UNIVERSIDAD DE ARTE Y CIENCIAS SOCIALES – ESCUELA DE PEDAGOGIA EN DANZA

INVESTIGACIÓN TEÓRICA:

APROXIMACIONES HACIA UNA ESTÉTICA PARA LA DANZA CONTEMPORÁNEA:

Autonomía, intersubjetividad y giro performativo a partir del análisis de dos obras Chilenas actuales.

Tesis para optar al Título Profesional de Profesor(a) de Danza

Kevin Magne Tapia

Profesor Guía: Rolando Jara

Santiago, Chile, 2014

A los ojos del lector.

AGRADECIMIENTO

Por su eterno apoyo, sostén y confianza, Alicia Tapia y Luis Magne, mis padres que han visto desde sus propios puntos de vistas el camino construido.

Por dar los impulsos de convicción hacia el trabajo, en los momentos de crisis, Rolando Jara.

A toda la generación que egresó el 2012 de la Escuela de Pedagogía en danza de la Universidad Arcis, por su inagotable necesidad de criticar, cuestionar, pensar, proponer, reflexionar, etcétera. Sobre *lo que hacemos.* Una manera de estar vivos y latiendo.

Por haberme acompañado en el estimulante proceso creativo de la primera parte de la Tesis. Paula Baeza y Victoria de la Parra.

A todos los maestros y profesores de los que he podido recibir algo de su mirada y formas de moverse *en* la danza. Han despertado mi cuerpo.

A los cuerpos de la Escuela de Pedagogía en Danza de la Universidad Arcis, y sus eternas crisis por estar vinculada a una institución.

A cada uno de los que tuve-tengo-tendré conversaciones fecundas, acaloradas y complejísimas. De ahí salió todo este material.

LICENCIA

INVESTIGACIÓN TEÓRICA: APROXIMACIONES HACIA UNA ESTÉTICA PARA LA DANZA CONTEMPORÁNEA: Autonomía, intersubjetividad y giro performativo a partir del análisis de dos obras Chilenas actuales. por Kevin Magne Tapia se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

INVESTIGACIÓN TEÓRICA: APROXIMACIONES HACIA UNA ESTÉTICA PARA LA DANZA CONTEMPORÁNEA: Autonomía, intersubjetividad y giro performativo a partir del análisis de dos obras Chilenas actuales. por Kevin Magne Tapia se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

INDICE

Pág.

RESUMEN 8

INTRODUCCIÓN 9

CAPÍTULO I: MARCO DE LA INVESTIGACIÓN 12

Planteamiento del Problema 12

Planteamiento de la Hipótesis 12

Objetivos Generales 13

Objetivos Específicos 13

Relevancia 13

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO: Lo Inteligible De La Danza, Una Relación Con La Estética 15

Estética. 15

Subjetividad en el arte. 20

Autonomía en la danza: Produccion-es. 23

Noción de Obra 26

Obra como construcción ficticia 26

Obra como ser para la mirada 29

Obra como acontecimiento 32

Noción de espectador 34

Dialéctica espectador-obra: construcción intersubjetiva 37

Giro Performativo en la Danza contemporánea. 41

CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO 46

CAPÍTULO IV: DISCUSIÓN Y ANÁLISIS: PERSPECTIVAS DE UN HACER ESCÉNICO 49

HOMO LUDENS. *Participación del espectador en la obra en tanto acontecimiento y experiencia.* *50*

Descripción pragmática, en términos escénicos, de la obra 50

Reconocimiento de imágenes [hitos] 53

Diálogo y problematización en torno a conceptos. 55

Concepto de intersubjetividad 55

Giro Performativo 60

Concepto de Autonomía 63

Conclusiones en torno al tópico axial: *Participación del espectador en la obra en tanto acontecimiento y experiencia.* 68

PERSISTENCIA DE MATERIAL, potencialidad de la construcción intersubjetiva por medio del encuentro y del ejercicio de la memoria. 69

Descripción pragmática, en términos escénicos, de la obra 69

Reconocimiento de momentos. 72

Diálogo y problematización en torno a conceptos. 75

Concepto de autonomía 75

Giro Performativo 80

Concepto de intersubjetividad 86

Conclusiones en torno al tópico axial 89

CONCLUSIONES GENERALES 91

BIBLIOGRAFÍA 98

REFERENCIAS 100

LINKOGRAFÍAS 101

ANEXOS (ENTREVISTAS) 102

Entrevista Homo Ludens 102

Entrevista Persistencia de Material 119

RESUMEN

Esta tesis tiene por objeto el análisis de las obras Homo Ludens (Grupo de colaboración, varios autores, 2013) y Persistencia de materiales (Colectivo la Vitrina, 2013) , en la búsqueda de una metodología de análisis estético que aborde, de un modo inicial, una problemática de radical importancia en la danza chilena contemporánea: la relación entre obra escénica y público) .Poder desarrollar una metodología preliminar, se ha propuesto trabajar con un marco conceptual provisorio que abarca, en primer término, los conceptos de Autonomía, Intersubjetividad y Giro Performativo, para luego aplicarlos al análisis de matriz sensible de exhibición de los trabajos: obras de danza contemporánea, las cuales en su puesta en práctica, intencionan la indagación en la copresencia y relación con los <espectadores> presentes.

Posibilitar un marco que se aproxime hacia una estética para la danza se ve complejizada a través de las relaciones subjetivas que se generan entre los agentes involucrados –obra y espectador- y por la emergencia fenomenológica ocurrida en el acto artístico, por lo que es pertinente la generación de un material que se movilice por las diferentes capas de profundidad que le son inmanentes, sean estas: el contexto disciplinar que le es propio o el contexto social en el que se inscribe.

Por medio de una práctica teórica sobre obras de danza y testimonios de agentes involucrados, se hace visible y delimita un marco de entendimiento metodológico para un análisis estético, consciente o inconsciente, sobre las propias realizaciones, el que se manifiesta desde una red compleja de relaciones a través de los procesos creativos y su posterior exhibición.

INTRODUCCIÓN

A PENSAR ESCÉNICAMENTE!

Desde hace un poco más de una década, las artes escénicas, principalmente la danza contemporánea en el contexto de Santiago de Chile, ha ido generando distintos giros paradigmáticos a través de su propio devenir realizativo. Como espectador he podido presenciar propuestas escénicas distintas: híbridas, propositivas, desconcertantes, complejas, interpeladoras, participativas, etcétera. Este fenómeno ha instalado y construido distintos dispositivos estéticos de los cuales emergen *preguntas* que dinamizan las relaciones que se establecen entre obra y comunidad. Este contexto construye una amplitud en el que se puede visibilizar una necesidad [artística] de generar nuevas maneras de construir, realizar, componer obras [de danza].

El campo de la realización escénica está en proceso de expansión, hay obras que se instalan desde la liminaridad, otras que se mantienen en la tradicionalidad dancística. Ambas alimentan el propio campo *autónomo* de la danza, sin embargo no podemos negar que las obras situadas en un espacio más periférico apuestan hacia una re-significación constante y dinámica de los conceptos propios de la disciplina, de manera que se han expandido las nociones de corporalidad, temporalidad, espacialidad y, por otro, se ha instalado la noción de *performatividad* y *ficcionalidad* [en] la danza contemporánea. Así es como se han generado propuestas en tanto metodologías de investigación, cruces interdisciplinares, obras en espacios no convencionales, obras relacionales, por nombrar algunas.

Aquí cabe mencionar el avance en el paradigma de la investigación a través de la práctica artística: la matriz sensible de la relación obra-espectador como fenómeno problemático abordado desde distintas aristas. Esto, necesariamente, ha requerido de la generación conceptual sobre las realizaciones escénicas, y la danza contemporánea

no se ha quedado atrás. Durante estos últimos años he escuchado referirse a las obras de danza con mayor claridad [aún no del todo], utilizando conceptos como estética, subjetividad, materialidades compositivas, recortes espacio temporal, etcétera. El desarrollo de un pensamiento teórico sobre qué se hace y cómo[1] se hace una obra de danza contemporánea ha ido transitando en conjunto con todas las obras que van expandiendo el campo de entendimiento de la danza en Chile.

