

El uso de los objetos en la danza performance de Geumhyung Jeong.



Mirella Carbone

mirecarbone@gmail.com

Maestría en Teatro y Artes Performáticas
Universidad Nacional de las Artes
(UNA)

Resumen

El presente ensayo, realizado en el curso Performance y Corporalidad a cargo de Alejandra Ceriani en la maestría en Teatro y Artes Performáticas de la Universidad Nacional de las Artes, propone realizar una reflexión analítica de la obra de danza performance "CPR Practice" (2013), creada e interpretada por la artista multidisciplinaria de Corea del Sur, GeumhyungJeong (1980).

Sus creaciones están inspiradas en la danza, el teatro de títeres y la animación y se destaca por su fascinación por las máquinas y maniqués, por lo que realizaré reflexiones vinculadas a sus objetos: ¿Cómo éstos interfieren en sus movimientos? ¿Cómo los transforma? ¿Qué significantes podemos encontrar en la forma como los utiliza? ¿Cómo fue la experiencia perceptiva y sensorial de los movimientos? ¿Existen características particulares de la interfaz en el trabajo de la performer?

ABSTRACT

The present essay, conducted in the course Performance and Corporality by Alejandra Ceriani in the Masters in Theater and Performing Arts of the National University of Arts, proposes to perform an analytical reflection of the performance dance work "CPR Practice" (2013), created and performed by the multidisciplinary artist from South Korea, GeumhyungJeong (1980).

His creations are inspired by dance, Puppet Theater and animation and he stands out for his fascination with machines and mannequins, for which I will make reflections linked to his objects: How do these interfere in his movements? How do you transform them and what can we find in the way you use them? How was the perceptual and sensory experience of the movements? ¿Are there particular characteristics of the interface in the performer's work?

RESUMO

O presente ensaio, realizado no curso Performance e Corporalidade de Alejandra Ceriani no Mestrado em Teatro e Artes Cênicas da Universidade Nacional de Artes, propõe realizar uma reflexão analítica sobre a performance de dança "CPR Practice" (2013), criada e interpretada pela artista multidisciplinária de Coreia do Sul, GeumhyungJeong (1980).

Suas criações são inspiradas na dança, no teatro de fantoches e na animação e destaca-se por seu fascínio por máquinas e manequins, pelos quais farei reflexões ligadas a seus objetos: Como isso interfere em seus movimentos? Como os transforma? Que significantes podemos encontrar na forma como os utiliza? Como foi a experiência perceptiva e sensorial dos movimentos? Existem características particulares da interface no trabalho da performer?



Figura 1

“En verdad, “mi cuerpo” indica una posesión, no una propiedad. Es decir, una apropiación sin legitimación. Poseo mi cuerpo, lo trato como quiero, tengo sobre él el jusuti et abutedi. Pero a su vez él me posee: me tira o me molesta, me ofusca me detiene, me empuja, me rechaza. Somos un par de poseídos, una pareja de bailarines endemoniados”¹

Nancy Jean Luc

“En mi casa he reunido juguetes pequeños y grandes, sin los cuales no podría vivir. El niño que no juega no es niño, pero el hombre que no juega perdió para siempre al niño que vivía en él y que le hará mucha falta.”²

Pablo Neruda

INTRODUCCIÓN

El presente ensayo propone realizar una reflexión analítica de la obra de danza performance “CPR Practice” (2013), creada e interpretada por la artista multidisciplinaria de Corea del Sur, GeumhyungJeong (1980). Sus creaciones están inspiradas en la danza, el teatro de títeres y la animación y se destaca por su fascinación por las máquinas y maniqués, por lo que realizaré reflexiones vinculadas a sus objetos: ¿Cómo éstos interfieren en sus movimientos? ¿Cómo los transforma y qué significantes podemos encontrar en la forma como los utiliza? ¿Cómo fue la experiencia perceptiva y sensorial de los movimientos? ¿Existen características particulares de la interfaz en el trabajo de la performer?

