

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESPECIALIZACIÓN EN ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN
COREOGRÁFICA

TRABAJO FINAL:

ENCARNACIONES Y EXTENSIONES EN Y DESDE
CUATRO OBRAS DE DANZA CONTEMPORÁNEA
PRESENTADAS EN C.A.B.A Y LA PLATA EN 2008

ALUMNA: DIANA M. ROGOVSKY

DIRECTOR: EDGAR DE SANTO

Año 2015

INDICE

INTRODUCCIÓN

1.Presentación	pág. 3
2 .Metodología	pág. 9
3. Conceptos indagados	pág. 15
CAPÍTULO I: LAS ENTREVISTAS	pág.16
1. Desde la Física	pág. 16
2. ¿Y la Danza?	pág. 18
3. Desde la Sociología y la Educación Corporal	pág. 21
4. . La enseñanza de la danza	pág. 24
5. El discurso como espacio	pág. 28
6. Desde la Filosofía	pág. 28
7. Pedagogía, creación y percepción en danza	pág. 30
8. Desde las Artes Visuales	pág. 31
9. Desde la música	pág. 33
10. Desde el psicoanálisis	pág. 36
CAPÍTULO II: LAS OBRAS	pág. 40
CAPÍTULO III: PALABRAS FINALES	pág. 50
Anexo: El análisis de las obras	pág. 52
Bibliografía y fuentes	pág. 85

INTRODUCCIÓN

1. Presentación

El propósito de este trabajo consiste en plantear el análisis de ciertos aspectos que surgen como motivos de reflexión. Éstos se presentan en cuatro producciones artísticas tomadas a modo de casos ejemplares de la danza contemporánea actual, presentadas en el Festival COCOA 2008.

Dicho Festival es organizado bianualmente por la Asociación de Coreógrafos Contemporáneos de Buenos Aires y cuenta con invitados de otros países y de varias ciudades argentinas, así como con una vasta programación local y regional. Las obras atraviesan un proceso de selección, pero mantiene criterios amplios en lo que respecta a programas estéticos y curadurías, por lo cual es una opción para difundir propuestas artísticas que no siempre están presentes en los festivales oficiales, cuya programación y curaduría son más restrictivas. Todas las piezas de danza estudiadas fueron presentadas en la misma edición, 2008.

El análisis partió de observaciones técnico-formales -se entiende como técnico-formales a aquellos aspectos que se estudian sin cuestionamientos categoriales o conceptuales y que se aplican al trabajo de improvisación y composición. Son aquellos que a lo largo de los años de formación se enseñan al estudiante; y también en muchos casos se aplican luego al análisis de obras. Proviene principalmente de las teorizaciones y conceptualizaciones labanianas, itelmanianas, stokoeianas, estudios de espacio escénico (Breyer y otros, por ejemplo) y recurso a los modos habituales empleados por los coreógrafos en el siglo XX (Forsythe, Cunningham, etcétera) en la construcción de obras de danza- Se inició este tipo de análisis en una primera aproximación a las obras, para arribar luego a planteamientos que refieren a las conceptualizaciones y prácticas en relación con ellas, que se considera se actualizan en las piezas de danza elegidas.

Se ha tomado al espacio como eje de la propuesta, considerándolo uno de los componentes fundantes de la danza, dicho esto desde ciertas lógicas de pensamiento que preponderan. En este sentido, se insiste, no se produce en los años de formación una interrogación acerca de cuáles son los componentes de la danza, habitualmente considerados como cuerpo, tiempo, espacio y energía. Dicha sistematización obedece sin

dudas a intencionalidades y voluntades que podemos rastrear en el pensamiento labaniano, por ejemplo, y también en la consabida academización de los estudios de danza. Se observa aquí que responden a una visión que no se puede desligar de las aspiraciones del pensamiento positivista. Por ello, se sostiene que las obras a trabajar, o algunas de las que se encuentran hoy clasificadas bajo el común denominador de *danza conceptual, no danza, o últimas tendencias*, según sea el contexto; cuestionan en su propio obrar estas clasificaciones naturalizadas. De este modo, la indagación acerca del espacio conlleva una revisión de la división categorial misma, en consecuencia.

. Luego, se afirma entonces que se parte del supuesto de que espacio-tiempo-cuerpo constituyen una tríada enlazada y compleja que opera tanto desde el campo funcional como poético en la danza. Por ello, es en este foco, meollo del problema, donde se produce la indagación principal; al considerarlo uno de los *núcleos duros* en relación con las prácticas subjetivantes que se producen tanto en la pedagogía como en la poética de la danza. Se establece entonces que este trabajo dibuja la dimensión *política* del cuerpo-en-el-espacio en todo momento, hipotetizando: el espacio, el sujeto, la teorización y la transferencia de estas categorías y recursos en los modos de hacer afectan a los actores de la danza en su desempeño. Desde este posicionamiento se señalan las bases fundamentales que los autores que enmarcan esta propuesta delimitan y aproximan.

La selección de las obras obedece a la consideración de que estas cuatro piezas dan cuenta de modos de pensar y usar el espacio que evidencian cambios en las tradiciones canónicas que la danza contemporánea¹ había formalizado y cristalizado a lo largo del siglo XX. Si bien este desarrollo y conformación del canon se registra en un devenir histórico como construcción gradual y progresiva, no se pormenorizará a los fines de este escrito en las particularidades de cómo este devenir se produjo; sino más bien se observará en cómo dicha cristalización opera finalmente en los campos de la formación, creación y presentación de las obras.

Dicha formalización, según se asevera en el párrafo anterior, es transmitida desde la más o menos multívoca interrelación entre cuatro estamentos que conforman los modos de transferencia autorizantes, dadas las formas sociales que las sustentan y

¹No se trata aquí de la distinción entre danza *moderna o contemporánea* en tanto cronología o historiografía de la danza, incluso en tanto proyectos estético-pedagógicos divergentes; ya sea se consideren las visiones de Bentivoglio o Lepecki. Más bien se sigue la visión filosófica agambeniana, en la cual el artista contemporáneo está situado en una suerte de desfasaje, distanciándose de su tiempo y es capaz de ver bajo otra luz los fenómenos de su propio tiempo, en una suerte de ana-cronismo. (Desnudez, 2011)

originan: la educación formal, las aceptaciones/rechazos parciales o totales de la propia comunidad de la danza por la vía de sus expertos, la difusión y transmisión por los medios masivos de comunicación, las repercusiones en los espectadores.

El hecho de que las obras seleccionadas sean *solos* se toma en el orden técnico, para observar la espacialidad sin tener en cuenta las cuestiones relacionadas a la *textura* en la danza (Falcoff, 2008)² que plantea problemáticas en cuanto a las relaciones de los intérpretes en escena sucesiva y simultáneamente, tanto desde el punto de vista formal de la composición como desde las implicancias de significancia.

Asimismo, se valora el hecho de que las obras son producciones de artistas argentinas, brasileña y española, provenientes de las llamadas culturas latinas y resultantes de los cruces y tensiones de procesos de colonización, dominación y cuestionamiento de estas condiciones. Por otra parte, todas las creadoras se ubican en una posición femenina, asumiendo a esta como compleja, múltiple, diversa y a su vez singular. Interpelan además algunos *locus clásicos* respecto del semblante femenino³ instalado en las visiones hegemónicas en relación al cuerpo de la mujer, la imagen de la femineidad, la actitud de sumisión y/o objeto de deseo esperable en relación a dicha imagen y otras cuestiones de ese tenor.

Se agrega el hecho de que todas estas obras corresponden a un momento en particular, en este caso el año 2008 y fueron parte de un mismo evento (el festival COCOA) lo cual permite construir una visión panorámica acerca del estado de cosas de la producción y su contexto.

2Seminario cursado en la Especialización en Análisis de la producción coreográfica: Análisis crítico de la producción coreográfica , Prof. Laura Falcoff, 2008.

3Como semblante se señala la imagen sexuada que proviene no del soporte del cuerpo biológico (cromosomas XX o XY) ni tampoco del resultado de intervenciones quirúrgicas, por ejemplo. Se alude al cuerpo en tanto constructo- realidad imaginaria y simbólica, por ello mismo atravesado por la cultura. De acuerdo al contexto histórico estudiado, el cuerpo de mujer/varón estará investido, marcado e inscripto con ciertas cualidades que lo vuelven portador de signos de fuerza o debilidad, protección o vulnerabilidad, potencialidad para diferentes modalidades de trabajo, objeto proporcionador de tal o cual tipo de goce sexual, morbidez, capacidad muscular, etcétera. Esto se articula en modos específicos y que varían de acuerdo a cada comunidad cultural y entonces el cuerpo se constituye como soporte significativo de sentidos posibles. (Laura Vellio, psicoanalista, entrevistada en. 2012)

Obras seleccionadas:

- **Lo**, de Carolina Herman (Argentina)

Ficha técnica:

Coreografía e interpretación: Carolina Herman

Asistencia coreográfica y técnica: Carolina Escudero, Diana Rogovsky, Analía Thiele, Micaela Seftel y Vanina Salomón

Diseño escenográfico: Jackeline Miller

Asistencia escenográfica: María Laura Maravilla, Pablo Méndez

Diseño de luces: Miguel Ángel Solovej

Colaboración artística: Casa Dorrego y Pablo Méndez

Diseño y realización de vestuario: Pilar Beamonte

Música original: Pablo Loudet

Fotografía: Pablo Méndez



“Lo” de Carolina Herman en La Fabriquera, Festival Ciudad en Movimiento, 2008, La Plata.

- **Sobrenatural** de Natalia Tencer (Argentina)

Dirección e Interpretación: Natalia Tencer

Asistencia de dirección: Lucas Condró y Lucía Russo

Colaboración coreográfica: Ana Giura, Leylén Segundo

Diseño de iluminación: Leandra Rodríguez

Diseño y realización sonora: Nicolás Diab

Fotografía: Sergio Arellano

Producción: Casa Dorrego

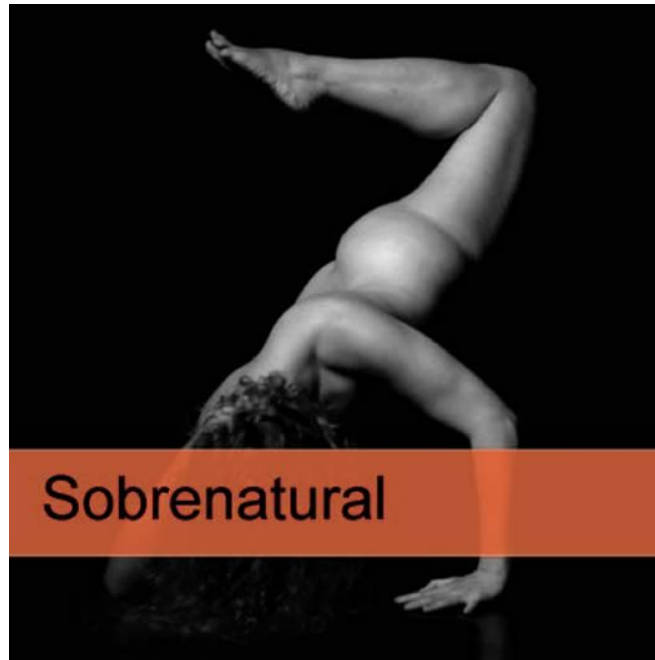


Foto de la obra "Sobrenatural" de Natalia Tencer para el catálogo del Festival COCOA 2008

- ***In-organic*** de Marcela Levi (Brasil)

Concepción, dirección e interpretación: Marcela Levi

Creación: Marcela Levi y Ana Carolina Rodrigues

Colaboración dramaturgica y asistencia de dirección: Flavia Meireles

Diseño de iluminación: José Geraldo Furtado

Fotografía: Claudia Garcia

Música: Bruno Rezende

Consultoría de atrezzo: Joelson Gusson

Management: Isabel Ferreira



Foto de prensa de "In-organic" de Marcela Levi

- ***It's my ass what you were thinking about (Es mi culo en lo que estabas pensando)*** de Paz Rojo (España)

Idea, coreografía y danza: Paz Rojo

Video: Danielle Kwaaitaal

Colaboración artística: Robert Stejin

Música: (Untitled # 89) Francisco Lopez

Diseño de luces: Paul de Vrees



Foto del afiche de “It’s my ass what you’ve thinking about (Es mi culo en lo que estabas pensando)” de Paz Rojo. Festival de COCOA (Coreógrafos contemporáneos asociados), 2008.

2. Metodología

En los sucesivos pasos recorridos en relación con este trabajo, una latencia de opuestos ha sostenido una dialéctica en la cual no se arriba a una síntesis. Por lo tanto, se ha optado por la toma de decisiones según el caso, se trata más bien de una casuística como técnica de enfoque para el estudio de los problemas.

Dicha oposición, o bipolaridad, oscila entre el polo de la *ciencia* y el de la *poética*.

De la ciencia toma las herramientas de las descripciones, el análisis, las definiciones, las pruebas y ejemplos, las relaciones causa-efecto.

De la poética las de aludir, eludir, replegarse y metaforizar, generando un abierto. Partir de la ciencia para ir hacia la poética y viceversa, intentando articular estas dos dimensiones del conocimiento intervinientes en los estudios referidos al arte ha sido el *modus operandi*, pero esta ida-y-vuelta no es necesariamente crono-lógica sino que recorre lógicas *per saltum*, superposiciones, disrupciones y alternancias en la dimensión temporal. Tampoco se busca subsumir uno de los polos al otro, sino que en las tensiones entre ambos, se construye el discurso. Se intenta propiciar una aproximación más certera a la naturaleza de los problemas abordados con esta modalidad, tratando de no producir una obturación de las zonas del campo que se observan más oscuras o indefinidas.

En este sentido se siguen las siguientes ideas presentadas por Roland Barthes en la sección Método y Cultura de *Cómo vivir juntos*:

Método: supone “una buena voluntad del pensador”, “una decisión premeditada” (...) protocolo de operaciones para obtener un resultado (...) Idea de camino recto (...) El camino recto designa los lugares adonde en realidad el sujeto no quiere ir, fetichiza el objetivo como lugar (...). El sujeto, por ejemplo, abdica de lo que no conoce de sí mismo, lo irreductible de sí (...).” (Barthes, 2005: 45). Y también: “Nietzsche (en relación al concepto de cultura)= “una formación del pensamiento bajo la acción de fuerzas selectivas, una domesticación que pone en juego el inconsciente del pensador” (...) Ejercicio de cultura=escucha de fuerzas.” (Barthes, 2005: 46). Y luego, “Ahora bien, la primera fuerza que puedo interrogar, interpelar, la que conozco de mí, incluso a través del señuelo de lo imaginario: la fuerza del deseo o, para ser más preciso (pues se trata de una investigación): la figura del fantasma.” (Barthes, 2005: 47).

La noción de paradigma, trabajada por Agamben en sus estudios acerca de Foucault, Kuhn, filósofos griegos, Goethe y otros autores, resultará el enfoque a emplear en lo que hace al campo metodológico y las decisiones tomadas en este sentido. De un artículo respecto de esto lo siguiente:

El imperio de la regla como canon de cientificidad se sustituye así por el del paradigma; la lógica universal de la ley, por la lógica específica y singular del ejemplo. Y cuando un viejo paradigma es reemplazado por uno nuevo, incompatible con él, se produce lo que Kuhn llama una revolución científica.(...) Pocas líneas después, refiriéndose a *Les Mots et les choses*, la distancia entre el régimen discursivo (fenómeno genuinamente político) y el paradigma (criterio de verdad científica) se confirma:(...) Cuando, en el juego de una formación discursiva, un conjunto de enunciados se recorta, pretende hacer valer (incluso sin lograrlo) normas de verificación y de coherencia, y ejerce, con respecto al saber, una función dominante (de modelo, de crítica o de verificación) se dirá que la formación discursiva franquea un umbral de epistemologización. Cuando la figura epistemológica así diseñada obedece a cierto número de criterios formales... (Foucault 1969: 243-244). (...) Episteme es, más bien, “el conjunto de las relaciones que pueden unir, en una época determinada, las prácticas discursivas que dan lugar a las figuras epistemológicas, a las ciencias y eventualmente a los sistemas formalizados” (ibid.: 250). Ésta no define, como el paradigma de Kuhn, lo que puede saberse en una determinada época, sino lo que está implícito en el hecho de que se dé cierto discurso o cierta figura epistemológica: “en el enigma del discurso científico, lo que ésta [la episteme] pone en juego no es su derecho a ser una ciencia, sino el hecho

de existir” (*ibíd.*:/ 251). (...)“diagrama de un mecanismo de poder llevado a su forma ideal” (*ibíd.*). Funciona, en resumen, como un paradigma en sentido propio: un objeto singular que, valiendo para todos los otros de la misma clase, define la inteligibilidad del conjunto del que forma parte y que, al mismo tiempo, constituye. (...) como paradigmas que, al mismo tiempo que deciden un contexto problemático más amplio, lo constituyen y lo vuelven inteligible.(...)