La necesidad por una vinculación entre teoría y práctica sobre el quehacer artístico también ha tomado parte de este fenómeno. Actualmente, y ya desde hace unos años, publicaciones sobre la historia de la danza, críticas de obras, reflexiones en torno al trabajo práctico, nociones conceptuales sobre el cuerpo y un sinfín de alimentaciones escritas se pueden encontrar con mayor circulación en la red de internet, o en brillantes tesis de pregrado guardadas en estantes institucionales. Estas se han encargado de ir trazando y delimitando este campo amplio y complejo que involucra el realizar artístico desde su materialidad pragmática hasta la subjetividad sensible de quien se relaciona con ella.

En los últimos tres años he podido ser parte activo del ramo de Composición Coreográfica de la Universidad ARCIS (el primer año como estudiante y los dos siguientes como ayudante), curso realizado a los cuartos años de la carrera de Pedagogía en Danza, el que entre conflictos institucionales, políticos y económicos no han dejado de construir un contexto complejo desde el cual instalarse a realizar "la clase". Sin embargo, pese a todas las dificultades, este espacio se ha instalado como un sitio donde han convergido problemáticas, críticas, reflexiones, análisis, <teorías>, etcétera, en donde se han desarrollado discusiones tremendamente fértiles, absolutamente atingentes al recorte artístico contemporáneo y por sobre todo, un

[1] Es Paulina Mellado en el 2008 quien inserta estas preguntas a través de la publicación del libro *¿Por qué, para qué y cómo se hace lo que se hace?,* de la edición Lara Hubner.

incansable necesidad de re-pensar la danza a través de cada una de las realizaciones que emanan desde ahí. Este ramo ha sido una cuna ubérrima de conceptos sobre la danza contemporánea y de propuestas escénicas que nada tiene que envidiarle a las propuestas emanadas de los espacios tradicionales de presentación.

Dentro del transcurso de este año, en una de esas estimulantes conversaciones, surgió el comentario de que el director de una obra de danza contemporánea debe situarse desde el PENSAMIENTO ESCÉNICO. *Desde la instalación en una matriz sensible de la obra que se relaciona con cada una de las subjetividades de los sujetos involucrados en el recorte presentacional. La matriz sensible es cada uno de los elementos presentes, desde la arquitectura del espacio hasta el más mínimo detalle de movimiento como elemento constructor y desarrollador de un pensamiento y conocimiento instalado desde otra profundidad del cuerpo, desde el acontecimiento artístico.* Por eso cada uno de los artistas de la danza [y todo artista escénico] que se dedique a la realización escénica está instalándose desde este punto de vista: del recorte espacio temporal, manifestando su ser y estar en el mundo. Dejo abierta la propuesta a internarse en pasajes teóricos emanados de las profundidades artísticas de su propio realizar.

CAPÍTULO I: MARCO DE LA INVESTIGACIÓN

Planteamiento del Problema

Poder generar un documento que proponga, a partir del análisis de las obras(Homo Ludens y Persistencia de Material) una posible metodología de análisis estético para las realizaciones escénicas de danza contemporánea que pongan acento el copresencia entre intérpretes y público y en la participación activa. Esto implica la sistematización de diversos conceptos desprendidos de las mismas prácticas. La problemática se instala en el poder dilucidar qué conceptos le son propios al campo de la realización escénica y cómo estos establecen relaciones fenomenológicas con el espectador en el acto perceptual de la obra.

Planteamiento de la Hipótesis

El desarrollo productivo de las obras contemporáneas se articula a través de una apertura de la construcción ficticia hacia lo real. Esta simbiosis es manifestada por medio de acciones performativas, en las que cuerpo y experiencialidad se encuentran tanto en el ámbito enunciativo de las obras como en el acto perceptual.

En este sentido se plantea la hipótesis de la siguiente manera: **en las obras contemporáneas analizadas (Persistencia de Materia y Homo Ludens) la construcción de una intersubjetividad apela al encuentro de los cuerpos como lugar comunitario y de espacio de despliegue y/o resolución de las problemáticas colectivas de dicha comunidad.**

La corporalidad implicada no se centra sólo en la de los intérpretes, sino que se extiende, abarcando la esfera corpórea de la audiencia presente, como una construcción constante de sí mismo y del ser en comunidad.

Objetivos Generales

- Analizar obras actuales que privilegian la percepción activa de los espectadores, la vinculación con la comunidad y lo performativo.
- Indagar en los conceptos de autonomía, intersubjetividad y giro performativo, en relación a la danza contemporánea
- Aplicar una metodología diseñada para indagar la relación entre obra y público.

Objetivos Específicos

- Analizar las obras Homo Ludens y Persistencia de material buscando los mecanismos de vinculación con el público y la construcción de una intersubjetividad.
- Relacionar estudios de estética con la práctica de danza contemporánea en Chile de la última Década
- Reconocer fenomenológicamente algunas de las formas relevantes que adopta la percepción de/en una obra de danza contemporánea.
- Proponer una metodología, fundamentada en la estética de las artes escénicas actuales, que genere algunos parámetros de aproximación a estas propuestas artísticas que vinculan de modo directo al espectador.

Relevancia

La importancia de este proyecto se fundamenta en tres ejes:

- La generación de un espacio de vinculación entre teoría y práctica (en reciente apertura) en torno a las realizaciones escénicas de danza contemporánea, enriqueciendo el campo desde la reflexión y análisis conceptual y crítico.

- La generación de un documento en donde se sistematicen conceptos preliminares y una metodología analítica, aproximándose hacia una estética para la danza, que sean un aporte al propio campo para el análisis de obras de danza y/o procesos creativos en el Chile actual.

- La aplicación de conceptos específicos (autonomía, intersubjetividad y giro performativo) en tanto un análisis metodológico al campo de la danza contemporánea, con el fin de nutrir el desarrollo creativo y teórico.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

El marco teórico o conceptual de esta tesis está basado en torno los conceptos claves que se involucran en el desarrollo metodológico de una estética para la danza. A partir de ellos se organiza un camino que vaya dando cuenta de aquello, estableciendo cuatro apartados generales: Estética y Subjetividad en el Arte, Autonomía y Obra de Danza Contemporánea, Intersubjetividad y Giro Performativo.

Lo Inteligible De La Danza, Una Relación Con La Estética

> *La única finalidad aceptable de las actividades humanas es la producción de una subjetividad que autoenriquezca de manera continua su relación con el mundo. (Guattari, 1996)*

Estética.

La estética como rama de la filosofía se gesta en el S. XVIII, una respuesta ante la necesidad y poca rigurosidad explicativa que estaban teniendo hasta ese momento las tradiciones racionalistas en torno a la cuestión sensorial del individuo con el mundo, en su relación. Hasta ese momento el pensamiento cartesiano, la objetividad y el reduccionismo de la complejidad para con el entendimiento del sujeto en el mundo era lo que imperaba en las teorías desarrolladas, las cuales, además, tenían una relación directa con el pensamiento teológico, lo que generaba que el ser en el mundo se concebía como una construcción dada por anterioridad, por una deidad omnipresente, por una otredad, generando y produciendo los entendimientos para los distintos campos de realización en su respectiva producción, en este caso del arte, las cuales principalmente estaban en relación a la adoración o simulación de la divinidad, un contexto divino.

De manera paralela surgieron otras corrientes filosóficas, tal es el caso del empirismo, en donde se comienza a dar prioridad a la *experiencia* que tengan los sujetos en el mundo y cómo se constituyen a partir de ello. En ese sentido se provocan diversos conflictos a nivel filosófico epistemológicos, cuestionantes que ponían en primer lugar al sujeto como constructor de su realidad en una constante relación con el mundo, una relación sensible, una relación de percepción de la naturaleza como el exterior del sujeto y la autoconciencia como el interior del sujeto, abriendo los campos de percepción hacia un terreno más complejo, múltiple, heterocromático.