Todavía vemos que existe una gran cantidad de propuestas de danza contemporánea que no apuestan por una “danza viva”. ¿Cómo podemos leer una danza actual? El movimiento se ha agotado nos dice Lepecki (2008), porque ha aparecido un cuerpo pensante que derrota la representación: “(...) agotar la danza es agotar el emblemapermanente de la modernidad”¹. Así mismo, Gerald Siegmund (2003) explica que en los escenarios de la danza, ha cambiado el pensamiento de la identidad que “a diferencia de su histórico destino de imitación, copia o mímica en la representación corporal de modelos, actualmente ha de pensarse más bien como performance, como ejecución procesual”². De igual manera, Tatarkiewicz (1993) mencionada por Elisa Buchelli Pérez, revela que ha cambiado el sentido del concepto de creación: “Ya no se concibe la creación artística como una creación *ex nihilo* (de la nada), sino más bien como hacer cosas nuevas a partir de los elementos existentes”³ Por último, “las proyecciones, el cine, lo multimedia, la tecnología digital, la robótica, se convierten en otros lenguajes que tenemos que tener en cuenta cuando analizamos el teatro”⁴ nos

plantea Julia Sagaseta. Siguiendo estos pensamientos, que invitan a un cambio de los parámetros de lectura de la danza, intentaré reflexionar sobre las preguntas expuestas, concentrándome en la observación de la experiencia perceptiva y sensorial de los movimientos que logra la artista a través del uso de sus objetos. Para ello, me basaré principalmente en los pensamientos de David le Breton, Alejandra Ceriani, Hubert Godard, Erika Fisher-Lichte, Javier Echeverría, André Lepecki y Gerald Sigmund.

DESARROLLO

Me parece importante, antes de entrar en el análisis de "CPR Practice", exponer un resumen de las investigaciones de Geumhyun Jeong. En su trabajo intercambia constantemente la relación entre su cuerpo y las cosas que la rodean. Realiza exposiciones mostrando los objetos con lo que ha venido trabajando: maniqués, aspiradoras, máquinas de ejercicios y de construcción, modelos anatómicos, cabezas de muñecos, consoladores, vaginas, bocas falsas, tubos de traqueotomía, tubos de bomba de pie y de catéter, pequeños drones y helicópteros controlados a distancia.

Dentro de sus obras resalta "Fitness Guide", donde muestra una serie de máquinas de ejercicios, activándolas en una actuación duradera.

Adapta una cabeza masculina de prótesis en una de las máquinas y la utiliza con acciones rutinarias que se transforman en movimientos eróticos, obsesivos y antagónicos. Otras creaciones son: "7ways", donde utiliza una aspiradora como compañera y "Oil Pressure Vibrator" en el que expone su romance con una excavadora industrial.



Figura 2

Presenta además conferencias performáticas y videos de sus exploraciones y procesos. Jeong, devuelve su energía a los objetos inanimados, colocando al cuerpo femenino como locus. Al mantener el control sobre sus accesorios y movimientos, cuestiona la tendencia



Figura 3

de representar a las mujeres como objetos pasivos, pero también, las situaciones que ella crea muestran a la mujer como víctima.

Su última creación es "CPR Practice", obra que tuvo la oportunidad de ver en el FIBA.17. El nombre de la performance nos da un primer acercamiento al contenido: "reanimación cardiopulmonar", un ejercicio para reanimar el corazón y los pulmones mediante masaje cardíaco y reanimación boca a boca. En efecto, al ingresar a la sala nos colocan en sillas alineadas en dos



Figura 4

filas a lo largo del espacio, una frente a la otra, y nos percatamos de un "personaje" que está echado en un colchón y se escucha su respiración dificultosa, revelando que está muy enfermo. Esto se observa también por la instalación de instrumentos clínicos que rodea al "personaje". Jeong inicia cruzando lentamente el pasillo y al llegar, se desviste ordenando muy tranquila su ropa hasta quedar desnuda. Ella se acuesta al lado de éste, lo cubre con una manta azul y coloca su cabeza sobre su pecho. Por un largo tiempo lo acaricia suavemente, primero con sus dedos, luego con las manos, rostro, y finalmente con sus senos. Todo esto

hasta que el "aparato CPR" anuncia que sufre un paro cardíaco. La intérprete intenta la práctica pero fracasa y el "personaje" finalmente deja de respirar. Conmovedor el final, donde Joeng queda sola con el "personaje muerto" y pide a los espectadores con su gesto, que se retiren. "CPR Practice" es una obra que trata sobre la vida, la muerte y el amor.

