

1-Introducción

Quisiera presentar la Expresión Corporal-Danza (E.C.), corriente creada por Patricia Stokoe en Argentina y poder pensar los modos en que se aborda el cuerpo en esta práctica. Para esto tomo material específico de la E.C. y hago uso de ciertos textos históricos y filosóficos para poder seguir el recorrido de Stokoe, cierta cuestión del contexto histórico y del pensamiento en relación al cuerpo-arte-formación y subjetivación. Me interesa en particular poder describir al menos tres aportes del surgimiento de esta práctica para pensar (1)la E.C como arte más allá de la pura producción de un obra artística,(2) la incorporación del trabajo de sensopercepción y la relación del cuidado del cuerpo y (3)la alternativa de incorporar la danza personal y para todos.

La referencia a la danza clásica en gran parte de los trabajos que intentan pensar la actualidad de la danza, pareciera ser obligatoria. Y esto no es arbitrario, sin lugar a dudas refuerza en su aparición el lugar central y de modelo que de algún modo ocupa en la historia de la danza de los últimos siglos. No considero necesario esta vez entrar en detalles del ballet para poder avanzar sobre otros temas, aunque como verán de todos modos me ha resultado al menos difícil dejar de nombrarlo e indicar algunas característica para poder diferenciar el trabajo de la E.C. que es el que esta vez nos ocupa. Las formas y el estilo del ballet académico corresponden sin duda a las condiciones políticas, económicas y sociales de la Francia del siglo XVII, en el ballet se condensan y se expresan una serie de principios del pensamiento de la modernidad, vigentes en gran medida aún hoy. A partir de la idea dualista moderna de cuerpo, el movimiento se ordena para satisfacer las leyes de la razón, obediente a una racionalidad técnica. El cuerpo es entendido como una máquina, como un objeto frente a un sujeto que le impone las leyes de la razón y lo organiza según un ideal de perfección inalcanzable.

La técnica del ballet se basa en el dominio minucioso y detallado de cada parte del cuerpo, buscando su legibilidad y negando las dimensiones de complejidad y conflicto del cuerpo. Un cuerpo *colocado en eje*, centrado en la verticalidad, que propone una legibilidad del cuerpo hacia el frente, como si este pudiera presentarse sin misterios.

Seguro que cada bailarín clásico interpreta de un modo diferente, pero el pedido hacia el intérprete suele ser al menos similar, se puede leer en una partitura. Hay en términos de Deleuze una reproducción, una analogía, un transporte de semejanza o similitud de relación. Se produce una imagen reconocible.

Este trabajo¹ intenta entonces plantear los usos del cuerpo que propone la E.C.: una danza que como tal, no puede ser pensada por fuera de las concepciones sujeto –cuerpo, entendiendo las concepciones filosóficas de sujeto-cuerpo existentes en el momento de la creación y desarrollo de la E.C. inscripta en un pensamiento que a partir de la articulación de diferentes campos produce un borramiento de ciertas fronteras tajantes para construir un nuevo modo de pensar la realidad.

La E.C., es creada en la Argentina de los años 50 por Patricia Stokoe. Hasta ese momento, en nuestro país, “tomar clases de danza” implicaba mayormente estudiar ballet, folklore o jazzdance. Si bien de niños, la aceptación para ingresar a las clases era mayor, una vez pasada cierta edad, el cuerpo de los alumnos debería estar encuadrado dentro de ciertos parámetros. Estas clases solían incluir en su mayoría la preparación de espectáculos escénicos hacia fin de año.

La E.C. introduce en la Argentina de los años 50 una nueva dimensión en la pedagogía de la danza, del arte, donde ya no se trata sólo de completar una lista de habilidades a lograr sino que se busca un nuevo modo de percibir, producir, pensar y vivir.

