudir al cuerpo para desmarcarlo del uso de los sentidos y del movimiento al que el poder disciplinar lo tiene acostumbrado. Esta práctica de danza actúa allí, en el mismo lugar que Foucault señala como sitio de ejercicio del poder para la producción de una cierta forma-sujeto. Esto es en el cuerpo. Pero actúa afectándolo, sacudiéndolo y presentándole un dispositivo para jugar y experimentar con nuevos posibles. A partir de la misma materia prima, el CI propone explorar otras potencialidades. Es en esta apuesta por desmarcarse del régimen moderno de lo sensible (coreógrafo-bailarín, mente-cuerpo, razón-sensibilidad) que los cuerpos danzando en contacto pueden explorar otras formas de relación objetivas y subjetivas, a la vez (contacto e improvisación, ‘sentido’ y ‘sentidos’, coreógrafo y bailarín,).

En este sentido, en el CI se deja oír el proyecto de las Vanguardias Históricas. Aquel que se proponía derribar las barreras entre arte y vida¹¹. De allí que se desdibuje tanto la obra de arte como la figura del artista en el CI y que sea necesario repensar la experiencia estética. Nos interesa en este punto rescatar al CI como práctica con la potencia de albergar *acontecimientos*,¹² concepto de Deleuze que remite a experiencias capaces de afectarnos y que se resisten a ser decodificadas a partir del repertorio habitual de representaciones con el que nos movemos. El acontecimiento tiene la potencia de abrir nuevos territorios para el pensamiento y la creación a niveles que desbordan lo artístico y penetran, por ejemplo, lo social o lo subjetivo afectando la vida de distintos modos¹³.

La improvisación supone la creación de relaciones a múltiples niveles. Cómo me relaciono con el otro, con mis elecciones y con mis interrogantes no son cuestiones secundarias sino centrales, pues crean la trama misma de la danza. Tomamos, en este sentido, algunas apreciaciones de practicantes y maestros de CI:

¹¹ Ver Farina, Cynthia. “Formación estética y políticas de lo sensible” en Farina, Cynthia y Rodrigues Carla (Orgs). *Cartografías do sensible. Estética e subjectivação na contemporaneidade*, Evangraf, Porto Alegre, 2009

¹² Para una mayor desarrollo del concepto deleuziano de *acontecimiento*. Ver Deleuze, G. & Guattari, F., *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pre-textos*, Valencia, 2006

¹³ Para un desarrollo mayor de la relación arte-vida-filosofía, ver: Farina, C., “Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y la pedagogía de las afecciones”, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2005 y Schmid, W., *En busca de un nuevo arte de vivir. La pregunta por el fundamento y la nueva fundamentación de la ética en Foucault*, Pre-textos, Valencia, 2002

“La libertad que la improvisación brinda, no es tal si no hay apuesta. El placer que conlleva requiere rigor. En la práctica de *contact improvisation*, uno siempre se encuentra con la propia tendencia a tomar las mismas decisiones una y otra vez. Pero dentro de la forma, esta tendencia tiene como contracara el trabajar en contacto con un compañero que está en la posición de recordarnos que hay otras opciones que no hemos considerado. Apreciar esa invitación es uno de los desafíos básicos que ofrece la improvisación.” (Stark Smith, 2006: 165).¹⁴

Este requerimiento de trabajar en relación a la diferencia que plantea el/lo otro hace de la improvisación una práctica con fuerte peso político. La expresión -en tanto búsqueda artística- es posible únicamente en la medida que se plantea una relación, o sea, es producto de ese “entre” lo uno y lo otro. Ya sea por contraste, por choque, por encuentro o por falta del mismo, el hecho de no soslayar la diferencia sino disponerse a una relación con ella es fundamental. Se trata de establecer una relación que no siempre es ni fácil, ni instantánea, ni exitosa, pero que sí es capaz de iluminar zonas de uno, de otro o de la relación misma.

“En el *contact*, los movimientos nacen repentinamente y tienen dos caras. Uno lleva al intercambio su mitad de la historia y el compañero, la otra. La belleza de danzar con mucha gente distinta radica en que cada compañero nos acerca una pieza distinta del rompecabezas y que ésta no encaja automáticamente con las nuestra. Hay que improvisar para poder unirlos...” (Stark Smith, 2006: 168).

La actitud de apertura que cultiva la improvisación como modo compositivo *también desarrolla una flexibilidad mental que puede ofrecer un mapa en el cual cartografiar nuevos caminos que permitan negociar cruces interculturales difíciles o extraños*, como señala Ann Cooper Albright (Cooper Albright, 2006: 260)¹⁵.

Esta bailarina, maestra e investigadora, a quien le tocó dar clases inmediatamente después del ataque a las Torres Gemelas a alumnos de la zona de New York City, sostiene que la improvisación puede ayudar a desarrollar las habilidades que necesitamos para enfrentar muchos de los cambios sociales y estéticos que plantea el siglo XXI:

¹⁴ Traducción de Marina Tampini.