Debo confesar que al inicio no me di cuenta que el "personaje enfermo" era un maniquí de CPR. Está tan bien realizado que cuesta percatarse de que se trata de un muñeco. Pero, ¿quién es este maniquí para ella? ¿Es su amante? ¿Es ella misma intentando reflejarse en el espejo de la emergencia? Podrían ser ambos, tal vez ella misma nunca consideró la segunda opción. Aquí, resulta interesante preguntar, ¿motivó en el espectador asociaciones con sus propios recuerdos e imágenes?

Una coreografía puede tener múltiples interpretaciones, por lo tanto la comunicación con el público permite muchas asociaciones, auto referencias desde lo sensorial e intelectual propio y específico. La información visual genera en el espectador, una experiencia quines-tética, es decir, una sensación interna de movimientos en su propio cuerpo, que es inmediata. Al respecto, Fischer-Lichte (2011) nos dice: "Y es con la materialidad específica de su cuerpo movable y motor con la que el actor afecta de manera inmediata al cuerpo del espectador, lo "contagia", esto es, lo traslada también a él a un estado de excitación"⁵ Esto no implica que se excluya los procesos de generación de significado. En ese mismo sentido, Godard (2007) explica: "... es imposible hablar de danza o más en general del movimiento del otro sin recordar que se trata de una percepción particular, y que el significado del movimiento se actúa tanto en el cuerpo del bailarín como en el del espectador"⁶. Personalmente, no me interesó deducir quién era el maniquí, solo pensé que era alguien a quien amaba mucho. Lo importante es que logra motivar en los espectadores sus propias asociaciones gracias a sus movimientos.

¿Cómo crea Joeng sus movimientos? Gerard Siegmund (2003) comenta que Cunningham exploraba una danza distinta a la imitación y la mímica, en el sentido de una reproducción corpórea de impulsos anímicos, evitando la interioridad del movimiento. "El cuerpo redescubre de forma totalmente nueva en su potencial de movimiento. Sigue una lógica diferente a la de la imitación. Adquiere identidad solo a través de la fragmentación"⁷. Los movimientos propuestos por Joeng generan un lenguaje propio y particular que no se rige por lo establecido en las técnicas académicas, tampoco se asemejan a las modas de la danza contemporánea. Definitivamente, son movimientos anti-miméticos. No muestran una danza virtuosa ni exhibicionista, más bien se evidencia una investigación precisa y sincera, donde el cuerpo se amalgama con el muñeco y acciona con los otros objetos presentes, acciones físicas que se vuelven movimientos y que responden a las propias necesidades del contenido de la obra. José A. Sánchez (2013) lo explica muy bien: "El actor deber en primer lugar ser, no someterse a transformación alguna, en segundo lugar, actuar, es decir, ejecutar acciones, y no interpretar las palabras o los sentimientos creados por otros"⁸. Valoro la exploración y la búsqueda creativa de Geumgheing Joeng ya que revelan una propuesta que rompe con los modelos instituidos, logrando una propia identidad.

Por otro lado, Le Breton (1990) afirma: "Podríamos decir que la liberación del cuerpo solo será efectiva cuando haya desaparecido la preocupación por el cuerpo..."⁹. Así mismo, Susana Tambutti, piensa que "el cuerpo es hoy, en la danza, el problema"¹⁰. Sabemos que existe una cierta reticencia por parte de algunos sectores de la crítica, por la importancia de la aparición del cuerpo como objeto de la danza. Se teme perder la escritura en el espacio, al vacío, a la quietud, al no movimiento. Sin embargo, pienso que al mezclar e intercambiar con otras artes y la presencia de "ob-

jetos", como lo expone Joeng, nos ayuda a reflexionar la escritura coreográfica. La intérprete muestra la capacidad de aprovechar convenientemente los medios expresivos de su cuerpo y busca incorporar otros elementos que enriquecen la propuesta. Desarrolla una corporalidad en diálogo con los objetos, poniendo en conflicto su cuerpo en cada situación. Un cuerpo que no se esconde, sino que se muestra tal cual es. Su cuerpo es el punto de partida, pero reconocer el cuerpo no significa necesariamente que niegue el movimiento. También es cierto que la presencia de la artista es especial y considero que la consigue por sus entrenamientos como "bailarina", que la capacitan para generar su "cuerpo fenoménico como cuerpo energético"¹¹. Joeng conoce su cuerpo: los contrapesos, el equilibrio, los puntos de apoyos, la precisión y la calidad expresiva, estuvieron muy bien logrados, sin embargo, no sobresale la técnica, por el contrario, es un cuerpo inteligente que no cae en la imitación, ni en la representación.