Más parecido a la alegoría que a la metáfora, el paradigma es un caso singular que se aísla del contexto del que forma parte sólo en la medida en que, exhibiendo su propia singularidad, vuelve inteligible un nuevo conjunto, cuya homogeneidad él mismo debe constituir. Dar un ejemplo es, entonces, un acto complejo que supone que el término que oficia de paradigma es desactivado de su uso normal no para ser desplazado a otro ámbito sino, por el contrario, para mostrar el canon de aquel uso, que no es posible exhibir de otro modo.(...) Sólo desde el punto de vista de la dicotomía, el análogo (o el paradigma) puede aparecer como un *tertium comparationis*. El tercero analógico se afirma aquí ante todo a través de la desidentificación y la neutralización de los dos primeros, que se vuelven entonces indiscernibles. El tercero es esta indiscernibilidad, y si se busca aferrarlo a través de cesuras bivalentes se llega necesariamente a un indecible. En este sentido, es imposible separar con claridad en un ejemplo su condición paradigmática, su valer para todos, de su ser un caso singular entre los otros. Como en un campo magnético, no se trata de magnitudes extensivas y graduales, sino de intensidades vectoriales. 8...) Como el juicio estético, según Kant, el paradigma presupone en realidad la imposibilidad de la regla; pero si ésta falta o es informulable, ¿de dónde podrá el ejemplo extraer su valor de prueba? ¿Y cómo es posible proporcionar ejemplos de una regla imposible de designar?(...) La aporía se resuelve sólo si se comprende que el paradigma implica el abandono sin reservas del par particular/general como modelo de la inferencia lógica. La regla (si aún puede hablarse aquí de regla) no es una generalidad que preexiste a los casos singulares y se aplica a ellos, ni algo que resulta de la enumeración exhaustiva de los casos particulares. Más bien es la mera exhibición del caso paradigmático la que constituye una regla que, como tal, no puede ser ni aplicada ni enunciada.(...) Quien está familiarizado con la historia de las órdenes monásticas sabe que, al menos en los primeros siglos, es difícil comprender el estatuto de lo que los documentos llaman “regla”. En los testimonios más antiguos, regla significa simplemente *conversatio fratrum*, el modo de vida de los monjes(...) Esto significa que, uniendo las consideraciones de Aristóteles con las de Kant, podemos decir que el paradigma implica un movimiento que va de la singularidad a la singularidad y que, sin salir de ésta, transforma cada caso singular en *ejemplar* de una regla general que nunca puede

formularse a *priori*. (...) En otras palabras, el paradigma, aun cuando es un fenómeno singular sensible, contiene de algún modo el *eidos*, la forma misma que se trata de definir. No es, entonces, un simple elemento sensible presente en dos lugares diferentes, sino algo así como una relación entre lo sensible y lo mental, el elemento y la forma (“el elemento paradigmático es él mismo una relación”: *ibíd.*: 77). (...)

¿Qué significa tratar las hipótesis (los presupuestos) como hipótesis y como no principios? ¿Qué es una hipótesis no presupuesta, sino expuesta como tal? Si se recuerda que la cognoscibilidad del paradigma nunca está presupuesta, sino que, por el contrario, su prestación específica consiste en la suspensión y la desactivación de su facticidad empírica para exhibir sólo una inteligibilidad, entonces tratar las hipótesis como hipótesis significara tratarlas como paradigmas. Aquí la aporía, observada tanto por Aristóteles como por los modernos, según la cual en Platón la idea es paradigma de lo sensible y lo sensible paradigma de las ideas, encuentra su solución. La idea no es otro ente presupuesto a lo sensible ni coincide con éste: es lo sensible considerado como paradigma, es decir, en el medio de su inteligibilidad, por esto Platón puede afirmar que también la dialéctica, como las técnicas, parte de hipótesis (*ek hypothéseos iousa*: *ibíd.*, 510b, 9), pero que, a diferencia de estas, trata a las hipótesis como hipótesis y no como principios; o sea, las usa como paradigmas. (...), ¿Qué significa “entrar en el círculo del modo justo”? Heidegger había sugerido que se trata de no dejar que “las circunstancias y la opinión común” impongan (*vorgeben*) la precomprensión, sino de “elaborarla a partir de las cosas mismas” (*ibíd.*). Pero esto sólo puede significar –y el círculo parece volverse así cada vez mas “vicioso”– que el investigador debe estar en condiciones de reconocer en los fenómenos la signatura de una precomprensión que depende de la propia estructura existencial de aquellos fenómenos que investiga. (...) La aporía se resuelve si se considera que el círculo hermenéutico es, en realidad, un círculo paradigmático. (...)

- 1) El paradigma es una forma de conocimiento ni inductiva ni deductiva, sino analógica, que se mueve de la singularidad a la singularidad.
- 2) Neutralizando la dicotomía entre lo general y lo particular, sustituye la lógica dicotómica por un modelo analógico bipolar.
- 3) El caso paradigmático deviene tal suspendiendo y, a la vez, exponiendo su pertenencia al conjunto, de modo que ya no es posible separar en él ejemplaridad y singularidad.
- 4) El conjunto paradigmático no está jamás presupuesto a los paradigmas, sino que permanece inmanente a ellos.
- 5) No hay, en el paradigma, un origen o una arché: todo fenómeno es el origen, toda imagen es arcaica.

6) La historicidad del paradigma no está en la diacronía ni en la sincronía, sino en un cruce entre ellas. Del paradigma depende, de hecho, en última instancia, la posibilidad de producir en el interior del archivo cronológico, en sí inerte, aquellos *plans de clivaje* [*planos de clivaje*] (como los llaman los epistemólogos franceses) que son los únicos que pueden hacerlo legible. (Agamben, 2011).

A veces en la totalidad de las obras estudiadas, a veces en algunas de ellas, con diferentes intensidades, se han encontrado trazos comunes conducentes en la indagación. Principalmente se encuentran referidos a la puesta en cuestión de la categoría de cuerpo-espacio como tal, o bien a la práctica al uso que de ella se hace en la puesta en obra. Incluso la idea de composición de ve interpelada por estos cuestionamientos.

Por ello se comienza por referir definiciones conceptuales que surgen de entrevistas realizadas a diferentes especialistas en sus campos académicos, a los cuales se interrogó sobre los tópicos principales: conceptos de espacio según sus saberes disciplinares, y relaciones pensables con la danza. Se construye así un marco de referencias provenientes de diferentes enfoques disciplinares.

En este sentido, se recurre a la entrevista dado que su ritmo, intimidad, la recurrencia a la conversación, permite la elaboración y desarrollo en el momento de esta articulación entre cierto saber disciplinar y la danza, ya que todos los entrevistados, debido a sus propios intereses o labores como docentes han tenido relaciones con la danza. Es justamente, este entrecruzamiento de saberes lo que se considera como enriquecedor en esta modalidad. La idea de un saber del tipo *episteme* que de algún modo presupone troncos comunes en las construcciones discursivas académicas, sustenta esta elección.

Ellos son:

- Santiago Figueroa, Doctor en Física.
- Carolina Escudero, Lic. En Sociología y Magister en Educación Corporal.
- Mónica Menacho, Profesora de Filosofía.
- Edgar De Santo, Doctor en Artes.

- Pablo Loudet, Profesor de Música.
- Laura Vellio, Lic. en Psicología y Prof. de Teatro.

Además, se acompañará el texto de imágenes que se piensan como aporte discursivo al desarrollo de la escritura.

Se trabajará en dos capítulos: el primero en relación con las entrevistas y las conceptualizaciones, el segundo en relación a las obras y su análisis.

3. Conceptos indagados

Dice la Real Academia Española en su sitio web⁴:

espacio.

(Del lat. *spatium*).

1. m. Extensión que contiene toda la materia existente.
2. m. Parte que ocupa cada objeto sensible.
3. m. **espacio exterior**.
4. m. Capacidad de terreno, sitio o lugar.
5. m. Transcurso de tiempo entre dos sucesos.
6. m. Tardanza, lentitud.
7. m. Distancia entre dos cuerpos.
8. m. Separación entre las líneas o entre letras o palabras de una misma línea de un texto impreso.
9. m. Programa o parte de la programación de radio o televisión. *Espacio informativo*.
10. m. *Impr.* Pieza de metal que sirve para separar las palabras o poner mayor distancia entre las letras.
11. m. *Impr.* **matriz** (ll letra o **espacio** en blanco).
12. m. *Mat.* Conjunto de entes entre los que se establecen ciertos postulados. *Espacio vectorial*.

⁴<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>, 10/3/15

13. m. *Mec.* Distancia recorrida por un móvil en cierto tiempo.

14. m. *Mús.* Separación que hay entre las rayas del pentagrama.

15. m. ant. Recreo, diversión.

~ de pelo.

1. m. *Impr.* El de un punto, equivalente a la doceava parte de un cícero.

~ exterior.

1. m. Región del universo que se encuentra más allá de la atmósfera terrestre.

~ muerto.

1. m. *Mil.* En las fortificaciones, el que, no siendo visto por los defensores, no puede ser batido por los fuegos de estos, y, por tanto, queda indefenso.

~ planetario.

1. m. *Astr.* El que ocupan las órbitas de los planetas en su movimiento alrededor del Sol.

~ sidéreo.

1. m. *Astr.* [espacio exterior](#).

~s imaginarios.

1. m. pl. Mundo irreal, fingido por la fantasía.

~ vital.

1. m. Ámbito territorial que necesiten las colectividades y los pueblos para desarrollarse.

Dadas estas definiciones, la interrogación que se ha llevado cabo en las entrevistas, atendiendo al estudio de la obras, ha versado sobre los siguientes conceptos:

El espacio: Concepciones. Del cuerpo. Escénico. Superficies. Proximidad. Distancias.

La percepción: La ilusión. La función de los dispositivos escénicos: Luces, telones, vestuarios, objetos.

El cuerpo: Concepciones. Políticas de sí. Subjetivaciones.

La mirada: Espectador, hacedor.

De acuerdo a la especialidad del/la entrevistado/a, se ha profundizado en aquellos campos en los cuales el/la entrevistado/a tenía más experiencias y teorizaciones a las que aludir.

CAPÍTULO I: LAS ENTREVISTAS

1. Desde la Física

El Dr. Figueroa afirma que los conceptos de espacio y de cuerpo son enfocados por la física desde dos concepciones dominantes: la newtoniana y la cuántica. Según el enfoque elegido, las definiciones serán completamente diferentes.

En mecánica, el movimiento es un cambio de la posición de un cuerpo a lo largo del tiempo respecto de un sistema de referencia. (Figueroa, 2012)⁵

En este sistema, se le suponía el espacio una serie de atributos absolutos e inalterables, dados *a priori* independientemente de la materia, que sustancia los cuerpos, tales como las tres dimensiones clásicas. Por ello, considerando un observador, se podía referenciar, medir, cuantificar y predecir el comportamiento de los cuerpos según ciertas leyes (gravedad, aceleración, inercia, resistencia). El espacio sería una suerte de lugar vacío, neutro, inalterable, en el cual los eventos con los cuerpos, sus fuerzas, trayectorias, velocidades, inercias, ocurren, desde ciertas posiciones hacia otras.

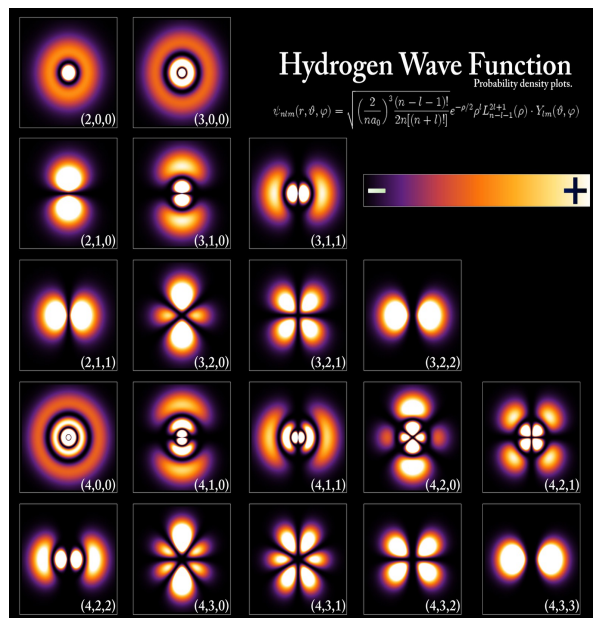
Llegando al siglo XX la física va ampliando sus marcos teóricos notablemente, incorporando por ejemplo la cuarta dimensión del tiempo a las tres anteriores; profundizando en el campo de la topología como estudio del espacio en las relaciones y configuraciones por fuera de los temas de escala, reasimilando luego las geometrías no euclidianas y las conceptualizaciones einstenianas de distintas maneras y con aplicaciones crecientes.

Se llega finalmente con el principio de incertidumbre heisemberguiano, nodular de la cuántica, que replantea los problemas de posición, sistema de referencias, introduce

⁵Entrevista realizada on line en 2012.

las ideas de pliegues o lazos de superposiciones temporales no distinguibles; a cuestionar casi por completo el sistema clásico.

La física cuántica se refiere a las partículas subatómicas que rigen el universo a macro y microescala. La materia no se comporta siempre del mismo modo, puede ser onda o ser partícula, los electrones se encuentran como en una nube que baila alrededor del núcleo y no podemos conocer su posición y su velocidad a una vez. El observador asume que su intervención produce una interacción que influirá sobre los fenómenos. Cada observador es un actor, todos los fenómenos se encuentran relacionados. La materia es inestable, en constante transformación y movimiento. Un bailarín cuántico podría estar en todos lados a la vez, podría cubrir todo el espacio.(...) En la física conviven estas visiones de acuerdo a lo que se estudie y el marco teórico seleccionado según su adecuación. Se pasa de la certeza a la incertidumbre. (Figueroa, 2012)



Orbitales del átomo de Hidrógeno

2. ¿Y la Danza?

Partiendo de las aseveraciones de Figueroa, y poniéndolas en conexión con otras de las teorías y autores estudiados, o bien desarrollados más adelante con otros entrevistados; se afirma entonces que se sabe que Newton era físico y filósofo, y si bien, por ejemplo, casi contemporáneamente otro filósofo, Leibniz, propone que el espacio no existiría sin la materia, o sea, establece en la categoría la cuestión de las relaciones, esta

teoría newtoniana es luego reafirmada en cierto modo por las aseveraciones de Kant. Este considera a espacio y tiempo como *a priori* inherentes al sujeto en cuanto a sus posibilidades de conocer. Por cierto se produce aquí una migración, desde un exterior del individuo a una suerte de interioridad del sujeto, he allí un *tour de force* significativo, pero, de este modo, las características de tiempo y espacio permanecen como absolutos determinados e invariables, universales.

La física y la filosofía han resultado disciplinas hegemónicas en el devenir científico moderno de occidente. La física ha sido rectora de las ciencias en su momento, dado su enlace considerado preeminente entre matemática y ciencia de la naturaleza. De aquí se evidencia la clara influencia, por la vía del positivismo, sobre la danza en el siglo XVII y hasta el XX, siguiendo un recorrido en paralelo: las artes buscan su validación y justificación en la ciencia, como discurso autorizado respecto del conocimiento y entonces la danza sólo debería aplicar lo que ya se sabe. Y lo que se sabe es que el espacio es una entidad hecha de un vacío absoluto y neutral, los cuerpos se sitúan como objetos en él de tal o cual modo, las relaciones entre cuerpos pueden pautarse geoméricamente de acuerdo a las selecciones que los principios estéticos de belleza y verdad según el programa estético en vigencia (simetría o irregularidad, centralidad o multiplicidad de puntos focales, equidistancia, homologación de las diferencias, velocidades y trayectorias previstas) hayan estipulado como deseables y canónicos.

Respecto de esta cuestión se citan segmentos de los apuntes de Teoría General de la Danza dictada por Tambutti y Papa , donde se analizan los comienzos de la danza académica:

La danza escénica que se origina en el siglo XVII se encuentra enmarcada dentro de un siglo al que se le llamó “siglo de la ciencia”, “del descubrimiento del método” o también “del universo infinito”, fueron éstos algunos de los paradigmas que etiquetaron el cuadro epistemológico y cognitivo en el que se movía el pensamiento “racionalista” de gran parte del siglo cuyo objetivo era fundar el saber de las ciencias, dentro del ámbito de un conocimiento matemático, exacto, que se organizará a partir de un sujeto consciente de sí mismo. En este siglo se esbozan dos recorridos antinómicos (aparentemente): el cartesianismo y el empirismo inglés.

La relación entre experiencia sensible y razón fue uno de los núcleos problemáticos de la filosofía tanto del siglo XVII como del XVIII.” (Tambutti y Papa, 2006: 2).

El cartesianismo, el newtonismo y el empirismo tuvieron su correlato en la danza de la alta cultura (*high art*) del siglo XVIII y marcaron su desarrollo posterior en la mayoría de las expresiones de la danza hasta hoy. El cartesianismo se manifestó en la concepción instrumental del *cuerpo* y la perspectiva cuantitativa en la consideración del *espacio-tiempo*. La nueva ciencia newtoniana y sus leyes del movimiento emergieron en la forma de concebir el movimiento exclusivamente como *traslación*. El empirismo y su fundamento en las vivencias, encontrarán su manifestación en concepciones del siglo XX que intentan recuperar la percepción idea del cuerpo como vivencia, así como también la relación cuerpo-espacio-tiempo.” (Tambutti y Papa, 2006: 2).

La filosofía está escrita en este grandísimo libro que continuamente está abierto ante nuestros ojos (digo: del universo), pero no puede entenderse si antes no se procura entender su lengua y conocer los caracteres en los cuales está escrito. Éste libro está escrito en lengua matemática, y sus caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas, sin las cuales es totalmente imposible entender humanamente una palabra, y sin los cuales nos agitamos vanamente en un oscuro laberinto. (Galileo Galilei (1623), *Il Saggiatore* en Tambutti y Papa, 2006: 3).