> "El método científico y la racionalización burocrática intentan *excluir* al sujeto individual en nombre de la <objetividad>. Esa objetividad, sin embargo, depende de su opuesto, es decir, del sujeto que la define. Sería imposible entender el término objeto sin la existencia de su opuesto: el sujeto. ¿Qué tipo de objeto es el sujeto que intenta captar la realidad objetivamente?"[2]

Lo que plantea Andrew Bowie es el punto de quiebre en donde se confrontan las distintas corrientes filosóficas, por un lado está la tradición clásica heredad del sistema objetivista, y por otro, está el entendimiento del sujeto como un ser complejo que entiende la relación con el mundo desde su propia construcción en *relación a*. Este punto no es casual sino esencial, en el sentido de que es un importante quiebre epistémico de la constitución del sujeto en relación con el mundo; no se puede reducir al sujeto a una concepción objetiva: *¿Qué tipo de objeto es el sujeto que intenta captar la realidad objetivamente?*, el sujeto pudiese entender la realidad de manera objetiva, sin embargo este mismo es un objeto subjetivo, es un cuerpo subjetivo, es un sujeto subjetivo. De esta manera es como se inserta la cuestión de la *subjetividad* como un

[2] Bowie Andrew, *Estética y subjetividad: la filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual.* Edición Ilustrada, 1999. Pág. 23

puntapié inicial para hablar respecto a la a la existencia del sujeto, desde la perspectiva de la filosofía moderna, a lo que agrega:

> "la filosofía moderna comienza cuando la base sobre la que se sostiene la interpretación del mundo deja de ser una deidad cuya huella ya está grabada de antemano en la existencia, y pasa a ser, por el contrario, nuestra propia reflexión sobre nuestra forma de pensar el mundo"[3]

Este quiebre epistémico funda el paso de un modo de ser y estar en el mundo por parte de los sujetos y el entendimiento que tengan ellos respecto a su relación con el mundo, la noción de la subjetividad surge debido a la necesidad de priorizar la realidad sensible de los cuerpos en un continuo relacional desde el exterior hacia el interior, y desde el interior hacia el exterior. La *subjetividad* es una contrarespuesta hacia el pensamiento de la ilustración, provocando un surgimiento desde y hacia el entendimiento y constitución de la verdad por parte de los sujetos mismos en su relación de experiencia para con el mundo, es la valorización de la percepción individual como la particularidad, lo abstracto de lo individual. Esto provocó una multiplicidad del mundo.

En este sentido es cómo se inserta la estética dentro de la rama filosófica que se asienta en la base de un sujeto sensible y perceptivo[4] ante el mundo en una construcción constante, multidireccional, dialéctica de su propia verdad y realidad "la estética moderna suscita ya la cuestión de qué verdad puede asignarse a las percepciones individuales"[5]. Desde una perspectiva epistemológica, Kant inserta su pensamiento estético a partir de la relación simbiótica que tiene el sujeto y el mundo, entendiéndolo como un interior y un exterior respectivamente, a través de un co-

[3] Ibid. Pág. 13.

[4] Según la etimología griega la palabra estética surge de Aesthetica lo que significa dotado de percepción o sensibilidad, perceptivo, sensitivo.

[5] Bowie Andrew, *Estética y subjetividad: la filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual.* Edición Ilustrada, 1999. Pág. 17

entendimiento de la *belleza*, de verla y apreciarla. Luis Puelles plantea que "será en el siglo XVIII cuando el término <estética> se nos descubra como el apropiado para dar significado a este importante giro entre el concepto clásico de belleza y el concepto moderno de placer estético."[6] De esta manera es como la estética, como rama de la filosofía, se introduce en el pensamiento respecto a las prácticas artísticas realizadas en ese tiempo, cuestión que hasta hoy en día se sigue desarrollando de manera directa.

> "La tarea planteada por la filosofía de la época consiste en crear un mundo coherente empleando las capacidades naturales que podamos poseer y las capacidades de innovación que podamos desarrollar. La cuestión de la subjetividad es una reflexión sobre qué son estas capacidades y cómo se relacionan con la naturaleza dentro y fuera de nosotros"[7]

La cuestión de la subjetividad no sólo se queda en el entendimiento del sujeto particular como un mundo en sí mismo y en su relación con la realidad, sino en su relación de manera constructiva, aplicando el desarrollo de capacidades, un cuerpo creativo, que se inserta en el mundo por medio del entendimiento de este y por su obrar en él, por la construcción e instalación de proposiciones surgidas de las inquietudes y pretensiones personales que se le generen en virtud del tiempo en el que viva.

El arte, de esta manera, se inserta como un modo de construcción para con el mundo y el tiempo desde una subjetividad construida por un individuo, el arte ya no viene a representar las divinidades ni cuestiones externas a la realidad del sujeto, propio de lo

---

[6] Puelles Romero Luis, *mirar al que mira, teoría estética y sujeto espectador.* ABADA editores, 2011, Madrid, España, Pág. 187.

[7] Bowie Andrew, *Estética y subjetividad: la filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual.* Edición Ilustrada, 1999. Pág. 15.

clásico, sino se inserta única y específicamente del establecimiento mundano que tiene el sujeto en el tiempo que viva.

Toda obra de arte es hija de su tiempo, esto plantea Kandinsky en su libro *De lo espiritual en el arte*[8]*,* lo que lleva a continuar la reflexión surgida desde la aparición de la subjetividad, sobre todo en las producciones artísticas, en el sentido de que las producciones son creadas a partir de un cuerpo, de un sujeto, un individuo inserto en un sistema social. Ese sujeto no está aislado, su desarrollo está en directa relación de cómo conforma su propia realidad en la constante interacción con esta. La conformación de la realidad se condice con la construcción de la subjetividad. Las obras de arte son construcciones particularmente humanas, las cuales de alguna u otra manera se insertan en la sociedad a modo de manifestación, de perspectiva ante lo que se nos presente a los sujetos cuerpos como la realidad en la que se circunscribe, son una socialización, un modo de comunicación para con otro sujeto, otro cuerpo, otro individuo, otra subjetividad.

En ese sentido es que "la estética, entendida como reflexión sobre los estados y procesos creativos, la clave a partir de la cual llevar a cabo una comprensión de todos los ámbitos del pensar humano incluida a filosofía misma."[9] Se relaciona con las producciones que se producen en el campo del arte, se inserte de una manera comprensiva y crítica para con el proceso creativo y de producción artística. La estética está tomada de la mano al arte, potenciándose mutuamente, es la confirmación de que la teoría y la práctica son dos campos simbióticos que funcionan de manera paralela.

> "La estética ya no aparece como una disciplina emplazada de modo periférico en la cartografía de la organización del saber y en enseñanza de las

[8] Kandinsky, *De lo espiritual en el Arte.* Edición Paidós Ibérica. 1996

[9] VÁSQUEZ ROCCA, ADOLFO. El giro estético de la epistemología. La ficción como conocimiento, subjetividad y texto, Revista Aisthesis, núm. 40, 2006. Disponible, pág. 54. en:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163221399003> ISSN 0568-3939

humanidades, sino como la clave hermenéutica que permite entender el carácter ficcional de la realidad."[10]

El autor, Adolfo Vázquez Rocca, plantea una cuestión fundamental para la continuación del camino investigativo respecto a la producción de obras en el campo de la danza contemporánea, la cual se refiere a el carácter ficcional de la realidad, un espacio extracotidiano, de las construcciones ficticias desarrolladas por los sujetos-cuerpos, como un modo de entender y establecer este modo de relación sensible entre el sujeto y el mundo. La construcción de obras, de experiencias estéticas-artísticas, son realizadas a partir de un carácter de construcción ficcional del sujeto en relación al mundo. Este punto será mayormente precisado en un apartado específico para ello. La cuestión fundamental de la estética, que se ha ido complejizando y profundizando a través del tiempo, en relación con la subjetividad, se instala por medio que pueda potenciar el arte desde su propia autonomía comunicacional que tiene, a la cuestión senso-perceptiva para con la esfera de inserción social, en la manifestación de la construcción ficticia de la misma.