Por lo expuesto, puedo afirmar que Joeng logra sus movimientos gracias a sus entrenamientos y a las acciones con los objetos, pero ¿cómo se expresa la relación de éstos con el significado? "(...) en la obra de arte no hay nada más allá de la relación entre significante y significado, sin perjuicio de que a un mismo significante se le puedan atribuir los más diversos significados"¹², señala Fisher-Lichte (2011). En el caso de "CPR Practice", lo interesante es el logro de la artista para dar vida al muñeco por medio de la manipulación y del contacto. Las capacidades motrices de la bailarina se combinan con el juego de posibilidades de los elementos. El contacto de Joeng con el maniquí es tan real que los cuerpos desaparecen y solo vemos a dos personas en un acto de amor que emociona, que nos estremece. El maniquí acaricia a Joeng ésta acaricia al maniquí. Por momentos no se sabe quién maneja a quién.

Ella le toma solo una mano y añade alma al muñeco, quien se convierte prácticamente en protagonista. La manipulación del muñeco y de los otros instrumentos, le da al cuerpo de Joeng una gramática particular que no la conseguiría sin éstos. Los objetos ayudan a la intérprete a encontrar una nueva forma de gesto y de expresión, rompiendo los límites de la representación y cambiando la percepción del espectador. Es como una niña solitaria acompañada por sus juguetes, en el sentido de cómo utilizan los niños los objetos, que los convierten en reales en su imaginación y en la nuestra. La manera como logra significar al maniquí es nuestro placer.

La obra evoluciona en un "in crescendo", desde la tranquilidad hasta el movimiento repetitivo y obsesivo, capaz de producir un efecto de realidad sumamente efectivo. En la primera parte, me interesaron los movimientos contenidos, generando micro-percepciones debido a las intensidades orgánicas de la intérprete. Por ejemplo en la desnudez, que aparte del efecto de desaparición que produce la imagen, aparece su naturaleza fisiológica por las pequeñas tensiones. Joeng domina los elementos cinéticos de las pequeñas danzas en sus contenciones, logrando así anular la temporalidad lineal de la representación. La organización de los músculos gravitatorios le permite el equilibrio, es decir, los "pre-movimientos"¹³ que ponen en juego tanto el nivel mecánico, como el nivel afectivo de su organización.

En la segunda parte, el ritmo cambia radicalmente. El "aparato CPR" anuncia un paro cardíaco y Joeng enloquece corriendo desnuda de un lado al otro para salvarle la vida al "enfermo". En este recorrido emergente, la intérprete utiliza la máquina resucitadora y otros instrumentos que son mecánicos. Las acciones se aceleran volviéndose movimientos obsesivos, repetitivos, exagerados en el tiempo, pero necesarios para colocarnos en su urgencia. Finalmente el sonido de la