Por un lado, esta nueva mirada sobre el cuerpo del que sólo se puede afirmar que ocupa un lugar en el espacio, es “*extenso*” y, por otro lado, un mundo circundante entendido como un espacio geométrico que no es más que coordenadas ortogonales, nos deja un cuerpo que no sólo es mecánico sino que también es espacial y es geométrico.” (Tambutti y Papa, 2006: 8).⁶

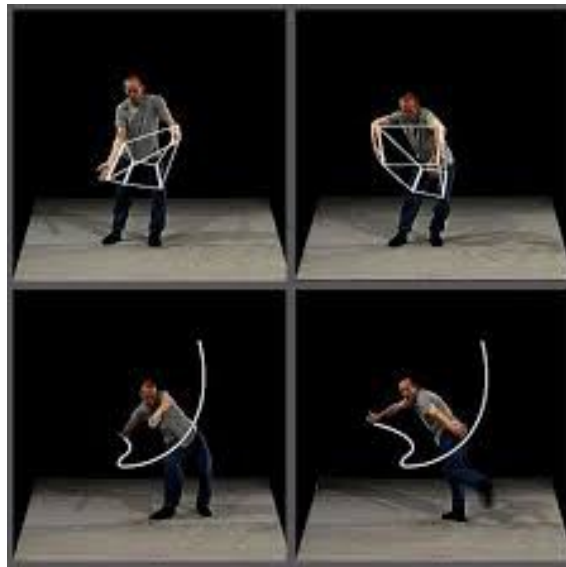
De allí el origen del sistema de la danza clásica, ampliado pero no refutado en estos basamentos por la danza moderna, llevado al *súmmum* por Laban (aún con otros objetivos entrelazados en su proyecto) y extremado por ejemplo en el sistema de William Forsythe.

⁶Tambutti, Susana y Papa, Laura (2006). Teórico 2. *Apuntes de la cátedra Teoría General de la Danza*, UBA y UNLP.



Curso de composición labaniano de la inscripción del cuerpo en

en el que se trabaja a partir un icosaedro.



Fotograma del video “Improvisation technologies (tecnologías de improvisación)” de William Forsythe

Estos son modelos que hoy, tanto en nuestro país como en muchos otros se enseñan y transmiten en la pedagogía de la danza a lo largo de los años de formación. Si bien no son los únicos modelos en transferencia su pregnancia resulta constituyente y determinante en la formación de creadores e intérpretes, que luego se articularán de diversos modos en su creación con estos modos de pensamiento y uso adquiridos y naturalizados en muchos casos.

Si bien no se le pide al coreógrafo que sea especialista en física, abundan los ejemplos que refieren el impacto que las concepciones de la cuántica han generado en muchos creadores (aunque, como dice Figueroa, en la superficie terrestre y lejos de las velocidades de la luz los cuerpos humanos se comportan en concordancia con la gravedad, direccionalidad, inercia y otras propiedades descritas por Newton). Las ideas de incertidumbre; disolución de un centro en la multiplicidad; consideración de los espacios entre cuerpos no como vacío sino como entidades continuas; el cuerpoespacio como territorio autosuficiente; la consideración del individuo no como límite indiviso si no en conexión con otros cuerpos de modo relacional; el uso de las topologías, superficies y otros atributos son tomadas como disparadores y enfoques por los artistas y esto se observa en las producciones tanto en su dimensión poética como operatoria.

3. Desde la Sociología y la Educación Corporal

La Magister Carolina Escudero trabaja fundamentalmente en relación a Foucault, Bourdieu, Rancière, Agamben y otros autores del campo de la filosofía política y la sociología.

Foucault señaló que el espacio en el que vivimos, el lugar donde se desarrolla la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia es, en sí mismo, un espacio heterogéneo. No vivimos en una especie de vacío, sino en el interior de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles unos a otros y no superponibles en absoluto. De entre todos esos emplazamientos, Foucault incide en aquellos que, aún estando en relación con todos los demás, los contradicen. Primero nombra las utopías, emplazamientos sin lugar real que son la perfección o el reverso de una sociedad. Luego apunta a esos otros lugares, que como utopías efectivamente realizadas suponen un contra-emplazamiento, donde todos los demás espacios reales que es posible encontrar dentro de una cultura están, a la par, representados, impugnados e invertidos. Estos lugares, a los que Foucault se refiere como heterotopías, son absolutamente distintos del resto de emplazamientos, de todos los demás lugares de los que son reflejo y de los que hablan. La descripción de esos espacios diferentes podría denominarse heterotopología y sería una especie de impugnación a la vez mítica y real del espacio en que vivimos. (Riquelme, 2015).⁷

⁷ *Conceptos de (e)videncia. Una introducción al análisis de las prácticas de visualidad a través de Michel Foucault* de [Roberto Riquelme](#), se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 3.0 Unported. 20/1/15.

Según va desarrollando sus investigaciones y conceptualizaciones en el campo a lo largo de la entrevista, refiere Escudero que: se encuentra aquí un modo de pensar el espacio-tiempo radicalmente diferente del anterior. No se habla aquí de neutralidad, ni de absolutos, ni de leyes invariables, ni de un exterior al sujeto en el cual éste estaría inmerso, cuando se alude al concepto de espacialidad. El espacio tiene que ver con la función que la sociedad le otorga: ritualización, desviación, segregación, normalización. Es un espacio habitado, vigilado, observado, vivido, encarnado, atravesado por las relaciones de poder que operan intra e intersubjetivamente. De modo que las arquitecturas en las ciudades y emplazamientos humanos; las disposiciones acerca de la circulación, ubicuidad, distribución y desplazamientos; el ordenamiento de la economía de fuerzas, usos y regulación de los tiempos tienen que ver desde este enfoque con las implicancias en términos políticos para el sujeto. Se habla de los modos de habitar el mundo *para* los sujetos. Asimismo, una determinada espacialidad en tanto partición del cuerpo será la primera condición para la organización de las sociedades *disciplinadas*, luego vendrá la organización del tiempo, según Foucault, que ancla al sujeto de modos particulares en el espacio social. En el caso de las sociedades *biopolíticas*, propias del liberalismo, la libre circulación de cuerpos y mercancías será el motor principal; y en las *de soberanía* se establecen límites rígidos, quietudes, segregaciones y aislamientos respecto de estas opciones.

Continúa el decir de Escudero con Rancière, que, en esta línea de pensamiento, asocia estética y política. Así, “un acto artístico es la puesta en forma de un lazo social en un tiempo-espacio determinado”⁸. Por lo tanto, dicha puesta en forma implica un organización espacial. En este sentido define *política* como la organización de una forma de relación social, y por ello es en sí misma un acto estético. Como orden disruptivo genera un nuevo orden, construye un nuevo espacio visible, perceptible. El acto político produce un orden novedoso en la organización espacio-tiempo; la policía, en contraposición, es la encargada de la conservación de un orden determinado, del mantenimiento del emplazamiento de los cuerpos ya establecido en espacio-tiempo. Siguiendo, la obra de arte muestra que toda construcción espacio-tiempo es creación humana y que podría ser diferente. Para Rancière, por esto, el arte siempre refiere a la

⁸Entrevista a Carolina Escudero, 2012.

política amén de la cuestión de los contenidos temáticos que pueda trabajar como tópicos.

Foucault crea la categoría de micropolítica teniendo en su horizonte el habitar humano mismo del mundo. ¿Cómo, en qué márgenes, el sujeto podrá implementar políticas de sí que le permitan el ejercicio de su propio goce y la asunción de las consecuencias o la regulación, el gobierno posible de sí? Será en la medida que su propia invención le habilite aquel constructo de elección y de libertad posible en el que se despliegue, una estética de la existencia⁹. A partir de los dos momentos foucaultianos ya nombrados, estos espacios reales, utópicos o heterótopos, investidos de los atravesamientos entre los sujetos y los legados de los cuales provengan, serán los que tendrán que ver con los posibles afectos, goces y eróticas singulares de los sujetos. No será cuantificable ni matematizable según las herramientas de las ciencias antes nombradas.

En relación al pensamiento foucaultiano, escriben Tambutti y Papa:

Así como la disciplina distribuye a los individuos en el espacio, la relación del bailarín con el espacio comienza con su entrenamiento cotidiano. Por lo general, el espacio de la clase de danza es un estudio con sólo dos elementos fundamentales de trabajo: la barra y el espejo. Los ejercicios en la barra y los ejercicios en el centro (del salón) realizados frente a un gran espejo fueron durante un largo tiempo (y todavía lo son algunas técnicas actuales) elementos claves en la formación de un bailarín. (Tambutti y Papa, 2006: 13).

La organización de un espacio serial fue una de las grandes mutaciones técnicas de la enseñanza que permitió superar el sistema tradicional (un alumno que trabaja unos minutos con el maestro, mientras el grupo de los que esperan permanece ocioso y sin vigilancia) y al asignar lugares individuales ha hecho posible el control de cada cual y el trabajo simultáneo de todos. Ha organizado una nueva economía del tiempo de aprendizaje. El espacio de la clase es una máquina de aprender, pero también de vigilar, de jerarquizar, de recompensar. El espacio de una clase de danza es complejo, es funcional y jerárquico, es un espacio que recorta segmentos individuales y marca valores, garantiza la obediencia de los individuos y asegura una buena economía del tiempo. (...) No es ajena a la disciplina de la danza la idea de jerarquía que define el lugar que cada estudiante ocupa de acuerdo con sus adelantos estableciéndose una

escala según la capacidad. (...)Táctica disciplinaria que permite la unión de lo singular con lo múltiple, ordenamiento espacial de los cuerpos; movimiento regulado para transformar las multitudes confusas en multiplicidades ordenadas. (Tambutti y Papa, 2006: 14).¹⁰

4. La enseñanza de la danza

Según refiere Escudero la visión de Bourdieu respecto de la escuela es que ésta reproduce los modos de dominación existentes en las sociedades de clases, siguiendo la línea marxista de análisis. Si bien muchos autores latinoamericanos especialmente (Mariátegui, Freire, Vergara, Rodríguez, Huergo)¹¹ proponen a la educación como una posible herramienta transformadora de los órdenes dominantes, resulta de interés puntualizar que estas opciones se encuentran siempre disponibles en el sistema de formación de la danza y muchas veces el estudiante, futuro creador y/o intérprete estará atravesado por estas conflictividades. En este sentido se agregan aquí los siguientes aportes, de Susan Leigh Foster, autora con la que también trabaja Escudero:

Durante aproximadamente ocho a diez años, de seis a siete días de la semana, con un promedio de entre dos y seis horas por día, el estudiante de danza y bailarín realiza su formación y entrenamiento en distintas técnicas de danza que responden a representaciones, aspiraciones y objetivos estético-corporales diferentes. El bailarín construye un cuerpo, construye un espacio –o múltiples- de acuerdo a la técnica en la que se inscriba. Trabajosamente forma, inhibe, dirige, adapta y transforma su cuerpo original (percibido, real) en un “cuerpo de danza”(Foster,1992)¹².

¹⁰Tambutti, Susana y Papa, Laura (2006). Teórico 2. *Apuntes de la cátedra Teoría General de la Danza*, UBA y UNLP.

¹¹Especialización en Problemática de la ciencias Sociales, Programa Nuestra Escuela, Clases del Módulo Pensamiento Pedagógico Latinoamericano, Ministerio de Educación de la Nación, 2014-15.

¹²Foster, Susan Leigh (1992).*Cuerpos de danza en Incorporaciones*. Crary, Jonathan y Kwinter, Sanford, editores, Madrid, Cátedra.

De esto se sigue que el estudiante finalmente recibirá, desde su formación lo que se denomina la incorporación de *habitus* respecto de la concepción y uso del espacio a emplear, según los sistemas en que se fundamentan (Laban, Humphrey, Itelman, Stokoe, Breyer y otros), resumidos así:

- Espacio directo/indirecto
- Inscripción del cuerpo humano en diferentes cuerpos geométricos
- División del espacio en personal, grupal y total
- Recurso a los diseños espaciales
- Aplicación de las ideas de trayectorias, direcciones, tensiones espaciales
- Estudio de las especificidades del espacio escénico

Del acervo propio, se dice entonces que no necesariamente se produce a lo largo de los años de formación la discusión acerca de la definición del concepto mismo de espacio o se establecen comparaciones entre los marcos de encuadre subyacentes a estas clasificaciones. Más bien se produce la ejercitación, aplicación y asimilación de estos sistemas en una práctica, mediante distintas “técnicas”.

En este sentido, se agregan a continuación algunos segmentos del trabajo de Tesis de Escudero, con el objeto de realizar un señalamiento acerca de esta cuestión ya enunciada como problema de conocimiento en este trabajo: la relación entre práctica y poética.

Completaremos esta apuesta con una referencia a Giorgio Agamben, quien articula *poiesis* con *techné*, con forma y con *gnosis*. El autor introduce en este sentido la dimensión del saber, que en el texto de Heidegger habíamos visto en relación a la responsabilidad como reflexión y a la cercanía entre *techné* y *episteme*, y nos deja claro en qué medida el arte como institución moderna desvirtúa el sentido del arte como *poiesis* y *techné*. Esto nos brinda herramientas conceptuales que contribuyen de manera sustantiva a sostener la tesis sobre la necesidad de pensar a la danza de otro modo, de introducir en la teoría de la danza otra perspectiva, otra epistemología y otra mirada (...) En un registro similar al de Heidegger, Agamben (2005) trabaja llevándonos hacia los griegos, y nos muestra cómo “el hacer del hombre” no se reducía a una única palabra, ni por lo tanto a una sola manera de comprender la acción del hombre. La antigüedad conocía las categorías de *praxis* y de *poiesis*, la primera relacionada a la producción

destinada a satisfacer necesidades y la segunda articulada a la producción de un modo de verdad, a la construcción de un “espacio en el que el hombre encuentra su propia certeza” (Agamben 2005:113). Con la modernidad, argumenta el autor, esas diferencias se suturaron en favor de la categoría de *praxis*, entendida no sólo como un hacer orientado a la necesidad sino como una voluntad de hacer, a lo que agrega que hubo una convergencia e inversión en la significancia que ese par conceptual proponía. A partir de allí, la *praxis* extiende su campo de aplicación e incluso el arte (la institución arte S. XVII) comienza a pensarse con esa categoría, lo que lleva a la emergencia de una estética entendida como metafísica de la voluntad en virtud de la cual el arte aparece como resultado de una *praxis*, impulso creador, determinante en la comprensión de la acción; esto redundando en “el olvido del estatuto productivo original de la obra de arte como fundación de un espacio de la verdad” (Agamben 2005: 117). (...) Lo que los griegos querían significar con la distinción entre *poiesis* y *praxis* era precisamente que la esencia de la *poiesis* no tiene nada que ver con la expresión de una voluntad (respecto a la cual el arte no es de ningún modo necesario): ella reside en cambio en la producción de la verdad y en la apertura de un mundo para la existencia y actuar humanos (Agamben 2005: 117).

Es a partir de esta consideración que el autor sostiene que *techné* era la palabra que utilizaban los griegos para caracterizar y definir a la *poiesis*. Encontramos en la definición que utiliza Agamben el mismo registro que Heidegger: la *techné* no es un simple fabricar sino un modo de la verdad, de la *a-leteia*.

Esa producción es intensa, y es posible a partir de una *gnosis*, de un saber. Esto nos aleja, no sólo de la definición instrumental de técnica, sino de la idea de la técnica como algo operativo ligado a un hacer mecánico que deja de lado el pensamiento, la reflexión y el método. La *techné* abre un espacio de la verdad a partir de una relación al saber que posibilita dar origen a una obra, a una forma. La producción *poiética* no tiene como finalidad el objeto producido, sino el espacio de verdad que el objeto abre por su emergencia misma, la “*poiesis* no es un fin en sí, no tiene en sí misma su límite, porque la obra no se lleva a la presencia a sí misma” (Agamben 2005: 119). Uno bien podría articular esto con la idea foucaultiana de estética de la existencia.

(...). La autonomía en el registro de la *poiesis* y de la *techné* no es posible, porque siempre está en juego una relación al fundamento como algo diverso del espacio de verdad producido, y el espacio de verdad es a su vez abierto por una acción y un objeto que no tienen por resultado la verdad misma. La *techné* como *ars poiética* es principio – *arché*– de algo que es otro de sí mismo. (...) El cuerpo de la danza y la danza misma es una forma producto del hacer *poiético* en tanto *techné*, pero las teorías del arte como institución y la comprensión de la danza como fenómeno artístico y bien cultural que circula en el mercado del arte, dejan absolutamente de lado esta discusión. De hecho, la

crítica del arte a la técnica se organiza no sólo en base a la comprensión instrumental de la técnica, sino en base a la conclusión, errada desde nuestro punto de vista, según la cual el aspecto técnico como recurso formal compositivo termina por alienar el contenido del objeto estético creado en una forma inerte. Según lo expuesto en estas líneas, vemos por el contrario que sólo a partir de una comprensión no instrumentalista de la técnica emerge la posibilidad de producción de un espacio de verdad –para nosotros, el cuerpo de la danza. (Escudero, 2014)¹³

5. El discurso como espacio

Otro aspecto que se conversa con Escudero, da cuenta de que Foucault considera que los discursos también generan un *adentro* y un *afuera*. Si bien, lógicamente estos campos se definen desde una perspectiva representacional como espacios, no por ello dejan de ser fundamentales en los modos de habitar y construir del sujeto. Así es que, justamente en el campo del arte, resulta fundamental esta visión. Habrá discursos que establecen los procedimientos, las formas de lenguaje que hacen que algo dicho sea tomado por verdadero. Y habrá aquellos por fuera, por ejemplo, el discurso de la locura o ciertas formas de la literatura. Foucault, al analizar esta perspectiva establece una crítica, diciendo que justamente, en esos discursos por fuera, también habitan verdades. Otras verdades. Basta trasponer las ideas respecto del discurso literario al de la danza para habilitar esta línea de análisis de la producción de danza.