¿Puede el pensamiento político-social brindarnos elementos para pensar la E.C.? ¿Qué puede este pensamiento esperar de cosas como este modo de danza? ¿Qué implica pensar la E.C.? Tal vez formar conceptos que están en relación directa con esta práctica: el movimiento, la secuenciación, la improvisación, la percepción del cuerpo, la organización de un cuerpo en el espacio. ¿Qué es aquello que afecta el acto de bailar?

¹ Se inicia este texto como trabajo en la Maestría de Educación Corporal para el seminario “Arte, cuerpo y subjetividad” que dicta la Profesora Cynthia Farina (Brasil), invitación a pensar la producción de subjetividad en relación con la producción de conocimiento en tanto problemas estéticos, éticos y políticos a partir del pensamiento filosófico de Foucault y Deleuze

¿Puede algo determinar la causalidad directa de que un movimiento devenga en danza? Se trata de ver una lógica o varios horizontes lógicos específicos de la E.C. Por otra parte tenemos lo particular, el individuo que practica que tiene su propio modo, su propio diagrama, y el maestro que tiene un nombre propio, el estilo de clase de cada docente.

No pretendo hablar en general de la danza, hablo de lo que creo fue (y es) el proyecto que generó Patricia y de rescatar su aporte puntual en su época. No busco decir que esto es mejor que aquello. Esto es sólo una introducción a un diálogo que me permito tener con P.S .y ciertos pensamientos o lógicas del cuerpo, la danza, la vida.

2-Patricia Stokoe (contexto histórico-fuentes)

Habiendo vivido y trabajado en el mundo del Ballet, Patricia Stokoe estudia en Europa principalmente dos líneas de trabajo. Por un lado se forma en las nuevas propuestas del free-dance (danza libre), de Rudolph von Laban (1879-1958), un pedagogo que desarrolla a partir de la observación, el estudio del arte del movimiento y centra su investigación de la creatividad a partir del análisis minucioso del espacio, el tiempo y la energía. Al mismo tiempo, Patricia Stokoe se nutre de las nuevas posibilidades de construir, entrenar y re-conocer el cuerpo: una nueva anatomía del movimiento investigada y estudiada por Moshé Feldenkrais (1904-1984) y Gerda Alexander (1908-1994), técnicas que buscan desarrollar la percepción del propio cuerpo en pos de entrenar la eficiencia y el mejor funcionamiento del mismo. Cada uno de estos autores con sus diferencias y similitudes en sus objetivos, metodologías y técnicas inician el desarrollo de sus prácticas en el escenario de los finales de la segunda guerra mundial, intentan generar desde sus prácticas una resistencia, un saber que permita *hacer crecer al individuo en libertad*. La búsqueda del conocimiento del propio cuerpo y su movimiento generan un saber que brinda opciones y mayor riqueza para poder elegir, seleccionar y crear no sólo en la actividad artística sino en la vida misma.

Esto, sumado a su experiencia, le permite iniciar el camino de la E.C. en una Argentina receptiva de las nuevas “aperturas europeas”, en particular en el terreno del arte en tanto formación de subjetividad. Dice Patricia: “Educar por medio de las actividades artísticas

es promover ciertas cualidades humanas como el desarrollo de la sensibilidad, el impulso a investigar, experimentar, expresar y transformar, pertenecer, compartir, colaborar y respetar. Educar para la belleza, la alegría y el goce.(...) Educar jugando para desarrollar la capacidad de jugar” (Stokoe, 1990, p.41) Una práctica que pone al alumno en un lugar de partícipe activo en el proceso de la clase y trabaja en pos del desarrollo pleno del individuo.

La E.C. de esta corriente es danza. “Como actividad organizada, la E.C. es danza, pero no es un estilo de danza, porque no crea un código cerrado y repetible de secuencias de movimiento, sino que se define y diferencia por su enfoque, su concepto de trabajo, su filosofía y sus fundamentos” (Kalmar, p.28, 2005) Si bien la sensopercepción puede ser utilizada con fines terapéuticos, y algunos docentes utilizan la E.C.. en tanto complemento para facilitar sus actividades, el objetivo de Patricia fue siempre muy claro:”A pesar de estos objetivos positivos en el área de la salud nuestra actividad tiene como objetivo ayudar al ser humano a desarrollar su danza. Es este lenguaje que se jerarquiza, es el camino hacia la danza de cada uno, que orienta el rumbo de nuestro quehacer” (Stokoe, p. 15, 1990) Patricia nos invita a replantear el lugar lógico que la danza ocupa para el sujeto, habla de la ética del cuerpo y construye con su actividad un nuevo campo político.