¹⁵ Traducción de Marina Tampini.

“...Porque la improvisación nos conduce a imaginar nuevos modos de estar con el otro en el mundo. Porque la improvisación es una de las pocas experiencias que cultiva un ser abierto a la posibilidad. Porque la improvisación puede enseñarnos a habitar nuestro cuerpo y a habitar un mundo impredecible...” (Cooper Albright, 2006: 260).

A esta potencia de apertura del cuerpo, la improvisación la actualiza y la realidad en que vivimos parece reclamarla. Lo impredecible no es moneda corriente sólo en el plano de la política internacional sino en el orden que rige nuestras vidas cotidianas. Repensar el modo de estar unos con otros es una tarea política necesaria para nuestra vida diaria. Siguiendo a Rolnik, la vulnerabilidad como respuesta no se trata de una actitud de debilidad sino de una posibilidad de dejarse afectar por las fuerzas en juego sin acudir a la primera respuesta que se nos presenta. Esto es, sin quedar fijo a las representaciones con que miramos la realidad habitualmente; dejando una grieta para que nuevas composiciones sean posibles. De esto también habla Paxton cuando plantea la importancia de que lo que sabemos no nos controle o se sobreimprima como única mirada posible de toda realidad que se nos presenta.

Yendo aún más lejos, Cooper Albright recuerda que inmediatamente después de la caída de las Torres Gemelas, los medios no paraban de hablar sobre qué, cómo, cuándo las Torres serían reconstruidas. Esto lo lee ella como una respuesta apresurada en la que los Estados Unidos buscan restituir su imagen de potencia todopoderosa tapando rápidamente el vacío que dejó la desaparición del *World Trade Center*. Es interesante ver cómo funciona en esta descripción el intento empeinado de una nación de sostener una representación de sí misma, negándose a toda posibilidad de dejarse afectar y reflexionar sobre “las fuerzas en juego” de esa situación particular. La autora sostiene que *la improvisación puede enseñar a ser paciente, a ver un futuro en el agujero. Puede enseñarnos a resistir la respuesta automática (miedo, urgencia de la reconstrucción), permitiendo así que el espacio vacío del Bajo Manhattan pueda guiarnos para encontrar un nuevo tipo de responsabilidad, dándonos literalmente la habilidad de responder de otro modo.* (Cooper Albright, 2006: 260).

De ese modo, la improvisación en tanto práctica que nos pone en relación al tiempo intensivo del ‘aquí y ahora’, que nos impulsa a ‘resistir la respuesta automática’ y nos

expone a la incertidumbre de no conocer la respuesta de antemano, sumado al ejercicio de un uso de los sentidos no habitual, hacen del CI una práctica que propicia la aparición de nuevas relaciones, de nuevas perspectivas. Una práctica que, como aquí la entendemos, requiere de un trabajo sobre la propia subjetividad para poder desarrollarse. Se trata, sin embargo, de una dimensión que el CI tiene en potencia; cada practicante puede elegir hacer conciente y practicable esa dimensión consigo mismo y en relación y contacto con el otro al punto tal que afecte su vida misma.

Bibliografía

CASTRO, Edgardo, *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, Prometeo 3010-Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2004.

COOPER ALBRIGHT, Ann, “Dwelling in possibility” en Cooper Albright Ann & Gere David (eds.), *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*, Wesleyan University Press, Middletown CT, 2006.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1999

-----, Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, Pre-textos, Valencia, 2006

FARINA, Cynthia, Tesis doctoral: *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y la pedagogía de las afecciones*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2005

----- “Formación estética y políticas de lo sensible” En: Farina, Cynthia y Rodrigues, Carla (orgs.). *Cartografias do sensible. Estética e subjetivação na contemporaneidade*, Evangraf, Porto Alegre, 2009

FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*, Las ediciones de la Piqueta, Madrid, 1980.

-----, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005a.

GIL, José, *Movimento Total. O Corpo e a Dança*, Relógio D' Agua Editores, Lisboa, 2001.

LAZZARATO, Maurizio, *Políticas del acontecimiento*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2006.

MEYER, Catherine, "Contact Journal" en *Contact Improvisation Sourcebook*, Contact Editions, Northampton MA, 1997.

PAXTON, Steve, "Drafting Interior Techniques (1993)" en *Contact Improvisation Sourcebook*, Contact Editions, Northampton MA, 199.

STARK SMITH Nancy, "A subjective history of contact improvisation" en Cooper Albright Ann & Gere David (eds.), *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*, Wesleyan University Press, Middletown CT, 2006.

TAMPINI, Marina, Contact improvisation: cuerpo y pensamiento en danza, Tesis de Maestría, Universidad Nacional de La Plata, 2009

USKI, Isabelle, *Nature et enjeux du toucher dans la pratique de contact improvisation*, Département Danse, Université Paris 8, 2003.