Ranciére continúa esta dirección foucaultiana agregando que para que los sin parte, los que están por fuera del reparto de lo sensible (aunque no estén nunca del todo excluidos, ya que tienen un DNI, seguros asistenciales y demás) deben *nombrarse* a sí mismos desde su propio decir. No con las denominaciones que las clases dominantes aplican sobre ellos. De este modo pasan de estar afuera a estar adentro. Se sostiene que estos nombramientos e inclusiones operan también desde el interior mismo de la práctica creadora en la danza a modo de gesto estético-político de inclusión, de volver perceptible un espacio que estaba invisibilizado. Las obras seleccionadas en este trabajo traccionan en este sentido.

¹³Escudero, María Carolina (2014). *Cuerpo y Danza: una articulación desde la educación corporal*. Tesis de Posgrado de la FHYCE, UNLP, cedida por su autora.

6. Desde la Filosofía

El trabajo de Mónica Menacho se enfoca en la relación entre Descartes y Merleau-Ponty. La entrevistada comienza refiriéndose a que el concepto de espacio en la filosofía aparece inscripto en la posible pregunta “¿cuál es la estructura del mundo?”. Desde la antigüedad griega hasta Kant, la posición de realismo metafísico y realismo gnoseológico es la que domina, en este contexto, el espacio se define como objetivo, cognoscible, determinado y accesible tal cual es. Sólo haría falta un buen método para conocerlo, y en general se lo encuentra referido a la espacialidad de posición. Un tercero, el sujeto, puede observar objetivamente las relaciones de las partes, las cosas en el mundo, el propio cuerpo, en tanto *res extensa* para Descartes, puede ser también conocido como los modos de las relaciones entre sus partes.

Es Kant quien fractura este realismo gnoseológico del metafísico, estableciendo que no es posible conocer el espacio ni ninguna cosa “en sí”. Postula lo que llama la estructura trascendental de la razón como las condiciones de posibilidad para el conocimiento y sitúa al espacio allí. Se produce una interiorización: será propia del sujeto y no del mundo la localización de este *a priori*, ya no será posible saber cómo es el mundo (el noúmeno), sólo se sabrá cómo se produce el conocimiento en nuestra razón. El espacio será entonces una de las formas puras de la sensibilidad que condicionan las experiencias del sujeto. Luego, otras categorías intervendrán para producir el conocimiento. Este será universal y necesario. Con ello, Kant pretende solucionar el problema de conocimiento que lee en Hume, quien si establece un sujeto empírico, en cuyo análisis de las percepciones de la mente no estipula universales sino contingencias y singularidades irreductibles, finalmente. Hume realiza en su tiempo una crítica a tres estamentos claves: la noción de yo, la noción de sustancia y la noción de causalidad, sosteniendo que estas categorías son formas que nosotros proyectamos sobre el mundo. El “en sí” será indeterminado. Será una cuestión de hábito, de frecuencia la generalización producida a partir de la experiencia.

Menacho plantea que hay autores que consideran que el arte podría rozar, proponer una forma cognoscitiva de lo indeterminado no conceptual, en este caso, del espacio por la vía de la danza, por ejemplo. ¹⁴

¹⁴Entrevista realizada en 2012.

Merleau-Ponty funda su hipótesis en una perspectiva muy diferente. Dice que además de este espacio objetivo cartesiano, existe aquel que es el espacio *vivido*, que lo precede. En esta concepción no se diferencia cuerpo de espacio y de percepción, sino que está todo imbricado. Este sistema se encuentra atravesado por la afectividad, la sexualidad. En este orden de cosas, considera que existe algo que llama esquema corporal, esto es, un modo de representación del propio cuerpo alejada de la idea de representación como relación entre ideas, sino más bien un sistema que permite al cuerpo hacer cosas. Este espacio vivido tiene que ver con la situación y no con la posición, permite un conocimiento inmediato y no establece una diferencia entre externo/interno. Mediante la adquisición de hábitos, el esquema corporal permite la incorporación de objetos (instrumentos musicales, una bicicleta, un teclado, etcétera) que son tomados por el sujeto como parte del cuerpo. Este esquema corporal se amplía y transforma según transcurren las experiencias del sujeto, aunque en algunos casos puede también reducirse y generar limitaciones importantes. Según la visión merleau-pontyana, el sujeto puede operar en su cotidianeidad circulando entre estos dos sistemas: el del espacio objetivo como relaciones exteriores y el del espacio vivido en el que todo está imbricado, de acuerdo a las actividades y necesidades que se le suscitan.

Todo cambia cuando, con las geometrías llamadas no euclidianas, se llega a concebir el espacio como una curvatura propia, una alteración de las cosas por el solo hecho de su desplazamiento, una heterogeneidad de las partes del espacio y sus dimensiones que dejan de ser sustituibles una por otra y afectan a los cuerpos que en él se desplazan con ciertos cambios. En vez de un mundo donde la parte de lo idéntico y la del cambio están estrictamente delimitadas y referidas a principios diferentes, tenemos un mundo en donde los objetos no podrían encontrarse consigo mismos en una identidad absoluta, donde forma y contenido están como embrollados y mezclados y que, finalmente, ha dejado de ofrecer esa armadura rígida que le suministraba el espacio homogéneo de Euclides. Se vuelve imposible distinguir rigurosamente el espacio y las cosas en el espacio, la mera idea del espacio y el espectáculo concreto que nos dan nuestros sentidos. (Merleau-Ponty, 2002: 19)¹⁵

7. Pedagogía, creación y percepción en la danza

¹⁵Merleau-Ponty, Maurice (2002). *El mundo de la percepción*. Buenos Aires, Fondo de cultura Económica.

Menacho considera que muchas de las producciones artísticas de la danza de los últimos años, disciplina que también practica y de la cual es espectadora asidua, podrían ser relacionadas con el modo merleau-pontyano de definir el espacio, y que coexisten en las pedagogías de la danza estas diferentes visiones y sus consecuentes aplicaciones a la hora de componer e interpretar piezas de danza. A modo de ejemplo, alude a producciones en las que la piel no constituye límite o frontera individual, otras en la que el espacio trabajado es la propia superficie del intérprete (lo que ha sido denominado anteriormente cuerpoespacio), o a otras en las que las experiencias subjetivas respecto de la posibilidad y potencialidad del movimiento en el espacio podrán ser o no actualizadas por el estudiante o intérprete (ya se trate de obras o clases), tomando decisiones en relación a su campo perceptivo, desde un abierto.

8. Desde las Artes Visuales

El Dr. De Santo comienza por referirse a espacio-tiempo como una dupla indivisible. En relación a ella su primera pregunta es “¿cómo aprendemos el espacio?”. En esta dirección reflexiona acerca de la enseñanza escolástica de la plástica; lo que denomina como “políticas del gusto” y acerca de las estrategias para intervenir produciendo una crítica en estos estratos muchas veces estandarizados. Ocurre que a veces el sujeto en su cotidianidad está familiarizado con ciertos conocimientos (por ejemplo obtenidos de los videojuegos y la internet en general) en relación al espacio, pero aparece una suerte de deber ser en relación a la plástica en la educación formal que obtura la posible incorporación de estos modos en su estudio y desarrollo.¹⁶

Luego articula su pensamiento en relación al devenir histórico y establece que el espacio escénico convencional es deudor de la pintura y de la geometrización albertina. Entonces, se encontrará en el teatro la escena y lo obscuro, lo que no es digno de verse. Un sistema de jerarquías, un adentro y un afuera. En el anfiteatro de Epidauro, de la antigua Grecia, la acústica y la proporción favorecían la sensación de proximidad, el gran teatro a la italiana transformará sustancialmente este espacio hasta llegar a la actualidad, en la cual

¹⁶entrevista realizada a en 2012.

se aprecian todo tipo de espacios escénicos: no convencionales, pequeños, diversos. De Santo insiste en la importancia de pensar el espacio escénico en modo adecuado para la propuesta de la obra en cuestión. Refiere también que hubo escenas de danza que fueron retiradas de las óperas debido a su evocación de la carne. En ese sentido, la geometrización y el distanciamiento que operan en la caja escénica a la italiana, particularmente en el ballet en el que se observa además una organización canónica dada por el uso de la simetría y lo que llama una danza de posiciones: el “caos” del movimiento se ordena una y otra vez en posiciones legibles con toda claridad. Todo esto produce en efecto una separación con el espectador.

Según De Santo hay dos cuestiones clave en lo que a todo hecho estético (configurado entre la obra, el autor y el espectador) atañe: la cuestión del encuadre y la cuestión de los cuatro sustratos. Estos son el de la *materialidad*, el del *canon*, el de la *pregunta metafísica*, y el del *contrato social*. Entre estos dos ejes de análisis acontecerá la percepción del espacio-tiempo.¹⁷

La última interrogación que apunta De Santo tendrá que ver con la relación entre la danza y la pintura, ya esclarecida, y la posible relación de la danza con el cine, pensando en el criterio de montaje, la posibilidad de las elipsis, por ejemplo. En cuanto a las políticas del gusto operantes en términos de masividad, sostiene que las lógicas de la narración bíblica han sido hegemónicas, dejando por fuera el eclecticismo y lo cotidiano. La *Teoría King Kong* de Virginie Despentes es una lectura que apuntala estas visiones y aporta una crítica a las discursividades dominantes. Una mirada crítica va recorriendo los tópicos acerca del cuerpo de la mujer, su sexualidad, que espacios en la ciudad (la casa, el ámbito de lo doméstico) le son asignados en tanto cumpla la función de esposa y madre y no la calle, llena de peligros, en la cual la mujer que circula y se expone es la puta. La mujer que desafía estas normas, como la actriz porno, será señalada como peligrosa e inquietante debido a su empoderamiento. La autora se instala como productora de un decir propio respecto de su cuerpo, su deseo sexual y su posición como trabajadora y hacedora política en su comunidad.¹⁸

En este sentido, las obras con las cuales se trabaja, toman esta circulación femenina

¹⁷Estas visiones se encuentran ampliamente desarrolladas en su tesis doctoral: De Santo, Edgar (2014). *¿Cómo se expresa lo indecible?* Tesis doctoral, FBA, UNLP, cedida por su autor, disponible en internet.

¹⁸Despentes, Virginie (2007). *Teoría King Kong*. Ed. Melusina, España.

que se ejerce por fuera de estos ámbitos que la dominación les asigna y evidencian cuerpos expuestos, públicos, desnudados, inquietantes en sus muestras, usos y desempeños.



Presentación de "In-organic" de Marcela Levi.

9. Desde la Música

El prof. Loudet comienza por aseverar que en la formación del músico como instrumentista no necesariamente se encuentra una reflexión acerca de las componentes de la música, y del espacio como una de esas componentes. Dicha reflexión estaría más bien del lado del compositor, que de acuerdo al tipo de formación recibida, más o menos institucional, y de acuerdo a los enfoques operantes, producirá o no una interrogación en el campo conceptual. La forma musical, cuestiones relacionadas con el tiempo y la rítmica y relacionadas con las especificidades de los materiales sonoros suelen ser los tópicos frecuentes, según refiere. Desde su punto de vista, recién en el siglo XX comienzan a aparecer reflexiones o gestos de autoconciencia en relación a usos hallados respecto de la espacialidad en la música. Aquél cruce acerca de la entidad del espacio, por ejemplo proveniente de la estética, de la filosofía del arte, y sus relaciones con el campo de la creación artística según su registro es un campo en el cual aún hay mucho por indagar.

Una primera conceptualización que realiza respecto de la espacialidad en la música , entonces, es aquella que vincula el espacio de las prácticas musicales con aquellas arquitectónicas: hasta el siglo XVII la música, siguiendo la línea de occidente, se ejecuta en espacios abiertos, iglesias o salones de palacios, espacios de cámara. Estos ámbitos

condicionan tanto aspectos acústicos (tipo de instrumentos adecuados según reverberancias, intensidades y distancias) como funciones de las prácticas musicales: religiosas, celebraciones populares, entretenimientos aristocráticos. En sus usos operan selecciones de instrumentos, rítmicas e intensidades de acuerdo a estas funcionalidades.

En el transcurso del Barroco europeo se configura el teatro a la italiana. Esta sala, de grandes dimensiones y con una finalidad específica se corresponde con el surgimiento de la gran orquesta. La intensidad sonora aumenta por la multiplicación de los instrumentos y por la selección de aquellos que permiten ciertas amalgamas en particular, así como sonoridades claramente delimitadas en cuanto a altura y a exactitud en la afinación. Sin embargo, dice Loudet, se busca entrelazar los sonidos buscando un único punto o zona de emisión. A su vez, la relación con la voz humana, en el canto lírico con sus técnicas de ampliación de volumen, establece una serie de pautas de disposición espacial: para que no se tapen unos a otros, además de los aspectos compositivos a considerar, la orquesta se ubica en el foso, debajo, y los cantantes en el escenario, enfrentando a los espectadores. Pero se conserva este escenario amplio como un punto o zona central de emisión-visión del espectáculo. Se produce un claro desplazamiento respecto de lo pre barroco tanto en lo que hace a arquitectura como a función al construirse el teatro a la italiana, dispositivo en el cual también se configuran una serie de características que se observan en lo que respecta al ballet; como se ha señalado anteriormente. Esta es la forma que debido a su predominio de cuatro siglos y al ejercicio del imperialismo europeo ha sido traspuesta a los países americanos y ha sido identificada en ciertos períodos como aquella a la cual las artes escénicas debían aspirar.



Llegado el siglo XX, varios fenómenos se despliegan, lo cual modifica este estado de cosas. Por una parte, la invención del micrófono y los parlantes permite la reutilización y transformación de instrumentos que habían sido dejados de lado, y la incorporación de matices y usos sonoros completamente diferentes. Un gran período de exploraciones se habilita y la posibilidad de emisión de múltiples puntos es una que se recorre, en las experiencias de música contemporánea, por ejemplo.

Además, la posibilidad de ampliación sonora permite un desarrollo de músicas como el rock, que permite la existencia de eventos masivos en estadios, lo cual antes era impensable.

Small, autor al que alude Loudet, considera que el espacio en música puede ser trabajado de tres modos, que va ejemplificando con obras:

1. como instrumento
2. virtual o simulado (por medios tecnológicos se reproducen condiciones que antes podían darse por las arquitecturas)
3. como movimiento del sonido en el espacio.

Continúa Loudet diciendo que existe todo un campo representacional del espacio que también se relaciona con la música. La idea pitagórica de proporciones, armonía y sistemas relacionales, que es desarrollada de modos distintos en formas musicales de distintos períodos artísticos, en la cual se encuentran correspondencias entre características del fenómeno acústico y los sistemas, como el tonal, atraviesa y se va modificando desde los siglos XVII hasta el XX. Este fenómeno se observa particularmente en la llamada música académica, predominante forma asociada a los teatros a la italiana. En el siglo XX, por una parte la convivencia con todos los géneros llamados populares (tango, folklores, rock), muchos de los cuales son bailables, proponen nuevamente otras espacialidades y funciones que se entremezclan: peñas, milongas, boliches, estadios. Allí vuelve a desdibujarse la diferenciación entre actor y espectador, todos se vuelven parte de un fenómeno que aunque conlleva roles, de algún modo pone en contacto a estos participantes de un común. Nuevamente operan ajustes de intensidades, distancias, silencios y velocidades, y aquel distanciamiento que separaba en la gran caja teatral o bien se ficcionaliza o bien disminuye hasta casi desaparecer en algunos casos.

Otro hito fundamental que marca Loudet es el desarrollo de la música en el cine. En un comienzo, había una fuente sonora: el músico acompañante. Luego, el cine

“hablado” que entrelaza composiciones musicales al modo orquestal con las voces de los actores, en un tramado complejo. Posteriormente, los efectos de sonido que se agregan en un aumento de sofisticación que va de la mano con los desarrollos tecnológicos; hasta llegar a la creación del sistema dolby estéreo y a las actuales salas donde la emisión sonora del film proviene de múltiples puntos de emisión, y en la cual encontramos voces humanas, música incidental y efectos sonoros que envuelven a los partícipes de la experiencia audiovisual.

Por otra parte, la existencia de grabaciones y reproducciones genera otro cambio radical. Hoy en día, la “sala de conciertos” puede ser los parlantes de un auto, los auriculares de un teléfono móvil, una computadora, los parlantes de una sala de espera e infinidad de ámbitos y lugares. El que escucha puede estar caminando, manejando, sentado y quieto, bailando, atento a otras cosas, en su constante devenir audiovisual. Las distancias, las funciones, las arquitecturas configuran contactos y alcances múltiples y diversos. El sonido alcanza y conecta cuerpos-sujetos con un alcance mucho mayor que el que el contacto de la piel a piel permite. Un dicho en el que convergen Pierre Schaeffer y Jacques Lacan, desde posiciones completamente diferentes, es el de que los oídos son orificios del cuerpo que no se pueden cerrar.

10. Desde el Psicoanálisis

En un recorrido por diferentes textos, conferencias o seminarios en los que Jacques Lacan se refiere al cuerpo, se encuentran los siguientes fragmentos provenientes de momentos de teorizaciones que van cambiando o haciendo foco en diversas cuestiones, a su respecto:

Lacan ofreció nuevas posibilidades de pensar la relación psique/soma percibiendo la necesidad de subvertir la representación habitual que tenemos del espacio. En esta tarea tuvo utilidad, la topología que haciendo lugar a nuevos modos de pensar el cuerpo permitió concebir de una manera diferente de lo que corresponde a la res “extensa” cartesiana. (...) Podemos, en realidad, creer que tener un cuerpo depende de lo especular según un esquema imaginario que sería: esfera, totalidad, superficie cerrada, saco. Ahora bien, este especular nos engaña, porque nosotros lo proyectamos en el espejo que es nuestro semejante, como en plano a dos dimensiones. (...)