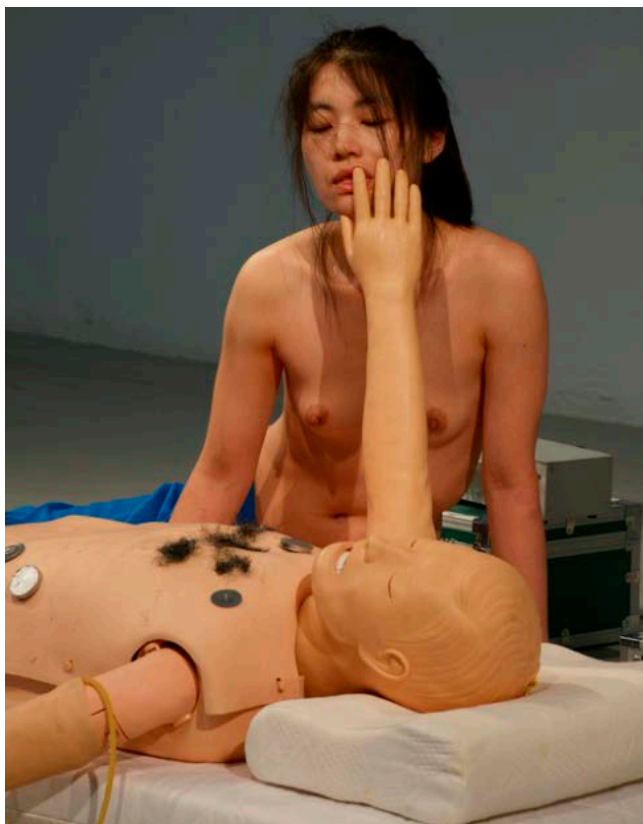


Figura 5

respiración baja hasta el silencio y el cuerpo de Joeng responde a ese ritmo; ella acelera al máximo su potencial para luego silenciarlo al igual que el maniquí.

¿Podría decir que el cuerpo de Joeng media entre el instrumento y la acción? ¿Es un cuerpo-interfaz? Gui Bonsiepe (1999), establece que la interfaz media entre el cuerpo, la herramienta y el objetivo de una acción: "la conexión entre estos tres campos se

produce a través de una interfase. Se debe tener en cuenta que la interfase no es un objeto, sino un espacio en el que se articula la interacción entre el cuerpo humano, la herramienta (artefacto, entendido como objeto o como artefacto comunicativo) y objeto de la acción"¹⁴. Según esta descripción, el cuerpo de Joeng sería el medio entre la herramienta y el objeto de la acción, pero no llega a ser un cuerpo-interfaz como lo especifica Echeverría (2003): "La armonía cuerpo-interfaz tecnológica, si se logra, es condición necesaria del cuerpo electrónico..."¹⁵. El autor habla del "cuerpo electrónico"¹⁶ (tecnocuerpo) como parte del "tercer entorno"¹⁷, un cuerpo implementado por prótesis tecnológicas que le permiten acceder y ser activo en el tercer entorno. Considero que el cuerpo de Joeng, a pesar que es el medio para darle vida al muñeco y a otros instrumentos, no pierde sus características biológicas para convertirse en un cuerpo electrónico, más bien veo un cuerpo que está vivo, que no se desmaterializa, un cuerpo presente que manipula los objetos directamente para lograr su objetivo. Tampoco existe un cuerpo virtualizado en representaciones digitales, por lo que no hay variaciones materializadas que nos permitan tener otra visión del cuerpo. El cuerpo de Joeng como interfaz podría darse en otras de sus creaciones, donde utiliza ordenadores y su cuerpo interactúe con las máquinas y dispositivos, con su propia imagen virtual y con el sonido.

Lo interesante en "CPR Practice" es que se revela la presencia de un "cuerpo que piensa", como diría Badiou: "No como pensamiento atrapado en un cuerpo, sino como cuerpo que es pensamiento. Ése es el oficio de la danza: el cuerpo pensamiento mostrándose bajo el signo desvaneciente de una capacidad de arte"¹⁸. El cuerpo de Joeng frente a la materia rígida y sin gesto del objeto, llega a mostrarnos a un personaje frágil y nos convence que el muñeco está enfermo y nos conmovemos con su muerte. En ese sentido, Deleuze

(2002) comenta: "Se trata de producir en la obra un movimiento capaz de conmover al espíritu fuera de toda representación, se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición, de sustituir representaciones mediatas por signos directos; de inventar vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, danzas o saltos que lleguen directamente al espíritu"¹⁹. El cuerpo de Jeong, su desnudez, el grito silencioso, la ansiedad de la emergencia, la quieta soledad del final, son momentos que podríamos decir que el cuerpo se presenta "iluminado", término que observa Fisher-Lichte (2011) mencionando a Grotowski: "(...) la mente sólo se puede entender como "corporizada" y el cuerpo como "espiritualizado"²⁰. En ese sentido, la obra consigue transmitir un "placer poético" y un "placer estético", donde la energía, la expresión y la emoción, involucran al espectador. La obra conmueve también por su simpleza, que tal vez la consigue por su cultura occidental. Logra conciliar varios conceptos a la vez: lo físico, lo mental y lo espiritual. Al respecto Bill Viola, en una entrevista responde²¹: "Si trabajas a partir de la simplicidad, todo está abierto para el espectador, tanto las preguntas como las respuestas. Esto es algo que siempre le ha costado comprender a la cultura occidental". Pero además, el uso del maniquí le agrega un ingrediente importante a la obra, una magia en el sentido que lo expresa Henri Lefebvre (1983): "El saber también tiene su magia y puede sustituir la acción poética por una operación mágica —la posesión del objeto. Se trata aquí de la unidad del "sujeto" y del "objeto", pero *en acto* y no en la representación"²².