Subjetividad en el arte.

La estética y el arte encuentran su fusión en un constante desarrollo de distintas propuestas generadas por los artistas de la época, en su realizar productivo, "el arte un simulacro de resonancias interpretativas, un campo de proyección de la experiencia"[11] hay un constante ir y venir entre la *resonancia* y la *proyección*, una y otra son parte del desarrollo subjetivo de los sujetos-cuerpos que plantean, construyen, objetos artísticos, ahora cada vez más entendidos como objetos artísticos-estéticos. Lo que mantiene la reflexión en torno a la relación que existe entre el sujeto y el mundo desde el exterior hacia el interior (resonancia) y desde el interior hacia el exterior

[10] Ibid. Pág. 46

[11] Guatari Felix, *Caosmosis*. Ediciones Manatial, 1996, Buenos Aires, Argentina, pág. 18

(proyección), como un punto de convergencia en el cual se produce y desarrolla una subjetividad, sin embargo la producción de un objeto estético, por un lado es una subjetividad autónoma, y por otro es un complejo se subjetivación *proyectado* hacia una audiencia presente, a este fenómeno Guattari lo menciona como *complejo de subjetivación* ante lo que plantea:

> Lo importante no es la mera confrontación con una materia de expresión, sino la constitución de complejos de subjetivación: individuo-máquina-intercambios múltiples. En efecto, estos complejos ofrecen a la persona posibilidades diversificadas de rehacerse una corporeidad existencial, salir de sus atolladeros repetitivos y en cierto modo resingularizarse.[12]

En el sentido que el autor propone, los complejos de subjetivación son la constitución específica de una materia de expresión planteada y propuesta al diálogo, a la percepción en una esfera mayor que la individual, como un punto existencial de relaciones complejas [percibidas de manera subjetiva], para, de algún modo, potenciar la subjetivación de los individuos, para *resingularizarse.* A esto es lo que el autor denomina como "maneras de vencer el tiempo", es una polifonía de particularidades generadas a partir de un punto de convergencia, del complejo de subjetivación.

Así es como los sujetos van estando, siendo, constituyendo, relacionándose en la realidad y en el *entendimiento* de ella. Las producciones artísticas, por ende, de una u otra manera utilizan diversos soportes (técnicos) para plantearse en un contexto mundano. Plantea Vázquez Rocca "la realidad es una construcción poética, un simulacro, y nuestras interpretaciones son un *arreglo del Mundo* de acuerdo a nuestros particulares intereses vitales. Construimos nuestras narraciones a la vez que nos inventamos una vida. (…) escribir es escribir-se, a la vez interpretarse y constituirse en

[12] Ibid. Pág. 18

una tarea que compromete el sentido del hombre mismo que la lleva a cabo."[13], volvemos a la cuestión fundamental que ronda constantemente el campo de entendimiento que se está proponiendo, que es la relación dialéctica que establece el sujeto-cuerpo (sensible) con su realidad, pero ahora no solo en un sentido de producción de una subjetividad, sino como una producción de realidad, de sentido, realización de un *arreglo de mundo*. A lo que agrega "El hombre es un creador de ficciones, metáforas e interpretaciones, su mundo es siempre un mundo en perspectiva y por tanto ficcional."[14] De esta manera es como se plantea la producción de una subjetividad, del sujeto-cuerpo, en su constante relación con la realidad, en un sentido de resonancia y proyección, que es la de construcción *ficcional,* siendo el objeto estético también construido a partir de esta premisa ficcional, fundando su propia situación y posibilidad de interacción comunicativa. He aquí la primera cuestión fundamental que se estará planteando en el desarrollo de la investigación en relación con las producciones artísticas contemporáneas, las que se socializan y comparten con la audiencia, por medio de una construcción particularmente humana que potencia el desarrollo de una subjetividad en un sentido particular y una intersubjetividad en un sentido colectivo.

Para continuar con la reflexión en torno a la subjetividad, Guattari plantea que "lo importante no es el resultado final, sino el hecho de que el método *cartográfico multicomponencial* pueda coexistir con el proceso de subjetivación y que resulte así posible una reapropiación, una autopoiesis de los medio de producción de subjetividad"[15] la subjetividad no es estático, se provoca a través de un proceso de producción, de un acontecimiento espacio-temporal, del transcurrir del tiempo y, dado

[13] VÁSQUEZ ROCCA, ADOLFO. El giro estético de la epistemología. La ficción como conocimiento, subjetividad y texto, Revista Aisthesis, núm. 40, 2006. Disponible, pág. 56.
[14] Ibid. Pág. 57
[15] Guatari Felix, *Caosmosis,* Ediciones Manatial, 1996, Buenos Aires, Argentina, pág. 24. Las cursivas son mías.

por el carácter sensible de los sujetos, perciben la cartografía multicomponencial que plantea una construcción ficticia, en éste caso del objeto estético, que ya no pasa a ser un objeto aislado y único, sino que se plantea por medio de una *experiencia* estética. En este contexto, provocada por la acción artística, coexisten sujetos-cuerpos de la audiencia, la ficcionalidad del objeto estético y el transcurrir del acontecimiento como un productor de intersubjetividad.

Permitir-se entender un acontecimiento desde una perspectiva subjetiva, amplía el campo desde donde situarse, vuelve la aparición de la complejidad como un realidad en el que necesariamente nos situamos para entender las distintas relaciones que se generan en la realidad, sin embargo para no caer en el abismo y entrar en desesperación, situaremos lo anteriormente planteado en un contexto específico de producción artística, la danza contemporánea. La que de alguna u otra manera, por su devenir histórico, se ha insertado en esta discusión por medio de las distintas y variadas manifestaciones, específicamente de las obras que se están produciendo hoy en día.

Autonomía en la danza: Producciones.

Sussana Tambutti, en una publicación en la revista Aisthesis que lleva por nombre *Itinerarios Teóricos de la Danza*[16] realiza de manera clara y sucinta un campo histórico-estético del desarrollo de la danza a partir de sus referentes clásicos hasta llegar a una contemporaneidad. Esto no lo hace de manera anecdótica, ni específicamente historiográfica, sino que por medio de un esbozo hacia la producción de una teoría de la danza, ante lo que plantea que son siempre aproximaciones incompletas y limitadas [la teoría], desarrolla a través de cuatro momentos (históricos-estéticos) una reflexión

[16] Tambutti, Susana. Itinerarios Teóricos de la Danza, Revista Aisthesis [en línea] 2008, núm. 4.3Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219835001> ISSN 0568-3939

sobre lo que la danza plantea de manera discursiva en su hacer[17], lo que posiciona la danza en tanto que producción estética-artística como un complejo de subjetivación escénico. Sin embargo cuando digo que no lo hace de manera anecdótica es porque el desarrollo del planteamiento de la autora está bordeando e insertándose en el campo de la teoría por medio del concepto de *autonomía,* de la danza como un arte autónomo, la cual la entiende a partir del desarrollo de una autoconciencia.

> Desde el comienzo de su concepción como disciplina artística, la danza inició su experiencia de autoconocimiento tomando, paulatinamente, conciencia de sus posibilidades y desterrando cualquier dependencia hasta convertirse en protagonista de su propia historia.[18]

Protagonista de su propia historia en el desarrollo de identidad que se propone por medio de su hacer, la autoconciencia está puesta en el acontecimiento mismo de su praxis, de sus resonancias y proyecciones, a modo de conferirle su autonomía. De esta manera "la construcción de la autonomía era [*es*] un camino hacia la auto reflexión"[19] un modo de producción subjetiva de la danza sobre sí misma, mas no es generalizada, sino es específica a cada una de las producciones, a partir de la demarcación de las posibilidades y limitaciones de médium expresivo[20] a lo que agrega:

> Pensar la danza como un arte autónomo no implica pensarla como un arte separado por completo de la serie social, muy por el contrario, pensar la

[17] Se recomienda revisar el artículo a modo de profundizar en los cuatro momentos que Tambutti plantea: Primer momento*, El racionalismo estético y neoclasicismo en la danza*. Segundo momento, *La necesidad de expresión en la danza*. Tercer momento, *La modernidad estética en la danza*. Cuarto momento*, Inicio de una poshistoria: La contemporaneidad en la danza.*

[18] Ibid. Pág. 14.