”Allí sostuvimos por primera vez que ese lugar del Otro ha de tomarse en el cuerpo y no en

otra parte, que no es intersubjetividad, sino cicatrices sobre el cuerpo, tegumentos, pedúnculos que se enchufan en sus orificios para hacer las veces de toma corriente, artificios ancestrales y técnicos que lo roen" *En el resumen del seminario que hizo para el anuario de L'E.P.H.E. (1967-68)...*

El recurso de Lacan a la topología se corresponde con su idea de que el psicoanálisis necesita realizar una crítica de la "estética" que define nuestras formas habituales de intuir e imaginar, coherente con la concepción euclidiana y cartesiana de un espacio de tres dimensiones: largo, ancho y profundidad, topológicamente esferizable. Lacan objeta que sea esta la única manera de concebir el espacio. (Elizalde, 2010)¹⁹

La Lic. Vellio plantea que para el psicoanálisis el cuerpo es una construcción atravesada por la afectividad y la libido. Dicha construcción se va realizando por la vía de los vínculos, aquellos que desempeñen la función materna y paterna serán quienes vayan afectando al sujeto en esta construcción. La piel, la mirada, el oído y la voz, estos últimos por ser las vías de la palabra y la escucha serán zonas del cuerpo que se irán erogeneizando. Pues el sujeto es ser de lenguaje. Por ello se entrelazarán cuestiones de época en cuanto a los hábitos de crianza, socialización y creencias, con características propias de cada sujeto que serán transferidas y situadas de modos singulares y particulares, entrando en relaciones diversas con los diferentes modos de aquellas incitaciones familiares y educacionales.

El cuerpo será entonces escenario de la subjetividad.

A su vez, la relación de las pulsiones entre necesidad y goce diseña un mapa en el cual los orificios del cuerpo (boca, ano, vagina, meato uretral, oído) y otros órganos (genitales: vulva, pene, clítoris etcétera), serán importantes; pero también otras zonas se erogeneizan para cada quien de modo particular. Por ejemplo, controlar esfínteres puede tener un correlato con gozar del control de la musculatura de cualquier parte del cuerpo.

Por lo tanto el cuerpo de los afectos o el del goce no se corresponde con el cuerpo de la anatomía científica, aclara Vellio.

Un autor que se añade ya que trabaja el campo de la investigación del espacio y tiempo en psicología, Sami-Ali, sostiene que:

La percepción del espacio -continua- no puede ser separada de la del tiempo. ¿De qué modo la adquirimos? Ante todo debiéramos preguntarnos si hay algo en el mundo que

¹⁹<http://www.cartapsi.org/spip.php?article69>, 12/3/15

podamos concebir independientemente del espacio, de una manera no espacial. Una cosa semejante existe realmente: se trata del espíritu o de la psique. (...) El hecho de que el espíritu parezca desprovisto de la cualidad de espacio se debe tal vez a una proyección masiva al exterior de sus atributos espaciales originales²⁰ (Sami-Ali, 1993:27)

Con esta aseveración hecha por Freud sitúa un planteo que articula al menos dos campos de problemas: algunos que provienen de la psicología, en tanto aparece la interrogación acerca de cómo se producen la percepción y la organización sensorio-motriz en el sujeto, y los que hacen a la epistemología, en tanto aparece la remisión a Kant y se pregunta que es capaz de conocer el sujeto, en tanto siempre lo hará desde las limitaciones y potencialidades que su propia mente como tal le imponga. Sami-Ali, en referencia al espacio imaginario, del cual postula la existencia en connivencia y relación con el espacio real y el simbólico dirá que

“...el hecho de que el espíritu parezca desprovisto de la cualidad de espacio se debe tal vez a una proyección masiva al exterior de sus atributos espaciales originales (...) pero, ¿por qué no sucedería lo inverso(...) y así el espacio inherente al mundo exterior tendría su origen en una proyección de nuestro propio espacio interno.” (Sami-Ali, 1993:27)²¹.

Así es que la cuestión del espacio resulta capital tanto para la filosofía como para la psicología. En la danza estas visiones se han sido encarnadas en obras: la realidad del cuerpo es siempre en el espacio, presentada como extensa de acuerdo a los parámetros educacionales; la realidad del espíritu y/o alma o bien psique a la que la danza alude en forma de metáfora, representación y figuración es inextensa, va, por decirlo así, de mente a mente, de sensación a sensación, de representación a representación sin ocupar espacio en extensión. Sin embargo, se evidencia que la idea de *espacio imaginario*, aportada por Sami-Ali habilita un planteo diferente en lo que hace a la percepción de la obra de danza: ésta se crearía y percibiría por sus espectadores en lo que se podría denominar como un cruce entre el *espacio simbólico* (surgido de las lecturas y organizaciones espaciales acordadas e inscriptas al interior de un determinada comunidad cultural) y el *espacio imaginario* (“lo imaginario no es otra cosa que el sueño y

²⁰Freud, Sigmund (1940) citado por Bonaparte, M. en Sami-Ali (1993), *El cuerpo, el espacio y el tiempo*, Buenos Aires, Amorrortu.

²¹Op. Cit.

los equivalentes del sueño en la vida despierta” (Sami-Ali, 1993: 15)²²

Según el propio decir, entonces, al *ver* y *sentir* danza no se está simplemente implicándose desde la lectura *clara* y *distinta*, sin más. Se pone en cuestión la percepción misma de la realidad y del espacio y los modos por los cuales el sujeto se relaciona con estas experiencias.

Extimidad

04 May 2012

Lacan ideó el término “extimidad” (en francés *extimité*; en inglés, *extimacy*) aplicando el prefijo *ex* a la palabra francesa *intimilé* (“intimidad”). Apareció por primera vez en su seminario *La ética del psicoanálisis* (1958). Es un neologismo cuya brillantez corre pareja con la dificultad para definirlo. En principio, expresa la manera en que el psicoanálisis problematiza las aparentes oposiciones entre lo interno y lo externo, entre el contenedor y el contenido, etc. Por ejemplo, lo real está tanto “dentro” como “fuera”; el inconsciente no es un sistema psíquico puramente interior sino una estructura intersubjetiva (“el inconsciente está fuera”). El Otro es “algo extraño a mí, aunque está en mi núcleo”. Dice Lacan que “lo más íntimo justamente es lo que estoy constreñido a no poder reconocer más que fuera”. El centro del sujeto está fuera; el sujeto es *ex*-céntrico, etc. La “estructura” de la extimidad se expresa muy claramente en las figuras topológicas del toro y la banda de Moebius. El concepto ha sido mucho más desarrollado por Jacques-Alain Miller, yerno y albacea de Lacan, en su seminario de 1985-1986, que luego fue publicado en forma de libro con el título *Extimidad*. Extimidad nombra la presencia de lo real en lo simbólico. Las oposiciones interior-exterior, mundo interno-mundo externo no tienen sentido más que en el nivel puramente imaginario. Por el contrario, lo “éxtimo” alude a que lo más interno, lo más íntimo, se encuentra en el exterior. No se trata del espacio enmarcado y separado por la imagen, sino de una topología que remite a lo que vacila entre interior y exterior. El concepto de extimidad ya se va encontrando en el lenguaje cuasi cotidiano, de los *mass media*, como aquello que, siendo muy íntimo y familiar, se convierte en algo radicalmente extraño. Pareciera encajar en tanto cualidad del sujeto de nuestro tiempo, un sujeto siempre exiliado de sí mismo, que sólo parece encontrar su ser más íntimo en lo más lejano y deslocalizado. A este sujeto, la extimidad se le hace presente como un goce que adopta las formas más variadas de su síntoma. Este goce, tal como señala Miller, se le presenta como “algo exterior, confiado a sí mismo, rechazado del lenguaje. Ya no es éxtimo al Otro sino forcluido, y retorna en lo real”. (Grippe, 2012)²³

CAPÍTULO II: LAS OBRAS

22Op. Cit.

23<http://www.psiconotas.com/extimidad-319.html>, 21/3/15

Se realizarán a continuación los análisis de las obras.

Para cada una se tomará la siguiente pregunta como punto de partida: ¿Qué discurso y/o práctica interrumpe?²⁴

Dado que se postula que las obras seleccionadas producen en mayor o menor medida, una irrupción, una cierta interrupción en conceptualizaciones o prácticas hegemónicas en el campo de la danza en su enganche con el ámbito de acción del arte y en su dimensión estético-política, esta pregunta se referirá, de antemano, a conceptualizaciones del espacio (articulándose siempre con *cuerpo* y *tiempo*, como se ha dicho antes).

Se tomarán también dos enfoques principales: los espacios del cuerpo y la espacialidad escénica, como ejes de descripción.

Por el espacio del cuerpo se alude a líneas, ángulos, distancias, superficies, recortes, relaciones y diseños del movimiento individual.

Por espacio escénico se alude a trayectorias, recorridos, énfasis, orientaciones de la mirada y enfoques construidos también por la puesta en escena (iluminación, vestuario, objetos escénicos).

- **Lo** de Carolina Herman (Argentina)

Descripción:

Espacios del cuerpo:

-no mostración del rostro y su mirada hasta promediada la obra. No se lo ve con nitidez.

-distorsión de la silueta femenina por el uso de una gorra que cubre el pelo y un vestuario que altera la silueta en parte.

-movimiento de la bailarina surgido de la concepción de mecanicidad: palancas, articulaciones. Dicha selección intensifica la conexión entre máquina y

²⁴Se siguen aquí los lineamientos planteados por el Dr. Arcos-Palma en su seminario sobre Estética y Política en Rancière, FBA, UNLP, 2015.

organismo.²⁵

-no utilización de gestos o tonicidades que refieran, dada su historicidad en términos de construcción de procesos culturales tendientes a modalidades de simbolización recurrentes, a la expresión de afectos, sentimientos o emociones.

-desjerarquización de la idea de centro en el cuerpo de la bailarina (pélvico, gravitacional, geométrico) por el uso de focos múltiples de origen de los movimientos empleados.

-des-establecimiento de las conexiones entre partes del cuerpo frecuentes en las distintas *técnicas de danza*²⁶ debido al uso de ciertos ángulos, contactos, proporcionalidades, puntos fijos y móviles y mecanismos; y re-establecimiento de otros, creados y/o utilizados para la obra.

-recurrencia de sistemas de forma y circuitos en el espacio del cuerpo cerrados y semi-abiertos (nunca del todo abiertos).

Espacio escénico:

-referencia y relación entre el cuerpo de la bailarina y una máquina fabricada para la obra, en escena, que se mueve alternativamente.

-utilización de tres zonas de la espacialidad escénica que se invisten de jerarquías

25Para este tema, se considera el artículo “Máquina y organismo de Georges Canguillem, en el cual , el autor considera que la tecnología, la invención de las máquinas por parte del hombre, toma su funcionamiento y diseño del propio cuerpo y sus posibilidades. Así, la cuchilla será como el cortar de los dientes, el martillo como un puño cerrado, la palanca mecánica como un brazo, incluso se sostendría hoy que la computadora serán ciertas funciones del sistema nervioso, y así sucesivamente. Este texto se ha tomado como referencia para el trabajo final del Seminario “Lenguajes artísticos y mundo contemporáneo” de la Prof. María de los Ángeles de Rueda en 2008, en la Especialización en Danza. FBA, UNLP. Crary, Jonathan y Kwinter, Sanford, editors (1992). “Máquina y Organismo” por Georges Canguillem en *Incorporaciones*. Madrid, Cátedra.

26Foster, Susan Leigh (1992). *Cuerpos de danza* en *Incorporaciones*. Crary, Jonathan y Kwinter, Sanford, editores, Madrid, Cátedra.

equivalentes, coexistentes durante la duración de casi toda la obra: zona de la bailarina, zona de la máquina, zona vacía pero iluminada específicamente.

-diseños de traslados nítidos y definidos.

Relación con el marco teórico:

En esta obra se desmontan los procedimientos ligados a la construcción de los conceptos de *identificación* y *construcción de significación habituales*. (Según aquellas modalidades de danza más difundidas o frecuentes en ámbitos que exceden los de los especialistas del área). Es esto lo que se interrumpe.

En este sentido, lo trabajado respecto del concepto de *indeterminación* en la entrevista a Menacho, refiriéndose al pensamiento merleau-pontyano es lo que se destaca en esta pieza, como propuesta. A su vez, el nombre mismo de la obra refuerza esa intencionalidad. Es aquello que se habla como la posibilidad de rozar el *noumeno*, del espectador tomar contacto con un más allá o más acá de las condiciones perceptivas, los *aprioris* kantianos para el conocimiento.

Por otra parte, la comparación entre cuerpo y máquina es también puesta de relieve. Opera un desubjetivación de la bailarina, en este campo. Emergen entonces, se dice, desafectaciones, corrimientos de las emocionalidades de catarsis (terror o piedad, según el discurso aristotélico) hacia zonas que debido a su, contacto con el Real, lacanianamente hablando, permiten el surgimiento de una cierta angustia que permanece como resto no simbolizable.

La música propone también, como dicen tanto Loudet como Escudero, otra espacialidad. Se refuerza el vacío- mediante la iluminación también- donde no hay acción, donde no se encuentra a la bailarina, los momentos en los que no hace nada.

Por ello, en este sentido, las lógicas de la *interpretación* no serán aquellas que permitan un acercamiento a la propuesta de esta pieza de danza en la cual se produzca un posicionamiento enriquecedor. También de evidencia aquí, rancierianamente, según diría Escudero, la operatoria de un nuevo reparto de lo sensible, una redistribución.

Por ello se supone, también, que algunos espectadores la consideraban inquietante según han dicho. En tal caso, se producía un cuestionamiento de los cánones de belleza predominantes y un acontecimiento de extrañamiento. En ese sentido no

susceptible de ser captable, al menos en su totalidad, por las racionalizaciones y encuadramientos de la percepción operantes en una determinada comunidad de espectadores.

Mediante una lógica que va proponiendo la construcción de un cierto cuerpo escénico se producen estos fenómenos enunciados. Desde esta perspectiva es que la obra genera un abierto.

Se afirma entonces en **Lo**, el trabajo con la *indeterminación conceptual*, la emergencia de un *real* no asimilable a la simbolización.

Sobrenatural de Natalia Tencer (Argentina)

Descripción:

Espacios del cuerpo

-el cuerpo de la bailarina, al estar desnudo, y no tratarse de un cuerpo delgado, atlético, musculoso, depilado, cuestiona la silueta frecuente de la bailarina exhibida públicamente.

-el hecho de que permanece durante lapsos de tiempo prolongados acostada sobre el suelo, en posiciones del nivel medio, recostada contra una pared, hace presente la dimensión del *peso* como entidad relevante y observable.

-su desnudez, reforzada por la iluminación que muestra círculos que contienen a la bailarina, luces tenues, refuerza una *pictorialidad* de su cuerpo, en cuya piel y carne se hace foco.

-se presenta el tema del contacto, del tacto, como una dimensión que aleja la *visualidad*, por una parte, por la predominancia de la observación de la piel. Por la otra, por su contacto, con el suelo, con la pared, con algunas partes del cuerpo consigo mismo. Además, la bailarina permanece durante lapsos de tiempo prolongados con los ojos cerrados. Podría suponerse que más bien se trata de la comunicación de un *estado* que de un diseño, ideas, sentimientos definidos.

-los movimientos que realiza, muchos recurriendo a la estructura de la repetición de motivos breves, sencillos, no refuerzan la nitidez del recorrido como preponderante.

- el cuerpo de danza que va construyendo la obra no refiere, por su silueta, al de

la bailarina estandarizada. Por los movimientos, no refiere a las técnicas de la danza moderna y contemporánea escolásticas. Tampoco su cuerpo se organiza en torno a un centro (pelvis o cabeza por ejemplo) sino que va construyendo distintos centros y jerarquías de las zonas del cuerpo según los movimientos que realiza.

Espacio escénico

-las trayectorias y recorridos que realiza la bailarina, alternados con momentos de quietud o de secciones de movimiento sin traslado no transmiten un diseño geométrico que se recorte con claridad. Si bien existen líneas, atravesamientos delante-detrás y zonas destacadas por su presencia y la iluminación, se considera que dicho espacio es de tipo eventual, contingente.

Relación con el marco teórico:

Se considera que aquí el desmontaje, la deconstrucción, la interrupción opera sobre la idea de *determinación espacial*. Se enfoca esta idea desde tres puntos de vista: indeterminación de los diseños espaciales (trayectorias, recorridos, traslados de la bailarina en el espacio escénico), del espacio del cuerpo (la precisión y definición del movimiento mismo) y la indeterminación del límite en tanto silueta, borde, del cuerpo de la bailarina y la mirada del espectador. Estaríamos, en el decir de Figueroa, próximos a la física cuántica

Además, debido a lo antedicho, toda una idea en relación, por ejemplo, al pensamiento de Bourdieu en cuanto a las prácticas educativas como posibles reproductoras de las hegemonías y lazos de dominación, en tanto *habitus*, es interpelada.

Se aclara que se trabaja sobre la idea de que la pieza lleva a cabo el desmontaje en tanto ciertos parámetros considerados en la construcción significativa en el campo del arte. Por ello se alude a que refiere a las miradas y perspectivas canonizadas, cruzando aquí dos campos. Por una parte, la mirada educada, educable, mediante, como señala De Santo, las políticas del gusto que van configurándose a lo largo de la formación en la cultura de un cierto sujeto (mediante la familia, los educadores, los medios masivos, los dichos de los expertos y otras voces que le hablan al sujeto).