Antes de finalizar, me gustaría agregar que la obra propone solo el sonido de la respiración y del aparato que mide el pulso cardíaco. Podemos escuchar también los sonidos orgánicos de la misma intérprete. No hay necesidad de más. Una pieza prácticamente silenciosa, y justamente por eso consigue dar "densidad a los objetos"²³, logrando intensificar la atención del

espectador. Deleuze y Guattari (2008) al referirse al silencio y al reposo sonoro de una pieza, dicen que lo que se logra con esto es "el estado absoluto del movimiento"²⁴. En este sentido, considero otro acierto de la pieza, que nos revela la intensidad y el susurro del significativo de cada objeto y de su cuerpo.

CONCLUSIONES

Podría decir que "CPR Practice" es un buen ejemplo de danza performance porque se trata de una "danza viva" con un "cuerpo que piensa". Es una propuesta liminal que rompe con lo tradicional de la danza y que aporta una búsqueda interesante de arte de provocación. Combina varios lenguajes. No pretende contar una historia única, sino entregar una experiencia, en la que los espectadores son parte activa de la obra por "su presencia física, por su percepción y por sus reacciones"²⁵. Admiro el trabajo de Geumgyung Joeng por sus exploraciones en una línea de investigación clara, por su contenidos sobre los temas propios de la problemática de la mujer, y sobre todo, por cómo logra prolongar su cuerpo en los objetos, que producen una ampliación de las posibilidades expresivas del cuerpo, con una sensualidad, sensibilidad y magia que conmueve. Sus movimientos, en relación con los objetos, inspiran para examinar qué es "lo que nos mueve" a la hora de crear una danza, y no caer en el "cómo nos movemos". El indicio 34 de Nancy que cito en el epígrafe, es clave para entender que el cuerpo expresa el sentimiento y no lo que la razón quiere.

"CPR Practice" se ha incorporado en mi memoria y puedo decir que como espectadora, pude componer mi propio "poema" con los elementos del "poema" que tuve delante.

BIBLIOGRAFIA

BADIOU Alain, *La danza como metáfora del pensamiento*, en *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo, 2009.

BONSIEPE Gui, *Del objeto a la interfase*, Buenos Aires: Ediciones In Nito, 1999.

BUHELLI Elisa Pérez, *Cuerpos, Discursos y medios tecnológicos en la producción de danza contemporánea en Arte del Cuerpo Digital*. En *Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas* de Ceriani Alejandra (compiladora), Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EduLp), 2012.

CERIANI Alejandra. *Proyecto Webcam danza: Una coreografía del gesto digital*. En *Terpsícore en Ceros y Unos: Ensayos de Videodanza*. Editorial: Manantial, Bs As, 2009

DELEUZE Gilles, *Diferencia y Repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.

ECHEVERRIA Javier, *Cuerpo electrónico e identidad en Arte, Cuerpo, tecnología*. Edic. Universidad Salamanca, 2003.

FISCHER-LICHTE Erika, *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada editores, 2011.

GODARD Hubert *El gesto y su percepción en Cuaderno de Danza*, (2007). Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/viewFile/253945/340731>

GLUSBERG Jorge, *Los hechos mágicos* (La realidad del deseo: p.3) Tomado de: *el arte de la performance*, Editorial de Arte Gaglianone, 1986. [Www.damiantoro.com](http://www.damiantoro.com)

ICLE Gilberto, *Estudios de la presencia: modos de inves-*

tigar en las artes escénicas(universidad federal de Rio Grande do Sul- Brasil)

LE BRETON David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, nueva visión Bs. As 2002. Cap.1/3/6,1990. Disponible en: https://www.academia.edu/8816319/antropolog%C3%ada_del_cuerpo_y_modernidad_-_da-vid_le_breton

LEFEBVRE Henri, *La presencia y la Ausencia. Contribución a las teorías de las representaciones*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1983.

LEPECKI André, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Barcelona, Cde, 2008.