[19] Ibid. Pág. 14

[20] Ibid. Pág. 13

> autonomía sería pensar la única posibilidad que puede tener este arte para convertirse en crítico de la sociedad.[21]

La autonomía en el sentido que lo relaciona la autora, está en concordancia con el entendimiento del arte como una subjetividad individualizada a partir de su accionar mismo en las relaciones sociales que establece, no es individualizada aislada, sino que individualizada particularizada, sabiendo cuales son las materias de expresión específicas de ella que se plantean en su ser comunicacional. Entonces la danza, como una práctica escénica, no sólo se fundamenta en su *hacer* sino en su *ser,* y éstas dos de manera simbiótica son planteadas como experiencia estética en comunión y comunicación dialéctica con la audiencia. Este ser y hacer, autónomos, también se condicen con las subjetividades desarrolladas a través de los modos de producción propuestos por los distintos sujetos involucrados en la disciplina, claro está que las construcciones son diversas, múltiples, hay una paleta cromática amplia a través de los cuales los distintos sujetos plantean sus intereses y particularidades, que conviven y coexisten, en la praxis, con la audiencia.

> La aparición de un pluralismo radical que no permitía la existencia de una forma única de producción y recepción, había que repensar cuáles eran los nuevos alcances del término y aceptar la necesidad de apertura en múltiples direcciones.[22]

Así como hay tantas subjetividades en relación a los sujetos-cuerpos existentes, hay modos de producción, los cuales de una u otra manera generan la multiplicidad de estéticas que se plantean por medio de la danza. Éste punto es interesante en el sentido de que la danza pasa a ser el *soporte* comunicacional, la técnica de acción, el complejo de subjetivación, la obra de danza: soporte de construcción ficcional.

[21] Ibid. Pág. 13
[22] Ibid. Pág. 25.

Noción de Obra

Para poder abordar la noción de obra se desarrolla una articulación entre diversos autores, revisados bibliográficamente, los cuales han permitido desarrollar tres ejes fundamentales para plantear la noción de obra: *obra como construcción ficticia, obra como un ser para la mirada y obra como acontecimiento.* Estos tres ejes permiten un panorama de entendimiento en torno a la obra como un **acontecimiento estético-artístico.** Abordaré uno a uno los puntos para precisar en lo que se plantea.

Obra como construcción ficticia

> Crear la ficción es modelarla en/por la representación. Ésta es realizada por el artista llevando a cabo el *modelaje* de la ficción, la cual no tiene otra existencia que la de sus modos representacionales. Se comprende el sentido de la ficción a condición de *comprehender* la complejidad irreductible de los modos sensibles de la representación. La ficción sólo existe siendo sugerida en estos modos aparienciales; no coincide con la representación pero no existe fuera de las determinaciones modales que la representación elabora. Ficción y representación son simbióticas; viven la una de la otra. El sentido de la ficción exige de la representación el cumplimiento de muy determinadas exigencias fenoménicas; por su parte, y en simultaneidad, la representación *modela* la ficción, y ésta sólo está *ahí-así* en ese modelaje complejo, concreto e irrepetible que se conforma en su misma apariencia.[23]

La cuestión que plantea Puelles Romero se articula en virtud de la representación y la ficción, cómo una a la otra son relacionales y simbióticas en un accionar. De esta manera la ficción se plantea por medio de la existencia pragmática de los elementos

[23] Puelles Romero, *Mirar al que mira, teoría estética y sujeto espectador,* ABADA editores, 2011, Madrid, España, Pág. 182.

que componen la obra, es la cartografía física que *está ahí,* puesta en el espacio que sucede en el tiempo, hay un desarrollo material compuesta y articulada por el proceso de investigación y composición, es la construcción de la obra, qué es lo que sucede primero, qué después, qué en simultaneidad, etc. la construcción se desarrolla de manera concreta, son las decisiones puestas y compuestas en la obra para plantearse como una autonomía. En este punto es donde se pone en juego el foco específico que quiere darle el autor a la obra, es donde se plantea el propio punto de vista, son las decisiones que se toman del hacer y del ser del accionar como una obra, entonces ficticia es en un sentido de que no hay devenir, aunque la decisión fuese la composición en tiempo real, sin embargo hay ahí una decisión puesta en y para el desarrollo de la obra, la ficción es el hacerse cargo de que se está construyendo algo, una obra, un objeto estético, por ende tiene soportes específicos por los cuales acciona (en este caso el campo de la danza le son propios la corporalidad, espacialidad, temporalidad y sonoridad), la ficción se vuelve una apariencia.

Por otro lado, pero de funcionamiento simbiótico, *sucede* la representación, es un fenómeno de acontecimiento, única y específicamente en relación a la cuestión ficticia que se plantea como obra, aquí ya no estamos hablando de la larga discusión entre representación y presentación, sino que es la cuestión fenoménica fundamental del suceso artístico, del acontecimiento, la representación se plantea aquí como un punto de subjetivación, pero no es una subjetivación dada por sí misma, sino que es una subjetividad dada por consecuencia, consecuencia de la ficcionalidad, así también sucede *en* relación dialéctica con la obra y el espectador, y con esto quiero plantear, que sucede tanto a la obra como al espectador, es una subjetividad mutua, pero que reside en la ficcionalidad, es bidireccional. *La ficción es modelarla en/por la representación.* Se requiere de una objetividad, de un pragmatismo, para suceder en subjetividad.

He aquí como la danza plantea su mayor potencial, a través de su construcción ficticia, ya que habita el lugar con la presencia del cuerpo y produce referencia mediante la distancia, la distancia es fundamental para la visualización de la ficción y producción de la subjetividad, la distancia aquí es necesaria en relación a cómo se habita el espacio, entre la obra y el espectador, los modos de relación que se generen.

La ficción de las producciones escénicas de danza contemporáneas tienen sus materialidades específicas, las cuales permiten instalarlas como un soporte-dispositivo estético, estos componentes materiales son la corporalidad, sonoridad, espacialidad, temporalidad, las que de manera conjuntiva crean la obra, puesta en escena, la visualidad de la obra. Estas materialidades, las cuales se construyen ficticiamente, son las capas de profundidad que cargan de sensibilidad y complejidad estética a la obra en tanto que percepción de la audiencia. La disciplina de la danza a través de su materia de expresión corporal incursiona en estas materialidades propuestas de manera aislada o en conjunto para construir e instalarse autónomamente, y que en su acontecimiento, en su devenir van ir expresándose estética y sensiblemente, dando paso a la representatividad y construcción de un nuevo sentido.

La comprensión de la obra, entonces, no está dada por la ficción misma, sino por la construcción representacional que sucede en el espectador, esto es a lo que el autor se refiere con mantener la resistencia, mantenerse *viva,* ^ ‰ Œ ‹ µ ‰ } u } • • Œ š v š *por la seducción será preciso que la belleza deje de ser perfecta y, más bien, se afirme como abierta, como inacabada: solo entonces podemos entrar por la apertura de la* • µ P Œ [24] V A]quXla belleza se cruza transversalmente en el acontecimiento estético, una belleza inacabada, que requiere de la concreción el espectador, se crea una posibilidad de significación más allá de la obra misma. La belleza, o de manera menos subjetiva, la construcción representativa en relación a las sensibilidades particulares de

[24] Ibid. Pág. 167.

cada uno de los agentes involucrados en el actor perceptual de la obra se va reconstruyendo a partir de cada uno de los cuerpos involucrados.

De a poco y por consecuencia, se instala al sujeto espectador como un componente fundamental de la experiencia artística, necesaria para una construcción dialéctica que se fundamenta en la producción de una subjetividad en relación al acontecimiento, mas precisaré en este punto más abajo, en cambio seguiré precisando en la noción de obra, respecto a los ejes planteados.