Por la otra parte, la mirada como pulsión escópica, diría Vellio, en perspectiva psicoanalítica, estaría dada aquí por la obra. El recurso a la desnudez, la quietud, la mostración de la carne como tal, incluso desde una perspectiva pictoricista, la morbidez blanca del cuerpo de la bailarina, es lo que se mira, lo que hay para ver. De este modo la obra como soporte de algún hacer activo y pasivo a una vez, *éxtimo*, produce un cierto

espectador para ella. Será entonces que se dé, en mayor o menor grado y de acuerdo a la educación perceptiva que se activa a la presenciar la pieza, la ubicación posible de la mirada. Sin poder entrar entonces por ahora, pero señalándolo como horizonte, a los debates acerca de lo *Real*, ya denominado como incognoscible o innombrable, o la *realidad, los hechos* o similares, términos frecuentes en el habla cotidiana pero a los que sin embargo no se ha indagado suficientemente en el presente escrito. Se produce aquí un vislumbre de ese horizonte, que eventual, contingentemente, es capaz, sería, según decía Loudet, posible de contactar, al menos por lapsos breves, mediante la práctica del arte, cuando éste elude las narratividades y modelos tradicionales, estandarizados.

En relación a las políticas del gusto, como dice De Santo, la obra interpela. Desafía los cánones del cuerpo de la bailarina difundido por los medios masivos, instalados en ciertos imaginarios reforzados por determinadas prácticas, eróticas y regímenes estético dietéticos, según dirá Foucault. La bailarina es carnal, voluminosa. Su desnudo presenta como ineludible esta evidencia.

El uso del tiempo que lleva adelante también cuestiona e interpela las lógicas del entretenimiento, incluso de la práctica teatral establecida en términos de masividad.

Una de nuestras entrevistadas, Escudero, al referirse a *Sobrenatural*, pieza que había visto, comentaba que al verla le parecía que si la bailarina hiciera otros recorridos por el espacio escénico o realizara otros movimientos otro día que mostrara la obra; lo sustancial de la pieza no se perdería, se transmitiría a los espectadores. No ocurriría lo mismo con otras piezas de danza, en las cuales la nitidez en los diseños espaciales del cuerpo y del espacio escénico obedecen a un lógica que no permite indeterminaciones.

- ***In-organic*** de Marcela Levi (Brasil)

Descripción:

Espacios del cuerpo:

-la bailarina realiza movimientos sencillos: caminatas, algunas acciones puntuales de tipo tareas (ponerse y sacarse el vestido, enroscarse un extenso collar de perlas alrededor del torso, realizar movimientos pélvicos como de coito con una cabeza de vaca que sostiene, ponerse horquillas en el pelo, sentarse y ponerse una luz titilante en la boca), y algunos gestos en su rostro. Estos se llevan a cabo con las mismas cualidades que se encuentran en el movimiento fuera de la escena.

-se puede observar el cuerpo casi desnudo, a excepción de los zapatos y el

cuerpo vestido con ropas de calle femeninas: vestido, zapatos de taco, un saquito. Se encuentra peinada con un rodete.

-no aparece ninguna intención de estilización de los movimientos ni de las posiciones del cuerpo. La luz blanca, pareja y homogénea refuerza esta elección.

-se utilizan recurrentemente las posiciones de frente y perfil, mostradas como en fotos policiales o de documentos de identidad.

Espacio escénico

-trabaja con dos diseños muy precisos y definidos: un círculo que abarca todo el espacio escénico del que dispone, y una línea central delante-atrás. Se sitúa en algunos momentos en puntos de intersección entre estos dos diseños en los que o bien dice los textos o realiza acciones gestuales sin traslados.

-en estos puntos clave o recorridos también se ubican los objetos escénicos: la cabeza de vaca, el extensísimo collar, las ropas que se saca, la luz roja titilante.

Relación con el marco teórico:

Este trabajo apunta claramente a una crítica de género. Interrumpe el discurso naturalizado acerca de la mujer y el varón. En este sentido, se produce una clara articulación con el texto de Despentés, autora referida por De Santo. La pieza evidencia todos esos discursos y prácticas en los cuales la semejanza entre la mujer y la vaca, en tanto posesión manipulable, predecible, utilizable y dominable, es puesta en tela de juicio. Evidentemente, debe ser señalada con toda crudeza, dada la fuerza de su naturalización. Interesa especialmente la perspectiva latinoamericana, ya que las cuestiones de género, como se ve a diario en nuestro país, por ejemplo, requieren aún de un intenso trabajo de visibilización, toma de la palabra por parte de las oprimidas y conquista de derechos en el orden de las legalidades y políticas de estado a implementar.

También realiza una crítica a la utilización del arte (la fotografía periodística) en los medios masivos y el circuito de prestigio y premiaciones que operan al interior del mundo del arte, en segunda instancia. Tanto visto desde una perspectiva bourdieuana como lacaniana o foucaultiana, se permite al espectador preguntarse de quienes son estas voces, que hablan en nombre de legitimaciones, autorizaciones y premiaciones en el terreno del arte. ¿Cuáles son los discursos que se están eligiendo, destacando? En ese sentido, la obra también produce una interpelación en el mundo del arte y sus relaciones con los otros discursos societales: económico, político, estatal, mediático; que resulta de una vigencia contundente. En estos aspectos, se la vincula con lo trabajado en el debate sobre los distintos espacios de subjetivación que habilitan los diferentes discursos, temas

tratados con De Santo, Escudero, Loudet.

La pieza se encuentra en un límite entre danza y performance. Sin entrar en detalles respecto de un debate posible en este campo, se sugiere que ciertas apuestas estético-políticas de la autora se postulan en esta dirección. Por ello, la articulación con los discursos textuales y los recursos de puesta en escena se entrelazan con el del cuerpo y el movimiento en igual jerarquía.

En esta pieza la idea de lazo se despliega en distintos planos significantes: el collar es como el lazo que utilizan los ganaderos para enlazar a las vacas y a las mujeres que les gustan. El diseño circular en el espacio escénico refuerza esta noción: la mujer es como una vaca, algo que el varón selecciona y posee. Y a “ella le gusta”, sostiene la autora en unos de los textos.

A su vez, la segunda parte, toma y trabaja una crítica al arte como registro del dolor, de la injusticia sin intervenir en pos de la modificación de estas condiciones. La fotografía sobre la cual trabaja la artista, la escena que la origina, es tomada como objeto de consumo, incluso de goce estético y premiación, que otorga lauros al artista fotógrafo y deja en su pleno y solitario “dolor sin lágrimas” a la madre que es fotografiada ante el cadáver de su hijo. Diría Vellio, ¿Cómo opera aquí el goce, convalidando de algún modo la posición de quien esclaviza, constituyendo el propio cuerpo como escenario de estos modos hegemónicos de configuración?

Se afirma que el cuerpo de la autora se vuelve un *cuerpo-político*, un *cuerpo-crítica*, un *cuerpo-denuncia*. Este uso también se aleja notablemente de las prescripciones en vigencia en cuanto al traspaso de las técnicas de improvisación y composición, académicamente transmitidas, en las cuales el saber del artista pasaría por un uso diverso, variado de estas modalidades aprehendidas y encarnadas.

- ***It's my ass what you were thinking about (Es mi culo en lo que estabas pensando)*** de Paz Rojo (España)

Descripción:

Espacio del cuerpo:

-con el video con el cual comienza, proyectado sobre el suelo, se ve el cuerpo desde arriba, en un plano *picado cenital* con la cabeza como centro a lo largo de varias secuencias de danza.

-con la bailarina ya ubicada verticalmente, aparecen movimientos como mecanismos articulares. Elige una articulación, un punto focal y reitera un movimiento haciéndolo desarrollar mediante progresiones graduales.

-en una primera parte, la imprecisión en el espacio del cuerpo parece indefinida, en la segunda parte si se produce un ajuste en este sentido.

-la *fisicalidad* del cuerpo se va articulando mediante los recursos de las superposiciones, sostén de equilibrios, balanceos, impulsos, sumatorias que va agregando a cada secuencia de danza a medida que la repite. Cada una de ellas toma una articulación o grupo de articulaciones como centro, foco del desarrollo de la serie.

-el desnudo colabora en la evidencia la mecanicidad. Asimismo, evidencia la carnalidad y la piel, lo que ocurre con ellas durante la danza. Se trata de una bailarina curvilínea, mórbida, sinuosa.

-aparecen movimientos y posiciones de la danza clásica, del yoga, de la danza contemporánea, referenciados. Todos son trabajados mediante los recursos antes enumerados.

-el cuerpo que se propone está atravesado por las técnicas, es un cuerpo adiestrado, analítico, que deconstruye con inteligencia física los procesos de su educación en las técnicas del cuerpo.

Espacio escénico:

-la obra transcurre en un cuadrilátero pequeño, con el público en derredor. Dos zonas de luz blanca de tubos fluorescentes en diagonales crecientes la iluminan, sin efectos ni movimientos de planta de luces.

- dos secciones la delimitan: la del video proyectado sobre el piso y la de la bailarina en la verticalidad. Proponen miradas distintas.

-no hay bambalinas, *patas*, no fuera de escena. Cuando llega la bailarina se prende la luz, cuando se retira se apagan.

Relación con el marco teórico:

En esta obra la disrupción opera en varias dimensiones a la vez: movimientos seleccionados, construcción de cuerpo y forma, disposición escénica.

En esta pieza se encuentra la que tiene más movimiento de las cuatro que se

toman como caso de estudio. En este sentido, no aparece la categoría de *acto inmóvil*²⁷, definida por Lepecki y otros teóricos de la performance. Se podría en tal caso preguntar cómo se construye esa categoría no apelando sólo a la quietud o lentitud extrema, que pueden finalmente canonizarse al interior de la propia comunidad de la danza y su público especializado, como signos de *contemporaneidad* o *experimentación*, eventualmente. En este sentido, nuevamente, interpela. Las categorías merleu-pontyanas de modos de la percepción e “inteligencias corporales” activadas, podrían resultar herramientas útiles para realizar una aproximación a las singularidades de la obra, que se han trabajado con Menacho. También la desarticulación de una lógica respecto de la danza y el movimiento que les propio o frecuente; conduce a la interrogación acerca del movimiento en tanto fisicalidad. esto sitúa a la obra como plausible de ser observada en los términos de la física newtoniana (inercia, posición, dirección de la fuerza) como ha referido Figueroa.

O sea, se considera que la obra es disruptora pero no desde la renuncia al movimiento. Pues contiene un movimiento incesante. Sin embargo, debido a los factores antes nombrados, produce extrañamiento, interrogación, suspensión de significados y códigos comunicacionales de la relación espectador-bailarín y en relación al cuerpo de danza puesto en juego.

Además, se desmonta todo rasgo subjetivante, identificación posible. Es un cuerpo, que se mueve. No hay narratividad, dramatismo alguno puesto en juego.

En este sentido, también permite interrelacionar las conceptualizaciones trabajadas con Loudet y De Santo, en cuanto a los componentes históricos que van configurando el dispositivo escénico-teatral occidental, europeo, que ha sido dominante en los últimos doscientos años en la Argentina.

CAPÍTULO III: PALABRAS FINALES

Se piensa que las obras estudiadas evidencian construcciones de espacio, cuerpo, tiempo y modos del/la sujeto/a que dan cuenta de procesos de transformación respecto de las conceptualizaciones hegemónicas, caras y dominantes de los discursos del positivismo y el iluminismo.

Ello no es considerado como poca cosa, ya que se ubican estos discursos en nuestras sociedades resultantes de siglos de colonización, imperialismo e intentos de sujeción cultural de toda otredad (indígenas; *cabecitas negras*; mujeres; delimitación de

²⁷Este concepto fue desarrollado por Susana Tambutti en su conferencia en las Jornadas Universitarias de Danza UNLP en mayo 2015.

lo público y lo privado; localización de personas extemporáneas, inadaptadas, marginales, excluidos/as; saberes no científicos, etcétera) como aquellos que se han posicionado como los constructores del saber y del poder. Se sabe que estas figuras asumen conformaciones y configuraciones distintas según contextos y épocas. Las obras deslocalizan, interrumpen estos lugares comunes y los interrogan. Desde sus posibilidades en tanto prácticas artísticas, interrogan y ponen en cuestión a ciertos discursos académicos, políticos, de los medios masivos, en un camino de conocimiento en el que operan al modo del arte: medios dichos, alusiones, metáforas y metonimias. En términos foucaultianos, habilitan nuevos espacios de discursividad, por consiguiente, nuevos modos del reparto del sensible y de las posibles localizaciones de los sujetos en el espacio y tiempo, tanto físico como psíquico y social. Justamente, al eludir esas vocaciones totalizantes, más bien propias de ciertas lógicas del Todo, se sitúan en el No Todo, generando un abierto, siempre un poco vacío. Es esto lo que produce la movilidad del espectador y lo invitan a terminar el decir de las obras, que permanecerá inconcluso, de todos modos.

Son las voces, los cuerpos, las poéticas de las artistas las que han dado esos pasos más allá de sus formaciones, de los discursos de los medios masivos, de los requerimientos propios de la comunidad de la danza y sus circuitos de prestigio, con los consabidos reconocimientos, premios y fuentes de financiamiento. A raíz de esto las postulamos como portadoras de efectos de emancipación, como potenciales aperturas de clausuras conceptuales y sensibles dadas. Hacen lazo social desde sus prácticas, arrojando al común sus sensorialidades y críticas a lo dogmatizado.

En este sentido, estas obras son poéticas, políticas y desafiantes. No son necesariamente las “grandes obras” que circulan por los festivales de prestigio en ciertos ámbitos privilegiados, o lo son parcialmente; por ello mismo eluden a su vez la categoría de céntricas. Son ex-céntricas.

Aquí se sostiene que refuerzan toda la potencia del arte, de pensar y poetizar, de devolver una mirada que da cuenta de los fenómenos, los modos de vida y articulación que muchas veces desde las teorías conllevan otros tiempos de formulación y difusión.

Devuelven, reactualizan, hacen circular algunas energéticas que parecían perdidas, asimiladas. En ese sentido, de la economía sensible y psíquica del común, operan hacia un posible reparto diferente del sensible.

ANEXO: El análisis de las obras

Obra: LO

Escena	Espacio del propio cuerpo	Diseños geométricos de los desplazamientos	Relación entre el espacio del intérprete y el espacio escénico	Modificaciónes del espacio propuestas desde la puesta en escena: escenografía, vestuario, iluminación.	Valoración y criterios en el uso del espacio escénico	Desarrollo y empleo del espacio en términos de construcción significativa: recurrencias, repeticiones, variaciones, alternancias en función de la intencionalidad autoral.
1	De pie, de frente. Torso arqueado hacia atrás, no se ve la cara.	Quietud. Simetría lateral en relación a la máquina, que apenas se ve.	Intérprete en el sector lateral izquierdo del espacio escénico	Por la iluminación y el vestuario sólo se ven el cuello y el pecho	Equilibrio entre centro y laterales	
2	Balanceo en el eje sin modificar el arco del torso. Brazos en flexión en plano horizontal y frontal (hombro, codo como centro).	Sin traslado.	Ídem escena 1.	Por la iluminación y el vestuario sólo se ven el cuello, el pecho y el brazo. Visión parcial del cuerpo.	Centro-lateral	

3' 56''	Luego suma la rotación de las piernas.	Avance en línea recta hacia el público	Se enciende una luz verde que ilumina la pared del fondo del espacio escénico		Aparece la profundidad escénica, la intérprete en contraluz y la máquina, parcialmente	Noción de de distancia en el eje sagital
3 5'36''	Sentada. Arco del torso hacia atrás. Sube y baja la pelvis estirando las piernas hacia delante. Las manos están en contacto con ángulos en los brazos que luego enmarcan la cabeza.	Desplazamiento lateral hacia la derecha. Traslados laterales con pelvis sostenida. Movimientos	Intérprete hacia el centro y luego en una línea sagital central. Traslado hacia la derecha del espacio	Aparecen las piernas (piel) iluminadas en primer plano. Se ve una capucha que cubre la cabeza, en la que no se ve pelo. La máquina ilumina en contraluz y abre y cierra	Contraposición intérprete-máquina.	Dos espacios diferentes: máquina y organismo.

		de las piernas.	escénico.	sus brazos metálicos.		
4 5'55"	En el suelo, pelvis y manos apoyadas Movimientos de piernas. Cuerpo en contacto con la pared.	Línea recta hacia atrás	Intérprete en el centro, máquina en el lateral derecho	Luz iluminando la pared-fondo con intérprete allí + máquina en contraluz	Pared-bailarina vs. máquina	
5 6'33" 7'29" 7'47"	Bailarina en el fondo de pie. de perfil, caminata en <i>relevé</i> . Caminata de perfil. Cabeza hacia atrás, manos sobre la pollera durante la caminata.	Traslado hacia la izquierda y luego desplazamiento o hacia la derecha en el plano más lejano. Línea recta hacia la derecha por el fondo. Línea recta hacia delante.	Planos: bailarina atrás en la pared, máquina iluminada delante. Dos planos: fondo línea l, máquina: lateral centro, sagital. Máquina y bailarina en la mitad derecha, bailarina	Bailarina casi a oscuras. Máquina iluminada cenitalmente : se ve su volumen, colores y forma. La luz frontal sobre la máquina produce la sombra nítida de la máquina sobre el cuerpo de la bailarina. Luz frontal y suave contraluz + cenital sobre la máquina,	Primer plano, máquina; bailarina en sombras. Relación dada por la luz y movimiento entre la bailarina y la máquina. Misma línea para la máquina y bailarina.	Movimiento de la máquina. La bailarina y la máquina se mueven. La máquina y la bailarina se mueven, abriendo y cerrando sus brazos.