Rescata y valora el proceso de constitución del producto como algo tan sensible como el producto mismo.

3-Sensopercepción como técnica

Sintéticamente la sensopercepción es entonces una técnica de educación que consiste en mejorar la calidad, la sensibilidad, y la conciencia del movimiento, eliminando los esfuerzos indiscriminados de ciertas partes del cuerpo que no son necesarias para una determinada acción, o más aún que interfieren en ella. Hablamos de mejorar la calidad del movimiento, para lo cual cuanto más claro se comprendan los fundamentos del proceso, mejores serán los resultados. Esta técnica, más allá del claro uso para el que fue

desarrollada, es decir hacia la danza propia, ha logrado con el transcurrir del tiempo una independencia que la coloca en el terreno de las técnicas de educación del movimiento y la postura como el Método Feldenkrais, La Eutonía o algunos otros que nada tienen que ver de modo directo con la danza. Pero que si tienen que ver con percibir el propio cuerpo, percibir en términos de Farina, esto es, percibir en tanto “una acción sensible que sucede en el cuerpo, que configura concreta y físicamente las maneras de entender las cosas que interpelan al sujeto en su vínculo corporal con el entorno”.²

Si bien en un sentido son múltiples los posibles puntos de partida con el privilegio en la oposición o por caminos periféricos de adentrarse en alguna danza o ritmo particular, Stokoe propone centralizar el inicio de la tarea en este eje de la sensopercepción: mantener una búsqueda permanente de investigación, cuidado y respeto sobre el cuerpo propio. Una observación del detalle, replegar de la voluntad del movimiento prefijado para intentar explorar un camino incierto. La E.C. no es una serie progresiva de movimientos hacia una forma determinada, es modulación y no transporte de similitud. “Es la instancia a través de la cual me deshago de la semejanza para producir la imagen propia.”³ Es presente, es la posibilidad de un acto en presente y lo que se produce es danza, eso que Stokoe llamó danza personal.

Es el desarrollo de un movimiento autónomo que no depende directamente de la forma. El acento está puesto en querer hacer y no sólo en saber hacer. Es la aplicación de un método para que todos puedan acceder a la danza. La debilidad, la dificultad también forman parte también de esta danza. Lo que interesa son los pasajes e un movimiento a otro, es un nuevo empleo del movimiento.

² Farina, Cynthia, Arte, cuerpo y subjetividad: improvisación y coreografía. Revista DCO-Danza, cuerpo, obsesión-Estudios sobre arte coreográfico, octubre 2005

³ Deleuze, Gilles, *Pintura, el concepto de diagrama*, Ed Cactus, 2006.

El intento de este recorrido es buscar cada vez un punto diferente de centración en el proceso creativo. La pregunta sería ¿Cómo desentenderse al menos por unos instantes de esos lugares obvios en el trazo del movimiento? ¿Cómo atacar ese cliché de movimiento que nos invade? Este parecería ser un modo posible. ¿Como deshacerse de aquello que uno muchas veces ni siquiera ve?

Se parte del desorden, del no ver, de esa infinita cantidad de movimientos existentes o pre-existentes. Un primer momento del trabajo con el material: cuerpo en movimiento y quietud. Generalmente en fragmentos, recortes. Esto también es un proceso creativo. Es la búsqueda de un movimiento sensato en el sentido de buscar que no todos los movimientos se mezclen. No todo el cuerpo todo el tiempo en todo el espacio. Este todo borra el cuerpo, borra lo particular de ese fragmento localizado.