Obra como ser para la mirada

El libro Arquitecturas de la mirada[25] realiza una compilación de escritos desarrollados por distintos autores, los cuales tiene como eje fundamental la cuestión de la mirada en el desarrollo de las expresiones de artes escénicas y la construcción dialéctica que suceden entre el espectador y la obra, como un acontecimiento de producción subjetiva, de construcción del sentido. Abordan la cuestión perceptual como un fenómeno sensible fundamental de los sujetos insertos en la experiencia artística. Éste apartado, respecto a la obra como ser para la mirada, nace a partir de escrito desarrollado por José A. Sánchez, que lleva por nombre "La mirada y el tiempo."

Lo que plantea Sánchez está puesto en el diálogo que se construye, poniendo en cuestión, por medio de la mirada la virtud de un juego intersubjetivo.

"*cuerpo tanto en cuanto signo como en cuant*o] u P [26] V esta triada desarrollada por el *cuerpo, signo e imagen,* es el punto de partida en torno a la ficcionalidad que se plantea en una obra (de danza contemporánea), esto se refiere a la visualidad que tiene el cuerpo, pero a la vez cómo este mismo se constituye como un cuerpo que

[25] Ana Buitrago (ed), *Arquitecturas de la Mirada*, Universidad de Alcalá/ Mercat de les Flors, España, 2009

[26] Sánchez José, *La mirada y el tiempo,* Ana Buitrago (ed), *Arquitecturas de la Mirada*, Universidad de Alcalá/ Mercat de les Flors, España, 2009, pág. 14

enuncia, que significa y que construye un suceso escénico. El cuerpo es un componente más de la cartografía propuesta por la obra, sin embargo por su cualidad de sujeto viviente, es también un modulador temporal y espacial en constante movimiento, entonces, el cuerpo como imagen y como signo está inserto en la complejidad de la representación artística, no está por sí solo.

Ahora, ampliar el término cuerpo es el paso a continuar, ampliarlo en el sentido de que el cuerpo constitutivo de una obra de artes escénicas se desarrolla por medio de las materialidades pragmáticas de una pieza, la cartografía componencial: Corporalidad, Temporalidad, Espacialidad y Sonoridad. Es en el intercruce de estos cuatro componentes donde se construye y plantea el cuerpo de la obra (planteamiento estético), ya no sólo el cuerpo del bailarín, sino el cuerpo de la obra, de la obra como acontecimiento. Y es este *cuerpo tanto en cuanto signo como en cuanto imagen,* el que se plantea hacia la audiencia, podríamos enunciar que la imagen es la constitución visual que se plantea por medio de la obra, se modula, transforma, re-construye y en este mismo tránsito es como se plantea como signo, como una posibilidad de significación, de construcción de sentido y en tanto cuerpos relacionados en el acontecimiento como un suceso temporal.

Entonces, aquí la discusión respecto al planteamiento modernístico de la obra como unicidad, genialidad y autenticidad se ve emancipada de sí misma para plantearse en un campo más complejo en el cual la audiencia construye de manera dialéctica el *sentido* de la obra, desarrollando un estado intersubjetivo bidireccional en constante negociación. Obra y espectador se ven circunscritos en un mismo recorte de tiempo y espacio: acontecimiento artístico.

Hoy en día es inevitable reconocer la potencialidad y sobreexplotación que se le ha dado a la visualidad de los objetos, sucesos, personas, en fin, a la vida misma. Sin

embargo para poder situarnos en la discusión contemporánea no podemos hacer caso omiso a lo recién anunciado, sino poder, a partir de ahí, complejizar el fenómeno visual en torno a las posibilidades que ofrece para el desarrollo intersubjetivo del encuentro que se genera entre los sujetos y la obra artística [estética]. La potencialidad de la mirada está dada, también, por la potencialidad de la exhibición. He aquí al punto en donde retorno a *la obra como ser para la mirada,* donde la investigación-construcción-composición de la obra en torno a sus componentes específicos (temporalidad, espacialidad, corporalidad y sonoridad) se plantean como un cuerpo por sí solo que se establece en su autonomía, una autonomía que requiere del otro, de la audiencia, de la mirada del otro. La obra se vuelve un ser para la mirada. Cabe mencionar la actividad de la mirada no es exclusivamente contemplativa y pasiva ¿cuándo se construye la mirada? Leamos a José Sánchez:

> La mirada, como la danza, se construye en el tiempo, y éste puede sustituir en ocasiones al generado por el movimiento perdido de la arquitectura escénica. Estática, la mirada no tiene lugar: su inclusión solo puede ser una promesa, su participación una ficción amable. Sólo la mirada dinámica, la mirada que se activa en el proceso puede derivar funcional para la arquitectura siempre efímera, necesariamente efímera: la mirada acepta la combinatoria de los códigos y se disuelve en el metalenguaje, la mirada que se invierte y busca en la memoria corporal unas imágenes que nunca soportarían la inmaterialidad, la mirada que se niega a sí misma en la escucha del espacio resonante, o la mirada que se presta a la subsidiaridad de una comunicación entre individuos, a la participación efectiva en el juego que construye realidades alternativas. Con esa mirada, coreógrafos y espectadores pueden construir arquitecturas siempre inestables, amenazadas por el accidente, por la oscuridad, por interrupción o

por la huida, pera también cargadas de una intensidad no ficcional, de una posibilidad real de hacer efectiva la convivencia"[27]

Obra como acontecimiento

A modo de síntesis, en los dos apartados anteriores, me refiero por un lado a la construcción ficticia de la obra, y también, como ésta se transforma en un ser para la mirada. Una a la otra, ficción y ser para la mirada, se condicen, retroalimentan y semiotizan el fenómeno artístico en su necesaria relación con la audiencia. Pues, ahora, continuaremos con la discusión planteada, abriendo un pasaje a través de la noción de acontecimiento.

La discusión respecto al acontecimiento más allá de su planteamiento como un suceso histórico, y que es lo que lo diferencia respecto al hito, es que el acontecimiento, como suceso temporal en tanto que es un recorte espacio-temporal, remueve de alguna u otra manera un cimiento establecido, siendo de esta manera una posibilidad de acción en donde se abre la perspectiva, se amplía la uniformidad, se extiende la subjetividad. "Tratar el acontecimiento como un portador eventual de una nueva Constelación de Universos de referencias"[28], lo que Guatari se refiere en torno a la Constelación de Universos, es cómo un suceso, un acontecimiento para ser más preciso, dotado de su propia subjetividad puede extender y traspasar sus propios límites de acción para afectar/efectar en las subjetividades externas, o sea, un acontecimiento genera referencias subjetivas en quienes las perciben, la obra es portador de una *nueva* constelación de universos generada por las referencias que plantea en su hacer.

Existe una cuestión temporal, importante, en el acontecimiento, cualquier acontecimiento (presenciar un obra de danza contemporánea,) está cargada de

[27] Ibid. Pág. 38
[28] Guatari Felix, *Caosmosis,* Ediciones Manatial, 1996, Buenos Aires, Argentina, pág. 31

sustancialidad e importancia que implica el tiempo del acontecimiento, el acontecimiento *es siendo,* es procesual, la obra tiene un tiempo, un doble tiempo: el horario en el cual se presenta la obra y la temporalidad pragmática que desarrolla la propuesta. "La experiencia estética como acontecimiento, atañe a un acontecimiento fuera de tiempo, pero que puede generar tiempo"[29] lo que a la autora le interesa como acontecimiento fuera de tiempo, se relaciona con el carácter ficticio constitutivo que plantea la obra como un autonomía, principalmente se refiere al tratamiento temporal que implica internarse en la experiencia estética. Hay una sustracción del tiempo mismo, que crea un acontecimiento con carácter distintivo al cotidiano, por ende la obra construye un propio tiempo, que sucede, que acontece y que es compartido y habitado por la obra y por la audiencia, generando relaciones mutuas, subjetivas, *intersubjetivas.*

La obra de danza contemporánea tiene un soporte específico, el cuerpo, que como anteriormente lo planteo es un cuerpo que se construye a través de la cartografía pragmática de la obra, sin embargo cuenta con un modulador activo, dinámico, móvil: el cuerpo humano, que despliega toda la potencialidad de la obra por medio del acontecimiento de ésta misma, construye las imágenes, provoca signos, transforma espacios, modula tiempos, desarrolla la complejidad de las artes escénicas. Guattari lo plantea de la siguiente manera: "No estamos en presencia de una imagen pasivamente representativa, sino de un vector de subjetivación. Henos aquí, pues, confrontados con un conocimiento pático, no discursivo, dado como una subjetividad a cuyo encuentro salimos, subjetividad absorbente, propuesta de entrada en su complejidad"[30] La obra de danza contemporánea es un vector de subjetivación, potencialidad de comunicación

[29] Farina, Cynthia. El cuerpo como experiencia. Políticas de formación y mutación de lo sensible Aisthesis [en línea] 2007, Pág. 14. Disponible en:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219818002> ISSN 0568-3939.
[30] Guatari Felix, *Caosmosis,* Ediciones Manatial, 1996, Buenos Aires, Argentina, pág. 40

sensible, efímera, procesual, compleja, desarrollada en una construcción multicomponencial que se activa en su epifanía.