11'16'			bailarina a la izquierda.	oye funcionar y luego se ilumina.	repartiendo simétricamente las mitades del espacio escénico.	
8	Movimiento de las piernas: rotaciones hacia adentro y hacia fuera, cruces de una delante de la otra.		Bailarina casi en el centro.	Se ve sólo las pantorrillas.	Focalización: mecanismos del cuerpo, articulares principalmente.	
9 12'15'	De rodillas. Arco atrás, balanceos del torso. Arco de torso atrás+movimientos del brazo hacia derecha y hacia izquierda. Extensiones de las piernas.		Bailarina adelante en el suelo, máquina en diagonal hacia atrás.	Se ve el cuello, el brazo derecho, alas rodillas y parcialmente la máquina.		Retoma el arco hacia atrás del comienzo. Se suma el movimiento de la máquina + el movimiento de las piernas. Recurrencia (reapariciones de lo mostrado reasociado y coordinado. Apariciones nuevas de los movimientos de lo brazos.
10	Sentada, con las rodillas		Bailarina delante,			

13'49'	<p>cruzadas. La mano izquierda se toma con el pie derecho., la mano derecha está en la boca. Ambos movimientos se dan ala vez. La cabeza está hacia atrás.</p>	<p>Traslados laterales con las manos en el piso y la pelvis hacia arriba.</p>	<p>máquina en diagonal atrás.</p>			<p>Recurrencia: reaparece el traslado lateral con la cabeza hacia atrás+ el movimiento de la máquina.</p>
11 14'11'	<p>Sentada, balanceos y pelvis suspendida. Arco del torso atrás y luego se suman movimientos de brazos y piernas.</p>	<p>Línea recta hacia la pared.</p>	<p>La bailarina en el fondo, la máquina se mueve.</p>	<p>Se ilumina la pared de verde. La máquina se ve en contraluz.</p>		<p>Repetición desde la puesta en escena de la escena 4.</p>
12 14'47' 15'12'	<p>Extensiones de pierna y brazo derecho con arco del torso hacia atrás. La mano toca la pared. Se ve a la bailarina de perfil, frente y luego en posición fetal.</p>		<p>Planos, profundidad escénica.</p>	<p>La luz verde ilumina la pared del fondo. La máquina está en contraluz y se ven las cintas de acero.</p>	<p>Profundidad.</p>	<p>Retorno del movimiento a la escena 5 (brazo que sulta su peso, caída hacia la posición de rodillas).</p>
13	<p>Saltos sobre la</p>	<p>Rodada en</p>	<p>Bailarina</p>	<p>Luz frontal.</p>	<p>Equilibrio</p>	<p>Recurrencia</p>

15'24' '	pelvis. De espaldas, tomándose los brazos por detrás.	línea recta hacia delante.	delante y hacia la izquierda, máquina en diagonal hacia atrás y hacia la derecha.	Se ve la piel+el vestuario de la bailarina y la forma de la máquina. Se ven los volúmenes y colores de la bailarina y la máquina. Se mueve la máquina abriéndose y cerrándose, moviendo las cintas de acero.	dado por la luz entre la bailarina y la máquina.	por la iluminación a la relación de diagonal en el espacio entre la bailarina y a máquina, equilibrándose.
14	De pie, de perfil. Extensiones y flexiones de brazo, traslados.	Saltos y caminata hacia la derecha, luego hacia atrás y de perfil.	Bailarina adelante y a la izquierda, máquina hacia atrás y derecha.	Iluminación frontal pareja. Multiplicación de las sombras de la máquina	Equilibrio entre la máquina y la bailarina por la iluminación.	Recurrencia a otras escenas con la misma organización espacial en diagonal. Se ven curvas, se mueven la máquina y la bailarina. Recurrencia, recapitulación : movimientos de la
16'21' '	Eje del cuerpo curvado. La cabeza se va hacia delante y atrás. Hay extensiones de					

17'26'	los brazos, giros hacia el perfil, frente y espaldas quedándose en cada posición.	Traslado hacia atrás, lentamente.	La bailarina está debajo y apenas hacia la izquierda de la máquina.	en la pared de fondo, dada por las luces frontales.	Refuerzo de líneas y espacios ya trabajados.	máquina, traslados e iluminación.
17'46'	Caminatas de perfil con <i>relevé</i> , extensiones de brazos, manos tomadas por la espalda durante los traslados	Línea recta hacia atrás.	Bailarina casi a oscuras, máquina moviéndose, iluminada frontalmente.			
18'		Traslado hacia la derecha.	Casi a oscuras, sólo se oye la máquina y la música.			

Notas específicas acerca de LO:

-Lentitud.

-Movimientos focalizados. Cuerpo parcializado.

-Sin grandes traslados (la velocidad también produce ese efecto). Sin traslados en diagonal.

-Sin idea de clímax o catarsis.

-Obsesividad, repetición exhaustiva.

-Sin grandes cambios de velocidad.

-Recortes del cuerpo dados por el vestuario: cabeza, piernas, torso, cuello, brazos, sin pelo.

-Comparación entre la máquina y la bailarina: mecanismos, articulaciones, posibilidades de

movimiento. Máquina y organismo.

- Todo el diseño espacial de la obra es una suerte de espiral cuadrada que la bailarina (a veces yendo en una u otra dirección hacia el centro del espacio escénico o hacia la periferia) va recorriendo finalmente desde la periferia hacia el centro, quedando allí cuando la luz de escena se apaga.



Obra: *Sobrenatural*

Escena	Espacio del propio cuerpo	Diseños geométricos de los desplazamientos	Relación entre el espacio del intérprete y el espacio escénico	Modificaciones del espacio propuestas desde la puesta en escena: escenografía, vestuario,	Valoración y criterios en el uso del espacio escénico	Desarrollo y empleo del espacio en términos de construcción significativa: recurrencias, repeticiones,

				iluminación.		variaciones, alternancias en función de la intencionalidad autoral.
1 3'10' ' 3'58' '	<p>Quietud. Acostada boca arriba, pierna y brazo derechos en flexión. Movimientos respiratorios. Los ojos suben y bajan.</p> <p>Eleva pierna izquierda y la deja suspendida. Un balanceo brusco de la pierna y vuelve a apoyarla.</p>		<p>Bailarina ubicada casi en el centro, levemente a la derecha del espacio escénico.</p>	<p>Cuerpo desnudo parcialmente iluminado (parte superior del torso) y también hay luz desde una diagonal que ilumina parte del piso, además.</p>		<p>Cuerpo en quietud. Carnalidad.</p>
2 4'27' '	<p>Se pone de pie y camina</p>	<p>Caminata semicircular hacia izquierda y derecha.</p>	<p>Recorre en forma de espiral el espacio desde el lateral derecho adelante</p>	<p>Bailarina en penumbras.</p>	<p>Disolución</p>	

5'38'	<p>De pie en quietud. El peso está más sobre la pierna izquierda. Baja el torso y salta cuatro veces, continúa saltando con el torso hacia abajo. Movimiento de los dedos con el torso plegado, alternando con los saltos.</p>	<p>Salto en semicírculo hacia delante y en línea. Va hacia derecha e izquierda, luego delante-atrás.</p>	<p>hacia la izquierda, llegando al centro atrás, levemente hacia la izquierda.</p> <p>Semi-espiral desde atrás-izquierda hacia delante derecha. Va y viene en un eje lateral, casi e el centro del espacio escénico, Luego va y viene en un eje lateral delante atrás.</p>	<p>No hay cambios de iluminación.</p>	<p>de las zonas geométricas (tradicionales) jerárquicas del espacio escénico.</p>	
3	<p>Sube la cabeza, mantiene las piernas plegadas y las manos colgando.</p>	<p>Recorre un semicírculo hacia la derecha.</p>	<p>Semi espiral desde atrás centro hacia delante izquierda. Luego retrocede</p>			

8'11'	Cuerpo plegado hacia adelante con las manos cerca del pubis.		en línea recta y luego va en línea recta hacia el lado derecho. Repite los recorridos anteriores.			
4 8'27' 8'59'	Movimientos laterales de la pelvis sostenida en flexión de piernas. Torso plegado con las manos sobre el cuerpo. Flexiones de piernas. El torso sigue plegado. Sube la pierna derecha con brusquedad, extiende el torso y lleva la cabeza hacia atrás. El torso se pliega hacia atrás y abajo.			La bailarina entra en una zona más iluminada por diagonales y frontales.		

	Los movimientos bruscos se alternan con movimientos graduales, por etapas, "cortados".					
5 10' 25''	La cabeza cae hacia delante. Los brazos se abren en cruz. De pie, arma y desarma la posición de brazos, modifica el torso hacia uno y otro lado, cambiando el peso y a flexión de las piernas.		En el lateral derecho, ocupa una línea delante-atrás.	Mayor oscuridad que en la escena anterior.		
6 11'2 5''	Cae de rodillas con el torso hacia delante. El brazo izquierdo se extiende hacia el costado y vuelve al eje,	En el eje delante-atrás. De rodillas, se traslada hacia atrás.	Ídem escena anterior.	Oscuridad.		

13'5 5"	<p>mientras se traslada.</p> <p>Extiende y pliega la pierna izquierda desde la posición de rodillas hacia el lado y hacia delante, alternando extensiones del torso y arco hacia arriba.</p> <p>La mano derecha sobre la nuca, la izquierda se desplaza sobre el piso y la pelvis sube y baja.</p> <p>Arquea el torso hacia atrás, sube la pierna.</p> <p>Alterna entre las distintas opciones anteriores, balancea la</p>	En el lateral derecho, atrás.			Relación táctil con el suelo, construcción de un cuerpo "no visual" sino pura piel.
------------	--	-------------------------------	--	--	---

12'1 4''	pelvis.					
7 14'4 7''	De pie, mano derecha en la nuca. Se pliega hacia abajo y adelante bruscamente y vuelve a cuclillas. Repite.					
15'2 8''	De pie, solo movimiento respiratorio. Mirada hacia el techo, arco del pecho hacia atrás. Camina y balancea el torso levemente.	Camina hacia atrás.	Desde adelante- izquierda e semicírculo hacia lateral derecho pasando por centro-atrás.	Más cantidad de luz: central, frontal, manchas de luz sobre la piel pero sin dar demasiad contraste.		
16'1 4''	Apoya la pelvis en la pared.	Lado derecho, mitad hacia delante.	La iluminación deja ver el torso y el pecho.			La iluminación es igual que al comienzo de la obra.

Notas específicas acerca de *Sobrenatural*:

- Poco traslado.
- Momentos de quietud.
- Repetición de movimientos.
- Construcción secuencial: movimientos básicos, luego sumatoria, luego alternancia.
- Cuerpo sin líneas rectas.
- No hay un tono muscular alto, sostenido, sino más bien blandura, un soltar del peso y movimientos del tipo “dar latigazos” (según Laban): carnalidad.
- No hay organización “geométrico-racionalista” ni del cuerpo ni del espacio escénico.
- La obra es un transcurrir sin clímax o con varios pequeños clímax.
- La desnudez de la intérprete, por los movimientos y la puesta en escena se aleja al máximo de lo publicitario y las convenciones en cuanto a tipo físico, planos, ángulos y modos de mostrarla en la danza.
- Pura piel, carne, curva, morbidez. ¿Por qué sobrenatural?



Obra: *In-organic*

Escena	Espacio del propio cuerpo	Diseños geométricos de los desplazamientos	Relación entre el espacio del intérprete y el espacio escénico	Modificaciones del espacio propuestas desde la puesta en escena: escenografía, vestuario, iluminación.	Valoración y criterios en el uso del espacio escénico	Desarrollo y empleo del espacio en términos de construcción significativa: recurrencias, repeticiones, variaciones, alternancias en función de la intencionalidad autoral.
1	Caminata con objetos en las manos	Círculo	Círculo amplio en todo el espacio escénico	Iluminación homogénea, sin efectos ni claroscuros. Desnudez sin sombras. Cabeza de vaca y collar de perlas en las manos. El collar anuda a la bailarina ya la cabeza de vaca. Zapatos de taco.	Se acerca y se aleja del público.	Exhibe los objetos y se exhibe ella misma.
2 2'04''	Parada de frente con los objetos. Luego de perfil, luego	Frontal.	Centro atrás.			

	<p>de espaldas.</p> <p>Inclina la cabeza de lado,</p> <p>cambios de la cabeza y de la posición de los cuernos de la cabeza de vaca.</p> <p>Movimientos de ojos, abre y cierra la boca.</p>			<p>Cambio de las relaciones entre el cuerpo humano y la cabeza de vaca.</p>	<p>Frontalida d.</p>	<p>Posición de discurso, exhibición.</p> <p>Luego frente y perfil: registro policial-anatómico.</p>
<p>3</p> <p>4'34"</p> <p>6'33"</p>	<p>Dice el discurso 1.</p> <p>Pone "cara de vaca".</p> <p>Movimientos de la mirada, la cabeza y la boca.</p> <p>Continúa el discurso sonriendo.</p> <p>Parada, muestra el perfil, la espalda</p>	<p>De frente.</p> <p>Quietud.</p>	<p>En el centro, atrás.</p>	<p>Cuelga la cabeza de vaca en el soporte.</p>	<p>El texto es muy importante .</p>	<p>Sumatoria de gestos con la cabeza: repetición y variación.</p> <p>Transición: repite l aparada de perfil y de espaldas.</p>

4	<p>Extiende el collar y lo usa como lazo.</p> <p>Vibración de glúteos.</p>	<p>Avanza y retrocede de espaldas en línea recta mientras mueve el lazo.</p>	<p>En el centro, línea delante-atrás.</p>		<p>Línea central.</p>	
5	<p>Se enrolla el collar de espaldas en el torso.</p> <p>Gira de frente, perfil y espaldas.</p> <p>Aceleración del giro.</p> <p>Parada, sonríe, guiña el ojo.</p> <p>12'45''</p>	<p>Quietud.</p>	<p>En el centro, adelante.</p>	<p>Se ve la gran extensión del collar (son muchos collares de perlas enganchados)</p>	<p>Frontalida d.</p> <p>Exhibición discursiva y declarativa .</p>	<p>Suma los giros al movimiento del collar.</p> <p>Repite la mirada, a semisonrisa y parte del discurso exhibiéndose frontalmente.</p>
6	<p>Se pone horquillas en la boca.</p> <p>Movimientos de ojos con las horquillas en la boca.</p>		<p>Ídem escena anterior.</p>	<p>Deja caer el collar que se le enreda en los tobillos.</p> <p>Collar al cuello y en los tobillos.</p> <p>Horquillas como una flor en la boca.</p>		<p>Repite parada de frente los movimientos de ojos+ movimientos de la boca.</p>

						Recurrencias.
7	Caminata con brazos en jarra	Círculo	De izquierda a derecha, recorriendo todo el perímetro del espacio escénico	Arrastra el largo collar	Pasa de la frontalidad a la circunferencia de 360º	Exhibición. Recurrencia a la escena 1.
8	Se viste			Se pone corpiño y vestido negro elegante, aún con las horquillas, saco sastre. Continúa arrastrándole collar.		
9	Caminata frontal. 19'02'' 20'24'' Repite frontalmente el discurso, la guiñada de ojo y los movimientos "cabeza de vaca".	Avance en línea recta	Centro, eje detrás-delante.	Aparición vestida. Se retira las horquillas que vuelven al pelo.		Repetición y recurrencia: línea recta frontal vs. Círculo. Se asemejan las órdenes a una

	Dice “get it” con violencia, dando órdenes.					persona y una vaca.
10 22’20’’	Se sienta en el piso, apoya la cabeza de vaca a un lado y una luz “de bicicleta” titila en la vaca. Se ubica la cabeza de vaca en el pubis y hace movimientos de coito y de montar un caballo.		Atrás, lado derecho. Casi igual a la escena anterior, levemente hacia la izquierda en el fondo.	Se saca el saco y aparece música de rodeo. Se pone la luz titilante en la boca. De espaldas, cae el collar.	Distancia con el espectador (está en el fondo).	
11 23’33’’	Camina hacia la derecha y regresa. Caminata	Línea derecha-izquierda. En línea hacia delante.	Fondo eje derecha-izquierda. Eje detrás-delante.	Toma un folio con papeles. Avanza con la cabeza de vaca. Apoya los papeles y la luz titilante sobre ella.	Transición en el fondo	Retorna a una zona “cargada” simbólicamente .

12	Movimientos de cabeza, semisonrisa. Dice el discurso 2. Baja de rodillas y apoya la cabeza e el suelo mientras dice el discurso. De perfil. Sostiene la cabeza y continúa con el discurso.	En línea recta hacia adelante.	En el centro.	Con una sonrisa, cabeza de vaca en mano con la luz titilante, dice el otro discurso, con el vestido.	Frontalida d.	La posición de ella con la cabeza de vaca se asemeja al cuerpo muerto del hijo sostenido por la madre al que alude el texto que dice.
25'51''						
13	Movimientos de la mirada y la cabeza.		Centro, atrás.	Se repite los movimientos de mirada.		Repite textos ya dichos 4 o 5 veces.

Notas específicas acerca de *In-organic*:

-Pocos elementos compositivos y escénicos.

-Mucho uso de la repetición y recurrencia.

-Dos diseños espaciales: línea delante-atrás y círculo.

-Los textos son centrales.

-Trata cuestiones de género:

a- erotismo: mujer=vaca, propiedad a ser cazada y sujeta con un lazo

b- madre con niño muerto, sin dolor, seca, mostrada como objeto estético-periodístico.

-Desnudez/traje.

-Puesta en escena sumamente sintética: uso del círculo (diseño de piso, collar, alrededor del torso).

-Exhibición, denuncia, grosería, crudeza, claridad explícita.