En un segundo momento el caos vuelve a escena, volvemos a foja cero en el marco propio de la danza pero con un cuerpo que diseño en el cuerpo ciertos rastros y si esto no hubiera sucedido, si este primer momento no hubiera estado, esto no funcionaría. Es a partir de esos modos extraños e individuales de selección que toman cuerpo a través de la actividad, en este caso, de esta danza. Cuando se selecciona ya no todo es lo mismo, es una inmensa depuración.

Tomo y copio el pensamiento de Deleuze en el curso que dictó sobre pintura en el año 1981⁴ y los reutilizo para pensar esta propuesta de danza, la E.C.:

“...hacer pasar los datos figurativos y narrativos por el caos-germen, por la catástrofe-germen, para que salga de allí algo completamente distinto: el hecho” En este caso, la danza. Es decir dar cuenta de las fuerzas que se ejercen sobre unos movimientos o los movimientos que se ejercen sobre unas fuerzas. No es danzar la forma sola, la danza ocurre cuando la forma es puesta en relación a esa fuerza.

Y poner en acto ese juego de fuerzas es la danza misma. Dice Deleuze “Ahora bien, las fuerzas no son visibles. Pintar fuerzas es, en efecto, el hecho. Todo el mundo conoce la

⁴ Deleuze, Gilles, *Pintura, el concepto de diagrama*, Ed Cactus, 2006.

palabra de Klee sobre la pintura. Él dice: *No se trata de reproducir lo visible, se trata de volver visible*. Sobrentendido: volver visible lo invisible, algo invisible. Hacer lo visible es la figuración, sería el «dato pictórico», lo que debe ser destruido. Y es destruido por la catástrofe. ¿Qué es la catástrofe? Podemos hacer entonces un pequeño progreso: la catástrofe es el lugar de las fuerzas. Evidentemente no es cualquier fuerza. El hecho pictórico es la forma deformada. ¿Qué es una forma deformada? La deformación es un concepto cézanniano. No se trata de transformar. Los pintores no transforman, deforman. La deformación como concepto pictórico es la deformación de la forma, es la forma en tanto que una fuerza se ejerce sobre ella. La fuerza, por su parte, no tiene forma. Es por tanto la deformación de la forma lo que debe volver visible a la fuerza que no tiene forma. Son las poses más naturales en función de la fuerza invisible que se ejerce sobre el cuerpo. Es la relación de lo vivido y de la pintura” Podemos pensar entonces esta danza como la relación de la fuerza con un movimiento. El estudio mediante la técnica de senopercepción nos facilitará hacer visible esa fuerza invisible, esto sería la simple búsqueda que propone Stokoe.

Ahora bien, de ningún modo esta propuesta busca eliminar la copia o reproducción, sólo que eso pasa a ser una opción más y me atrevo a decir que una opción secundaria. En E.C. se utilizan dos conceptos: imagen reproductiva (que procede por semejanza que se transporta) e imagen productiva (que procede por ruptura, por investigación propia)

Por esto la E.C. presenta en su momento histórico esta condición previa a la danza, que a su vez es y no es parte de ella que es la sensopercepción Y que intenta entre otras cosas promover el encuentro con algo inesperado.

4-Todos pueden bailar, lugar del maestro.

¿Puede entonces la E.C. tener pretensiones estéticas? Seguro que sí, la misma intención de hacer danza, la posibilidad de seleccionar un material y no otro. No se baila algo novedoso sobre un espacio vacío a llenar. Se reordenan formas, secuencias instantes, espacios en un espacio habitado por otros y por elementos

Existe una organización de clase que postula un recorrido único para cada clase que será a su vez transitado de un modo particular por cada individuo y que generará un modo diferente de danza en cada instante. Esto de todos modos no descarta en absoluto la alternativa de crear a partir de allí formas que puedan ser repetidas tanto para una experiencia de clase como para la composición de una obra con su puesta escénica. ¿Qué implica analizar, probar, investigar un movimiento? Implica en este trabajo comprenderlo y hacerlo devenir danza, esa es la tarea. Tomar los datos del estudio inicial para poder dejarlos ir, para hacer de eso danza.