Una epifanía que va al encuentro con la audiencia, y así mismo la audiencia va al encuentro con la obra. "la obra de arte se define primariamente y con toda exigencia por sus modos aspectuales –es un mundo especial, de particularidades-. Su ontología modal es la de ser un *cómo* en coincidencia con un ‹ µ [31] Ésta cita, desarrollada por Puelles, viene a sintetizar todo lo anteriormente planteado, es el simbiotismo entre el *qué,* refiriéndose a la construcción ficticia, y al *cómo*, el acontecimiento, que imbrica la obra de danza, estos dos puntos, absolutamente fundamentales, constituyen de manera progresiva la experiencia estética.

A modo de síntesis de lo planteado deseo establecer algunas cuestiones esenciales para continuar con la discusión. Primero los objetos artísticos, la obra de danza contemporánea, se constituyen a partir de una dimensión ontológica y cognoscitiva, de manera tal que se investiga-construye-compone una cartografía pragmática específica al soporte al cual pertenece, planteada a través de una ficcionalidad y representación en su *ser para la mirada*. Segundo, el espectador es el componente subjetivo fundamental que constituye la experiencia estética-artística, él está dentro y fuera de la obra, en el umbral sinuoso que permite la construcción del *sentido* de la obra, en un encuentro intersubjetivo, que se genera por medio del ser pático, sensible que tiene el cuerpo, para con el acontecimiento de la obra*. La obra y el espectador son siendo.*

Noción de espectador

"Ser espectador es *ponerse* a ser espectador: ser espectador es *ponerse a mirar.* (…) El espectador es por tanto un ojo *in-corporado,* unos ojos en un cuerpo ocupando un

[31] Puelles Romero, *Mirar al que mira, teoría estética y sujeto espectador,* ABADA editores, 2011, Madrid, España, Pág. 133.

lugar (y escribo <ojos> porque tener uno que todo lo ve no es propio de espectadores y sí de místicos y dioses)"[32].

Comenzaré enunciando la noción de espectador, sólo enunciando (ya que establecerla sería una blasfemia) con la cita recién mencionada, del autor Luis Puelles, el cual de una u otra manera sitúa al espectador en el cuerpo mismo de un sujeto, perteneciente a la audiencia, a la audiencia como masa, pero que no pierde su singularidad estando en la masa. De ese cuerpo se caracteriza por su cualidad sensible, perceptiva, puesto en la mirada, una mirada subjetiva por lo *in-corporado,* es una mirada que se busca a sí mismo mientras mira a lo externo. Anteriormente mencionamos la inmanencia relacional que tiene la representación, en el sentido de la distancia puesta ahí para poder ser apreciada, esa distancia es manifestada, por un lado, por la espacialidad (proxémica) que plantea la obra y, por otro lado, por el interés que desarrolle el mismo espectador para con la experiencia estética. El cuerpo del espectador, el espectador en su complejidad, convive con la obra en un mismo lugar, no es uno sin el otro, dialectizan.

A partir de la noción de obra podemos reconocer la potencialidad exhibitiva que tiene ésta, para con la potencialidad del ser que mira, el espectador, aquí ya no se habla de un espectador contemplativo, sino del espectador constructor de un *sentido* de la obra, o más bien, de la experiencia estética. Éste punto lo iré desarrollando de a poco, ayudándome de autores como José Sánchez y, por su puesto, de Luis Puelles.

"El espectador forma parte del dispositivo teatral, debe aceptar unas reglas, y de ese modo participar en la construcción de una mirada que está fuera de él, pero que tampoco quien está frente a él puede controlar"[33], en la cita de Sánchez, se plantea

[32] Ibid. Pág. 145

[33] Sánchez José, *La mirada y el tiempo,* Ana Buitrago (ed), *Arquitecturas de la Mirada*, Universidad de Alcalá/ Mercat de les Flors, España, 2009, pág. 26

una primera cuestión clara, la que se refiere a la constitución del dispositivo teatral, de la presentación de la obra, en la que se establecen ciertos lugares desde los cuales cada uno se inserta y acciona en virtud de la construcción de la mirada y de un *sentido*. La obra se desarrolla en un tiempo y en un espacio específico, y es el espectador quien toma la decisión de dirigirse hacia el lugar y a la hora en donde sucede la obra. Sin embargo la relación establecida, por las reglas primarias, no son coartivas, sino que permiten delimitar de alguna u otra manera el *ponerse ahí*, y permite también generar la distancia necesaria para *la mirada.*

Dentro de las discusiones contemporáneas se plantea un rasgar el umbral de separación entre uno y otro espacio, el giro performativo de la escena hacia el del espectador, a modo de construir nuevas formas de estar juntos, sin embargo otros planteamientos encauzan la discusión hacia la modulación de ese umbral de manera tal en la que no se genere una separación de poderes entre uno y otro, sino que por la misma distancia generada se pueda permitir el desarrollo constructivo de una subjetividad en común, de una *intersubjetividad.*

En este sentido espectador y obra, como hemos planteado anteriormente, son un estado que se constituye en el hacer, en el mismo proceso mientras sucede. "El espectador es un estado *haciéndose*, un sujeto *indefinido* (y de este modo susceptible y vulnerable) que se define como un proceso y un *devenir*"[34] con esto no se quiere decir que el espectador es un sujeto vacío, sino todo lo contrario, pone al espectador en primer plano, como un agente decidor respecto a la obra misma, la obra ya no se constituye autónomamente en un sentido moderno, sino que se plantea como un campo de referencias a la cual el espectador construye.

[34] Puelles Romero, *Mirar al que mira, teoría estética y sujeto espectador,* ABADA editores, 2011, Madrid, España, Pág. 146

Se provoca un estado de constante negociación, de construcción, una definición en el devenir generada por el dispositivo escénico, en su espacio y tiempo, conviviendo, dialogando. Construyendo conocimiento, se encuentra obra y espectador, en un mismo acontecimiento, experiencia estética-artística volcada hacia las sensibilidades y subjetividades humanas, atravesando el cuerpo, movilizando cimientos, "el espectador no conoce por el concepto, sino por la gnosis de intuición de la complejidad completa que es la representación. El espectador intuye cualidades singulares y es <sensible> a los u } } •[35].

Espectador y obra son un proceso, tienen una constitución fundamentalmente modal, de acontecimiento, complejo, múltiple, tanto obra y espectador rizomatizan en el acto artístico y cristalizan su conocimiento luego de la experiencia, construyen un *sentido* intersubjetivo, compuesto por la cartografía multicomponencial de la obra y la sensibilidad del espectador. Este punto, fundamental en la presente investigación, la planteo como *Dialéctica espectador-obra: construcción intersubjetiva* que pasaré a desarrollar en el siguiente punto.