Obra: *It's my ass you've been thinking about (es mi culo en lo que estuviste pensando)*

Escena	Espacio del propio cuerpo	Diseños geométricos de los desplazamientos	Relación entre el espacio del intérprete y el espacio escénico	Modificación es del espacio propuestas desde la puesta en escena: escenografía, vestuario, iluminación.	Valoración y criterios en el uso del espacio escénico	Desarrollo y empleo del espacio en términos de construcción significativa: recurrencias, repeticiones, variaciones, alternancias en función de la intencionalidad
--------	---------------------------	--	--	---	---	---

						ad autoral.
1	Proyección de video: se ve un plano de cabeza, cenital. Hay saltos, balanceos de las piernas vistos desde arriba (sólo se ve la cabeza y el pelo). Luego plano contrapicado , desde	El video se proyecta en el centro del piso del escenario, en forma de círculo.	Círculo central.	Círculo de luz en el centro, reato a oscuras.		Visión del cuerpo desde un plano cenital: reconfiguración de las proporciones y formas del cuerpo.
2'	abajo.					
17"	Una mano sube y baja por encima de la cabeza. Balancea brazos y piernas por debajo de la coronilla. Aparece parcialmente la visión del torso.	La imagen de la bailarina se traslada por el perímetro del círculo iluminado.				
4'19"				Se ve la sombra de la bailarina sobre el círculo de luz		

				y no se ve su cuerpo.		
2 4' 34''	De pie, peso sobre un lado.		Centro. El público se dispone todo alrededor del cuadrado de espacio escénico. No hay un frente preponderante, hay cuatro frentes.	Cuadrado blanco en el piso (tapete) iluminado. Bailarina desnuda.	Contraste con la escena 1, de oscuridad a luz, de dos dimensiones a tres, del plano del suelo a la verticalidad del cuerpo de pie. Aparición del cuerpo entero.	
5' 05''	Balaceo de pierna derecha. La toma y la sostiene en flexión con ambos brazos.					
3	Salto sobre una pierna con la otra sostenida en flexión por los brazos y girando sobre sí misma.	Salto en un pequeño círculo central.	Centro.	Se apaga la luz general. Sólo hay luz desde un tubo en diagonal.		Repetición, instalación de un movimiento con su <i>tempo</i> .

4 6' 38''	Cae. Piernas en flexión, acostada sobre la espalda. Con un impulso desde las piernas eleva la pelvis y cae. Repite muchas veces este movimiento. De pie, en	Recorrido circular en diagonal hacia todos los frentes.	Casi siempre en torno al centro.	Luces desde ambas diagonales opuestas (dos columnas de luz).	No aparece una frontalidad sino una mostración que se hace a todo el público en derredor.	Repetición de un movimiento, se instala con su <i>tempo</i> , durando.
9' 27''	Traslado girando. Repite. Inicia balanceo con la pierna derecha en flexión, sobre pierna izquierda en flexión. Con las manos sobre el pecho, realiza	Circular, en torno al centro.				Retoma la posición de la escena 2 con la pierna hacia delante.
10' 25''	movimientos ondulantes de la columna lumbar,					Alternancia, sumatoria, combinación y progresión en complejidad creciente, siempre por

<p>11' 52''</p>	<p>dorsal y sacra, parada sobre ambas piernas. Alterna este movimiento con rebotes y extensiones de la pierna derecha y el brazo izquierdo. Balanceos con el codo izquierdo, el brazo en flexión.</p>				<p>repetición e instalación de cada movimiento con su <i>tempo</i>.</p>
<p>11' 58''</p>	<p>A las ondulaciones de la columna vertebral les incorpora un arco hacia atrás y un salto.</p>	<p>Sin traslado.</p>	<p>Más o menos en el centro.</p>		<p>Organización secuencial, siempre por repetición.</p>
<p>13' 18''</p>	<p>Extiende la pierna derecha apoyada sobre el metatarso hacia el piso y gira sobre</p>				

<p>13' 33''</p>	<p>su eje. Eleva los brazos extendidos a los lados y los baja. Cae en flexión y se incorpora sobre las media puntas de los pies, con el torso y los brazos extendidos.</p>					
<p>14' 04''</p>	<p>Movimiento de "hachazo" con los brazos y el torso. Luego sacude la pierna y los glúteos mientras baja y sube los brazos en equilibrio sobre la pierna izquierda. Repite la secuencia "hachazo-sacudida/sub</p>					<p>El movimiento de los brazos y la sacudida de las piernas resulta alusivo a la danza académica (por la posición y las dinámicas).</p>

14' 37''	<p>ir y bajar brazos".</p> <p>Sobre la pierna izquierda en flexión eleva la derecha en flexión, con codo izquierdo en flexión.</p>				Sumatoria, organización secuencial, repetición.
15' 17''	<p>Extiende y flexiona la pierna en el aire. Repite la secuencia "hachazo-temblor-etcétera".</p> <p>Agrega un cambio dinámico: de pie, la pierna derecha extendida</p>				Remite al <i>Grand battement</i> y a brazos en quinta
15' 30''	<p>hacia delante, la sacude y apoya. Sube y baja los brazos.</p> <p>Dinámica "de latigazo".</p> <p>Realiza ondulacione</p>				posición, por la dinámica y la posición. <i>Repetición, instalación, graduación.</i>

<p>16' 33''</p>	<p>s de los brazos con los codos en flexión, alternando con el movimiento de piernas y la sacudida y bajada de los brazos.</p>	<p>Gira sobre su eje pero no regularmente.</p>				<p>Aparece una suerte de <i>jeté</i> lateral.</p>
<p>16' 56''</p>	<p>Retoma los saltos sobre un pie de la escena 3.</p> <p>Pasa de un pie al otro con los brazos extendidos.</p> <p>Alterna entre estas dos variantes.</p> <p>Retoma el <i>battement</i>.</p> <p>Balancea los codos y brazos a los</p>		<p>En el fondo, en el centro.</p>			<p>Alternancia, secuenciación, cambios dinámicos.</p> <p>Mayor complejidad por la progresión y sumatoria secuencial.</p>
<p>17' 14''</p>	<p>lados. Sube y baja la</p>					
<p>18' 24''</p>	<p>pierna derecha.</p> <p>Cae boca abajo. Apoya la cabeza</p>					

<p>18' 36''</p>	<p>sobre los brazos flexionados, las piernas flexionadas con los tobillos cruzados. Extiende y flexiona las piernas acercando y alejando sus pies. Mueve la cabeza y el torso ondulándolo s.</p>					
<p>19'07''</p>	<p>Se sienta con las piernas en el suelo, en una especie de segunda posición. Balancea el peso y extiende el torso de derecha a izquierda, entre la</p>		<p>Hacia la derecha, levemente, pero sin alejarse demasiado de centro.</p>			<p>El cuerpo se vuelve sensual, no sólo es mecánico debido a las ondulaciones, la morbidez, el tipo de belleza curvilínea de la bailarina (remisión a la belleza clásica femenina).</p>
<p>19' 31''</p>	<p>tensión de la pierna izquierda y el</p>					

20' 03''	<p>brazo derecho.</p> <p>Se extiende y cae con el cuerpo extendido.</p> <p>Se eleva y traslada desplazándose sobre las rodillas.</p> <p>De pie.</p> <p>Repite posiciones con la pierna derecha elevada, sostenida por su mano.</p>					
20' 30''	<p>La flexiona y extiende.</p> <p>Luego cambia el peso y la pierna que extiende.</p> <p>Balances de brazos, laterales, con la pierna derecha elevada en flexión.</p>	<p>Se traslada hacia la derecha.</p> <p>Recorre el perímetro y se va del cuadrado.</p>	<p>Borde izquierdo del espacio escénico, en el centro.</p> <p>Se va por el borde izquierdo.</p>			<p>Secuenciación, alternancia, sumatoria.</p> <p>Cambios rítmicos y dinámicos.</p>
21' 05''	<p>Luego se suman</p>					

21' 11''	extensiones de la pierna. Caminata.					
-------------	---	--	--	--	--	--

Notas específicas acerca de *It's my ass you've been thinking about*

- Extremo rigor conceptual (síntesis conceptual y compositiva, sin embargo hay desarrollo, graduación, progresión compositiva, sumatoria, alternancia, etcétera).
- Movimiento orgánico con cambios dinámicos. Balanceos, sacudidas, latigazos (en términos de Laban). Fuerte conexión articular.
- Sensualidad, no crudeza: por la suavidad, por el tipo de cuerpo de la bailarina (belleza clásica femenina más tradicional, blandura, buena silueta y proporciones medias, no extrema delgadez ni musculosidad ni tampoco un cuerpo grande).
- Puesta en escena muy sintética: no hay casi efectos de iluminación. La pieza musical está hecha a base de un sonido tenido principalmente, cómodamente audible.
- La obra no es agresiva, es amable. Expone funcionamiento, cita (de la danza académica) y mecanismos orgánicamente.



Bibliografía y fuentes.

GENERAL DE CONSULTA:

AA. VV. (2008). *Historia general de la danza en la Argentina*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes,

Agamben, Giorgio (2011) *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Belinche, Daniel (2011), *Arte, poética y Educación*, La Plata, Secretaría de Posgrados y Educación, Facultad de Bellas Artes, U. N: L. P

Arbeau, Thoinot. (1946) *Orquesografía*. Centurión, Bs. As,

Benjamin, Walter (1989), *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica, en Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.

Bentivoglio, Leonetta (1985) *La danza contemporánea*. Milán. Manual Longanesi, Traducción Susana Tambutti.

Copeland, Roger y Cohen, Marshall editors (1983) *What is dance? Readings in theory and criticism*. Artículos de Francis Sparshott, David Levin, Selma Jeanne Cohen, John Martín, Mary Wigman, Isadora Duncan, cartas de Noverre. Oxford University Press. Traducción de Susana Tambutti.

Danto, Arthur (2001). *Después del fin del arte*. Madrid, Paidós.

Dufour, Dany-Robert. (2009). *El arte de reducir cabezas*. Paidós, Bs. As.

Gadamer; Georgs (1998) *La Actualidad de lo Bello*, El arte como juego, símbolo y fiesta. Editorial Paidós, España.

Langer, Susanne (1996). *Los problemas del Arte, diez conferencias filosóficas.*, Buenos Aires, Infinito.

Le Breton, David (2007) .*El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos.* Buenos Aires, Nueva Visión.

Paxton; Steve Nelson; Christiansen;"Chute", Cuadernos del Rojas. Traducción Alma Falkenberg, Victoria Abramovich.

Rancière , Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política.* s/d. Traducción: Antonio Fernández Lera.

Sautu, Ruth (2003). *Todo es teoría. Objetivos y métodos de investigación.* Buenos Aires, Lumiere.

Valery, Paúl (1958).*El alma y la danza.* Ed. Losada, Bs. As.

ESPECÍFICA

Bachelard, Gastón (1965). *La poética del espacio.* México, Fondo de Cultura Económica.

Barker, Francis (1984), *Cuerpo y temblor, un ensayo sobre la sujeción.* Buenos Aires, Per Abbat.

Barthes, Roland (2005). *Como vivir juntos.* Buenos Aires, Siglo XXI.

Cunningham, Merce y Lesschaeve, Jacqueline, (2009).*El Bailarín y la danza* .Global Rythym Press, Barcelona,

De Santo, Edgar (2014). *¿Cómo se expresa lo indecible?* Tesis doctoral, FBA, UNLP, cedida por su autor, disponible en internet.

Escudero, María Carolina (2014). *Cuerpo y Danza: una articulación desde la educación corporal.* Tesis de Posgrado de la FHYCE, UNLP, cedida por su autora.

Falcoff, Laura, directora (1995-1999) *Revistas Tiempo de danza.* Buenos Aires, El Bosque Editora.

Feldenkrais, Moshe (2009). *Autoconciencia por el movimiento.* Barcelona. Paidós.

Hurtado, Leopoldo (1941). *Espacio y tiempo en el arte actual.* Buenos Aires, Losada.

Humphrey, Doris (1965) *El arte de crear danzas.* Buenos Aires, Eudeba.

Laban, Rudolf von (1992) *Apuntes de esfuerzo y forma.* Buenos Aires, traducidos por Silvana Cardell.

Feher, M. y Nadaff, R. (1991) .*Fragments para una historia del cuerpo humano.* Taurus, Madrid,

Foster, Susan Leigh (1992).*Cuerpos de danza en Incorporaciones.* Crary, Jonathan y

Kwinter, Sanford, editores, Madrid, Cátedra.

Lepecki, André. *Agotar la danza*. Traducción particular. s/d. Traducción: Antonio Fernández Lera. S/d. Texto de la cátedra del Seminario de Laura Papa (2010), *Técnicas, procedimientos y expresión en la danza espectacular de Occidente*.

Laban; Rudolf von (1970). *Danza educativa moderna*. Madrid, Paidós.

Merleau-Ponty, Maurice (2002). *El mundo de la percepción*. Buenos Aires, Fondo de cultura Económica.

Samaja, Juan (1996). *El lado oscuro de la razón*, libro para la cátedra de Metodología de la Investigación Psicológica, Cátedra II, Facultad de Psicología, UBA. Provisto por la cátedra del Taller de Trabajo Final.

Sami-Ali (1993). *El cuerpo, el espacio y el tiempo*. Buenos Aires, Amorrortu.

Schumacher, Rubén (2002). *Archivo Itelman*. Buenos Aires, Eudeba.

Tambutti, Susana y Papa, Laura (2006). Teórico 2. *Apuntes de la cátedra Teoría General de la Danza*, UBA y UNLP.

Weigel, Sigrid (1999). *Cuerpo, Imagen y espacio en Walter Benjamin*. Buenos Aires, Paidós.

Zátonyi, Marta (2008). *La mirada del arte desde la filosofía*. La Plata, Dirección de Publicaciones y Posgrado de la Facultad de Bellas Artes, U. N. L. P.

OBRAS COREOGRÁFICAS

“Lo”

Coreografía e interpretación: Carolina Herman

Asistencia coreográfica y técnica: Carolina Escudero, Diana Rogovsky, Analía Thiele, Micaela Seftel y Vanina Salomón

Diseño escenográfico: Jackeline Miller

Asistencia escenográfica: María Laura Maravilla, Pablo Méndez

Diseño de luces: Miguel Ángel Solovej

Colaboración artística: Casa Dorrego y Pablo Méndez

Diseño y realización de vestuario: Pilar Beamonte

Música original: Pablo Loudet

Fotografía: Pablo Méndez

“Sobrenatural”

Dirección e Interpretación: Natalia Tencer

Asistencia de dirección: Lucas Condró y Lucía Russo

Colaboración coreográfica: Ana Giura, Leylén Segundo

Diseño de iluminación: Leandra Rodríguez

Diseño y realización sonora: Nicolás Diab

Fotografía: Sergio Arellano

Producción: Casa Dorrego

“In-organic”

Concepción, dirección e interpretación: Marcela Levi

Creación: Marcela Levi y Ana Carolina Rodrigues

Colaboración dramaturgica y asistencia de dirección: Flavia Meireles

Diseño de iluminación: José Geraldo Furtado

Fotografía: Claudia Garcia

Música: Bruno Rezende

Consultoría de atrezzo: Joelson Gusson

Management: Isabel Ferreira

“It’s my ass you’ve been thinking about”

Idea, coreografía y danza: Paz Rojo

Video: Danielle Kwaaitaal

Colaboración artística: Robert Stejin

Música: (Untitled # 89) Francisco Lopez

Diseño de luces: Paul de Vrees.

ENTREVISTAS

Mónica Menacho, profesora en filosofía, realiza su doctorado acerca de la relación entre Descartes y Merleau-Ponty. Realizada el 02/01/12.

Edgar de Santo, artista, docente e investigador en artes. Especialista en Artes Visuales y puesta en escena. Realizando su doctorado en Arte Latinoamericano. Realizada el 03/01/12.

Pablo Loudet, instrumentista, compositor, docente e investigador. Especialista en música electroacústica. Realizada el 06/01/12.

Carolina Escudero. Socióloga, docente, investigadora. Realizando su doctorado en relación a filosofía política y danza (Foucault, Rancière, Nancy, Deleuze). Realizada el 11/01/12.

Santiago Figueroa, Doctor en Física. Trabaja en física cuántica. Realizada el 24/01/12.

Laura Vellio, profesora de Psicología y teatro, psicoanalista. Especializada en la docencia en instituciones artísticas. Realizada el 15/03/12.

ENCUENTROS Y JORNADAS DE TRABAJO COLECTIVO

Encuentro sudamericano de Danza y Políticas llevado a cabo en el Centro Cultural de la Cooperación en 2011 en Buenos Aires.

Ejes en danza, encuentro nacional de coreógrafos, intérpretes y gestores culturales organizado por el Instituto Prodanza, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2011.

Segundo Encuentro de Investigadores en Danza y Performance, organizado por el Grupo de Estudios sobre Cuerpo y la compañía Proyecto en bruto llevado a cabo en La Plata en 2011.

Jornadas Universitarias de Danza FBA-UNLP, 2015.

IMÁGENES y Webgrafía:

<https://www.umoove.fr>

<https://www.theguardian.com>

<http://fotografiadedanzacontemporanea.blogspot.com.ar>

<http://www.danzaballet.com>

<https://www.rincondelvago.com>

<https://www.espanol.cubaeduca.cu>

<https://www.stillmovil.com/artistas>

<https://www.artcollaboration.co.uk>

<https://es.wikipedia.org>

<https://www.cocodatei.com.ar>

<https://www.elbordesilenciosodelascosas.wordpress.com>

<https://www.8weekly.nl>

<http://www.mxfractal.org/GiorgioAgamben.htm> 21/6/15