NANCY Jean Luc, *58 indicios sobre el cuerpo*. Disponible en: http://www.medicinayarte.com/img/58-indicios-sobre-el-cuerpo_nancy.pdf

SAGASETA Julia, *Recorrido por nuestra escena tecnológica*(IUNA)

SIEGMUND Gerald, "El problema de la identidad en la danza contemporánea: del arte de la imitación al arte de la acción" en *Cuerpos Sobre Blanco* de Sánchez José Antonio y Conde-Salazar Jaime (Editores). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: Comunidad de Madrid, 2003.

SÁNCHEZ José A., *Prácticas de lo real en La Escena Contemporánea*. Capítulo *La irrupción de lo real*. Madrid, Visor, 2013.

BILL Viola sobre lo *Invisible* temporalidad y trascendencia -entrevista a Bill Viola, (consultado el 10 de enero, 2018) Disponible en: <https://www.caimanediciones.es/entrevista-bill-viola-caiman-cdc-22-dic-2013/>.

NERUDA Pablo, *Confieso que he vivido*, Memorias. (Consultado el 20 de Enero, 2018) Disponible en: <https://es.slideshare.net/ositopuchi/confieso-que-he-vivido-memorias-pablo-neruda>

Notas

1. Lepecki André, 2008. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Barcelona, Cdel. (p.24)
2. Siegmund Gerald, 2003 "El problema de la identidad en la danza contemporánea: del arte de la imitación al arte de la acción" en *Cuerpos Sobre Blanco*. (pp.56,57)
3. Buchelli Pérez Elisa, (2012) *Cuerpos, discursos y medios tecnológicos en la producción de danza contemporánea* en *Arte del cuerpo digital, Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas* de Ceriani Alejandra (compiladora), (p.39)
4. Sagaseta Julia, *Recorrido por nuestra escena tecnológica* (IUNA)
5. Fischer-Lichte Erika (2011) *Estética de lo performativo*. Abada Editores, Madrid, (p.167)
6. Godard Hubert (2007). *Gesto y su percepción*, en *Cuaderno de Danza* (p.340)
7. Siegmund Gerald (2003), *El problema de la identidad en la danza contemporánea: del arte de la imitación al arte de la acción*, en *Cuerpos Sobre Blanco* (p.56)
8. Sánchez José A. (2013), *Prácticas de lo real en la Escena Contemporánea*. Capítulo *La irrupción de lo real*. Madrid, Visor, (p.109)
9. Le Breton David (1990) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión bs. As, 2002. (p.139)
10. Ceriani Alejandra. *Proyecto Webcamdanza: Una coreografía del gesto digital*. Capítulo: El trabajo del gesto.
11. Ibíd., cita 7 (p.203)
12. Ibíd., cita 7 (p.35)
13. Para mayor información sobre el concepto de "Pre-movimiento", consultar *Cuaderno de Danza, El Gesto y su percepción* de Godard Hubert (2007) (p.338). <http://www.raco.cat/index.php/estudiosescenics/article/viewfile/253945/340731>
14. Gui, Bonsiepe. (1999). *Del objeto a la interfase*, Buenos Aires: Ediciones In nito, p. 17.
15. Echevarría Javier (2003), *Cuerpo electrónico e identidad*. Ediciones Universidad Salamanca (p.18)
16. Para ampliar el concepto de "Cuerpo electrónico", consultar "Cuerpo Electrónico e Identidad" de Javier Echeverría. Ediciones Universidad de Salamanca, España. (pp.13-29)
17. Ibíd, cita 18, para ampliar el concepto de "Tercer entorno", (p.13-29)
18. Badiou Alan (2009) *La danza como metáfora del pensamiento*, en *Pequeño manual de Inestética*, Buenos Aires, Prometeo (p.150)
19. Deleuze Gilles (2002), *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2002 (pp. 31-32)
20. Ibíd., cita 7, (p.170)
21. Entrevista a Bill Viola, (consultado el 10 de enero 2018) <https://www.caimanediciones.es/entrevista-bill-viola-caiman-cdc-22-dic-2013/>
22. Lefebvre Henri, 1983 *La presencia y la ausencia. Contribución a las teorías de las representaciones*. Fondo de cultura económica, México, D.F. (p.259).
23. Ibíd., cita 3 (p.98)
24. Ibíd., cita 3 (p.101)
25. Ibíd., cita 7 (p.65)