Y seguramente para que esto fuera posible hizo falta un momento social-cultural-artístico que lo permitiera, que lo avalara y un personaje como el de Patricia Stokoe que con su historia, su recorrido profesional y su historia de vida que pudiera ensamblar, articular su recorrido en esta propuesta.

Hasta este momento, la tarea de un maestro de danza consistía en transmitir los conocimientos a los discípulos para elevarlos en su estudio, para que mejoren su técnica y logren nuevas aptitudes.

La propuesta de Stokoe para las clases, es la de acompañar, acompañar a quien quiere investigar, abrir, crear en esa potencia que me permite desarrollar el movimiento. Rescata y revaloriza la posibilidad de crear. No sólo piensa la gimnasia por la gimnasia, la danza por la danza, la educación por la educación, sino en tanto habilitar o facilitar el potenciar a la vida misma. Generar un vínculo con los alumnos e invitarlos a que participen de la clase con un cuerpo atento, que escucha. Poder pensar este proceso de formación como producción de una inteligibilidad y de sensibilidad en quienes participan de estas prácticas. El trabajo es con los individuos, ese el centro de esta tarea. Entender los procesos de formación también como prácticas que uno ejerce sobre si mismo y que uno realiza en relación al colectivo. Es arte entendido como creación, no como un campo limitado, sino como una actitud. Una actitud en términos de Spinoza que nos propone potenciar los estados alegres, ver como favorecer ese estado de alegría.

Este recorrido que parte de un movimiento lo suficientemente conocido para ser llevado a un terreno altamente desconocido conjuga la certeza y la incertidumbre con la intención al menos de pasar por este estado de alegría que es justamente esa conciencia de la potencia. Es lo que Deleuze llama autoafección “Es precisamente esta conciencia de la potencia que ha devenido conciencia de sí. Puede ser entonces que el arte presente estas formas de conciencia de una manera particularmente aguda.” Y esta pasión alegre en tanto noción práctico-ética es el efecto sobre un cuerpo que adopta nociones comunes, que si bien busca nuevas habilidades, trabaja con lo que puede y no únicamente con ese otro lugar del arte de las situaciones imposibles.

Este trabajo de conciencia del cuerpo en la quietud y el movimiento no es otra cosa que una búsqueda de conciencia de la potencia del cuerpo en movimiento, de arte en danza, eso es una conquista. Es el gran oficio de una búsqueda de saberes, de un encuentro con otros cuerpos que rompe la organización que categoriza los movimientos de manera tradicional. Propone un espacio propio del uso del movimiento y un peso propio para cada movimiento. Es la estructuración propia del movimiento, movimiento como elemento de la danza. Desenvolver y desplegar. Un mundo sin ley o con una nueva lógica.

5- Formación de la persona

“Sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente” A. Danto (1999:36)

Las nuevas disoluciones de las fronteras entre el arte y la vida, proponen un nuevo modo de relacionarse consigo mismo y con los otros, un modo de percibir y producir que dan cuenta una transformación de la experiencia subjetiva. Patricia Stokoe presenta la E.C.

no sólo como un arte, sino como un modo de vivir, un modo de existir”⁵, esto es de algún modo el concepto de *el arte como un modo de vida o una vida como obra de arte*.

Foucault nos habla de una estética de la existencia, en particular en el segundo tomo de *Historia de la sexualidad*. Y esta, es pensada en tanto un modo de vivir, “en el que el valor moral no proviene de la conformidad con un código de comportamientos ni con un trabajo de purificación, sino de ciertos principios formales generales en el uso de los placeres, en la distribución que se hace de ellos, en los límites que se observa, en la jerarquía que se respeta”⁶

Stokoe relata en sus entrevistas como uno de los primeros detonadores para separarse de la danza clásica, lo llamativo que le resultaba *el costo de lastimar el propio cuerpo* en el entrenamiento. ¿Hay otro modo posible de preparar el cuerpo para la danza? Ya hemos visto que sí, esto es el trabajo de sensopercepción. La posición ética del cuidado del propio cuerpo es una condición indispensable para entender este modo de danza, este proceso de formación de la persona, este modo de asumir la vida como una obra de arte.

Stokoe introduce su práctica claramente en un terreno de disolución de las fronteras entre arte y vida. Propone un nuevo modo de relacionarse consigo mismo y con los otros. Este acento resaltado sobre los modos de indagar y problematizar la vida a partir de esta experiencia estética en la diversidad y en la individualidad, por fuera de la captura de un lenguaje más unificador es justamente lo que viene a desarrollar en nuestro país la E.C. No se trata de un objetivo-forma a lograr sino de un proceso de formación. Y aquí es donde debemos entender el arte como un campo de conocimiento, una forma de producir conocimiento, en palabras de Farina “Su práctica también es ética y política en la medida en que actúa sobre principios y criterios de referencia del sujeto”⁷

⁵ Stokoe, Patricia, *Expresión corporal. Arte, salud y educación*. Humanitas, Buenos Aires, 1990. Pág. 64.

⁶ Castro, Edgardo, *El vocabulario de Michel Foucault*, Prometeo 3010, Universidad nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2004, pág.119.

Un trabajo en el presente en el acontecimiento, que propone experimentar a través de la flexibilización de las formas, creando a su vez nuevas formas de producción de saberes. Farina resalta el lugar del arte en tanto “poder de dar a ver e indagar los modos de funcionamiento que constituyen la forma de nuestra experiencia estética, ética y política”⁸ El arte tiene el poder de problematizar este trámite, las formas de aquello que somos.

El campo de la estética ha irrumpido, contemporáneamente a la época de la disciplina, ese agenciamiento de arte y política. Agamben nos propone recuperar un arte que pueda ser una forma de acción política. En *Hombre sin contenido*, plantea que lo propio del arte es dar origen: producción de la presencia, pensada en un modo griego, de manera opuesta a la que la estética nos ha sumergido en el arte de los museos, nos ha acostumbrado a concebir. La E.C. no se cierra de modo único con la presentación frente a un espectador, es un proceso de formación, es una práctica en sí misma. Una propuesta de danza que en términos de Agamben puede ser pensada en tanto profanación de la danza que propone ahora un uso común de una práctica que pertenecía al uso exclusivo de lo sagrado, un uso *más allá de los cánones de belleza*.

Patricia pensó en cómo “bajar el arte a la vida cotidiana”, o tal vez en cómo elevarlo, o en elevar la vida cotidiana a una obra de arte. Logró expandir los límites de la danza, un arte que particularmente era elitista. Como solía decir su propuesta era para que bailen los altos, flacos, gordos, viejos.....todos estaban invitados a bailar, cada uno desde su lugar, buscando ampliar los límites propios y haciendo su desarrollo personal. Esto es el arte vivido en otra concepción de cuerpo y sus formas, un nuevo modo de concepción de formación subjetiva.

⁷ Farina, Cynthia– Arte e formacao : uma cartografia da experiencia estética. Atual: Educação e Arte, pág.12

⁸ Idem.

6- Comentarios finales

”La palabra arte designa aquí algo incomparablemente más vasto que lo que solemos representarnos con éste término y su sentido propio permanece inalcanzable mientras nos obstinamos a permanecer en el terreno de la estética y del esteticismo” (Agamben)

Patricia Stokoe se forma en épocas de guerra mundial, sus relatos describen la función del arte de no callar, la orden que tenían los bailarines de continuar la función pese a escuchar los ruidos de las armas. Renueva su trabajo en épocas de posguerra. ¿Cómo es posible o ¿es posible? crear poesía después de Auschwitz? Bien, varios autores se han dedicado de manera maravillosa a trabajar estas preguntas De esto por suerte hay mucho por leer. ¿Cómo no pensar que otro arte puede ser posible? Esto toma cuerpo entre tantos otros, en el recorrido de Stokoe.

Los saberes que acompañan la E.C. invitan a prácticas que proponen un modo diferente (hasta ese momento histórico) de atravesar lo sensible, otro modo de atravesar la experiencia estética que no se remite sólo a la producción de una pieza dentro de un contexto institucional, sino a un modo de establecerse en el mundo, un proceso de formación del individuo.

Otra anatomía del cuerpo es posible. Una percepción (no en el sentido abstracto) del cuerpo que produce saber ligada a una dependencia del cuerpo

La E.C. es un trabajo que se produce a la vez que se causa a sí mismo. Es una práctica de la experiencia y no de la determinación formal. Lejos de desvalorizar la danza clásica, Stokoe (bailarina clásica de formación) toma y recrea elementos de esta disciplina como

un elemento más de las múltiples posibilidades de investigación del movimiento, la investigación, la búsqueda sin un fin formal predeterminado. Por fuera de la lógica de la captura unificadora hacia la diversidad. El arte entendido como proceso creativo donde la intención misma está en lo que se está produciendo en cada instante, en cada acontecimiento, valorizando el proceso permanente y el encuentro con la potencia del cuerpo (con su compleja relación que afecta sus partes en el movimiento y la quietud) Esta práctica nos permite abandonar la dualidad cuerpo-mente, para pensar en términos de potencias, encuentros, un cuerpo que se va produciendo en las relaciones. Si algo habilita la E.C. es la práctica de otras posibilidades sin un saber predeterminado (de hacia donde ir) Es la ampliación del límite del cuerpo en la creación que se va produciendo a medida que el cuerpo habita cada espacio. ¿A qué lógica podría pertenecer esta propuesta? Generar un orden aleatorio (unas veces) dentro de esa infinita cantidad de opciones y combinaciones posibles.

Deleuze nos habla de una tarea del arte: potenciar la vida. Rescatar la posibilidad de crear Y Patricia nos invita a pensar en el estado de arte no como aquello que concierne específicamente a una obra de arte, sino como esta intención de hacer de la vida un arte, como una actitud. La posibilidad de crear en relación a la resistencia, borrando la frontera entre el campo del arte y la existencia, entendiendo el arte como creación, como una actitud y no como un campo. La idea de que uno puede hacer de su vida la propia obra de arte. En uno de los últimos reportajes filmados que le hicieron a Stokoe, a los 75 años, le preguntaron que esperaba de la vida, - “vivirla”, respondió.

Bibliografía

Agamben, Giorgio, *Poiesis y praxis* en *El hombre sin contenido*, Ed Altera.

Castro, Edgardo, *El vocabulario de Michel Foucault*, Prometeo 3010, Universidad nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2004.

Deleuze, Gilles, *Deseo y placer*. En *Archipiélago*, de la crítica de la cultura, Barcelona Nro 23, 1995

-----, *Pintura, el concepto de diagrama*, Cactus Serie Clases, 2006.

-----y Guattari, Felix. ¿ *Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?* en “Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”, Pre.textos, Valencia, 2000.

-----, *Michel Foucault y post-scriptum* en “Conversaciones”, Valencia, Pre-textos, 1994.

Farina, Cynthia– *Arte e formacao : uma cartografia da experiencia estética*. Atual CEFET-RS GE-01: Educação e Arte

----- _ *Arte, cuerpo y subjetividad: improvisación y coreografía*. Revista DCO-Danza, cuerpo, obsesión-Estudios sobre arte coreográfico, octubre 2005

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad* Tomo 2, *El uso de los placeres*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad* Tomo3, *La inquietud de sí*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.

Kalmar, Déborah, *Qué es la Expresión Corporal. A partir de la corriente de trabajo creada por Patricia Stokoe*. Ed. Lumen, Buenos Aires, 2005.

Stokoe, Patricia, *Expresión corporal. Arte, salud y educación*. Humanitas, Buenos Aires, 1990.