Dialéctica espectador-obra: construcción intersubjetiva

Para poder abordar la dialéctica desarrollada entre espectador y obra, continuare complejizando las nociones anteriormente planteadas, a modo de generar una red de relaciones entre uno y otro y ampliar una panorámica en el que se conjugan una y otras nociones en una praxis espacio-temporal: la experiencia estética. Cabe recordar que a lo que aquí me refiero es una sistematización respecto a la práctica estética de la danza contemporánea, la cual se desarrolla por medio de ejercicios escénicos, "la obra de danza".

[35] Ibid. Pág. 185.

Construcción intersubjetiva, a motivo de la puesta en convergencia de dos subjetividades fundamentales del dispositivo escénico, la obra y el espectador, la dotación senso-perceptivo del cuerpo de cada uno de ellos es lo que abre la posibilidad a *ha-ser* de la subjetividad una potencialidad. Podríamos plantear que cada uno de los cuerpos, puestos ahí, desarrollan una estética particular, singular, que en convergencia y diálogo provocan una construcción colectiva.

"La imagen es inalienable del cuerpo y, por otra parte, cualquier imagen es al mismo tiempo signo. (…) el cuerpo, sin dejar de ser imagen, se convierte también en generador de discursos y dialoga con la mirada (o con el cuerpo) del espectador en una dimensión ya no absolutamente condicionada por lo sensible."[36] La potencialidad exhibitiva, tanto espectador como obra, es lo que permite una constitución de discursos en convergencia, cada uno, por su lado, plantea un discurso propio que se ponen en un estado de relación particular, *cualquier imagen es al mismo tiempo signo,* la constitución de un lenguaje es a través de la puesta de signos reconocibles entre los sujetos involucrados en el proceso de comunicación, lo que permite hacer viable un diálogo, la relación dialéctica que desarrolla la obra y el espectador está dado por lo reconocible que puedan encontrar unos a otros espectadores en la obra y, viceversa. Esto es lo que permite un estado de relación, de negociación respecto a un *sentido* constructivo de la experiencia.

Éste potencial exhibitivo, tanto cuerpo como signo-imagen, es dialéctico por medio de la mirada, según Sánchez, sin embargo es una mirada emancipada de su propia cualidad visual, es una mirada ampliada a todo el cuerpo, la danza apela al cuerpo en su totalidad, por ende a los distintos modos de percepción sensible. Es por eso que el

[36] Sánchez José, *La mirada y el tiempo,* Ana Buitrago (ed), *Arquitecturas de la Mirada*, Universidad de Alcalá/ Mercat de les Flors, España, 2009, pág. 13-14

autor plantea que el diálogo se genera por medio del cuerpo y que no es únicamente sensible, sino también discursiva, en tanto imagen-signo y sensible que como mirada.

"¿Cómo concebimos al sujeto de la mirada? Indudablemente, ya no puede ser un sujeto *detrás* del objetivo, sino más bien una mirada construida en el desplazamiento constante de una a otra imagen."[37] La condición primaria de una experiencia, mencionada anteriormente, es la cualidad temporal que posee, y espacial, lo cual le da un carácter progresivo, constante y continuo. Esto no se refiere a una linealidad de los sucesos, menos una narratividad, sino a cómo sucede el acontecimiento estético, que permite la internación del espectador en la subjetividad de la obra, en el desplazamiento constante, puro movimiento de cuerpos. A esto es lo que Puelles se refiere con *Reciprocidad ontogénica,* en donde la obra artística y el receptor <se hacen correlativos> (se *nacen* o co-funden)[38]. La construcción del *sentido,* la construcción intersubjetiva es la reciprocidad ontogénica, en la que obra y espectador, se desarrollan en un constante hacer, en un paso del tiempo por sí mismos, donde el exteriorizarse es entrar en los resquicios más profundos de uno mismo, tanto obra como espectador.

"Es a la vista de los modos sensibles como se obtiene el sentido: éste está en aquello, modelado por aquéllos. El espectador está *ante* un *cómo* que (porque sólo mediante la apreciación perceptivo se puede saber cómo es) exige no caer en la tentación de querer averiguar qué es sustantivamente"[39] La construcción de un *sentido* no es casual, sino esencial en la dialéctica del espectador con la obra, en el sentido de que esta construcción es absolutamente compleja, completa y subjetiva, convergen las

[37] Ibid. Pág. 28.
[38] Puelles Romero, *Mirar al que mira, teoría estética y sujeto espectador,* ABADA editores, 2011, Madrid, España, Pág. 137.
[39] Ibid. Pág. 186.

singularidades y colectividades de todos los imbuidos en la relación, las cuales de uno u otro modo se colocan *ahí* en el inter-espacio generado por la relación.

El espacio generado entre espectador y obra es debido a un cómo suceden los acontecimiento. Cuando Puelles se refiere al *cómo* lo acentúa en la cualidad senso-perceptiva del cuerpo, la cuestión sensible del espectador, por ende amplia y compleja, percibida por el espectador de esa manera, también. "Es precisamente a través de lo que nos pasa como sujetos de experiencia sensual y sentimental como seremos capaces de acceder –íntimamente- al conjunto de peculiaridades que la representación ficcional nos propone"[40] La experiencia estética es ante todo una experiencia sensible que se construye a partir de la convergencia de dos cuerpos-sujetos subjetivos, el cuerpo del espectador y el cuerpo de la obra, uno a otro se *ponen ahí* para el diálogo y, de manera sensible, se accede a una interioridad ulterior que permuta su propio ser, en el hacer. Las experiencias se generan en base a contextos particulares, el contexto artístico propone una experiencia, pero cabe preguntarse ¿de qué manera es que se plantean contextos artísticos en virtud de una experiencia de construcción intersubjetiva, en torno a un encuentro colectivo?

A modo de síntesis, lo inteligible de la danza es que la obra artística-estética (de danza) es por sí una puesta en contexto de los cuerpos que se insertan en ella, en un tiempo y espacio, a la que llegan espectadores a un encuentro sensible y constructivo. En este contexto la subjetividad tanto del espectador como de la obra se contraponen en un diálogo constante para la construcción de un *sentido*, la obra no plantea una objetividad única, menos un sentido único, sino abre pasajes, caminos, posibilidades de apreciación, abiertas al espectador, que las habite tal cual el propio sujeto se interese. La construcción de una red intersubjetiva planteada a partir del encuentro sensible es a

[40] Ibid. Pág. 180.

lo que apela el arte contemporáneo, construir contextos sensibles en los que la apropiación de un sentido particular se ponga en diálogo con el otro.

Giro Performativo en la Danza contemporánea.

La sistematización que se ha instalado como aproximación de una estética para la danza, tiene su origen en el inagotable cambio y dinamismo integrado en las realizaciones artísticas, a partir de un cambio paradigmático que se ha instalado como punto de flexión en el contexto de las artes escénicas dentro de la última década en Santiago. Este cambio instalado desde la teoría y desde la práctica misma, proponiendo nuevas maneras de realizar, fusionando disciplinas, instalando diversas problemáticas, generando distintas relaciones, están en concordancia con el mismo contexto en el que se instala el producto artístico. Éste fenómeno está en absoluta relación con el giro performativo que viene sucediendo desde la aparición de las vanguardias en los años 60'-70'. Giro performativo en tanto nuevo entendimiento realizado y generado desde las mismas propuestas estéticas, estableciendo un acontecimiento artístico donde se instala una intersubjetividad a través de la experiencialidad de los coagentes insertos.

En el libro Estética de lo performativo[41], Erika Fischer Lichte, la autora, sistematiza claramente los conceptos que se involucran en la idea de performatividad desde la historicidad, hasta precisiones respecto a lo que se refieren en un hacer, principalmente en la práctica escénica del teatro y la performance. El término *performativo* fue inserto por J. Austin a mediados del 50' en relación al acto del habla como un constructor de una nueva realidad, dando como ejemplos el acto del matrimonio y su acto de enunciación de "o}• o Œ} u Œ] }o cQando µi Œ_ bautizan un barco con un nombre, lanzando una botella de vino y dotándole el nombre.

[41] Fisher-Lichte Erica, *Estética de lo performativo,* ABADA editores. Traducción Diana González M. & David Martínez P. Madrid, España, 2011.

"Las condiciones a cumplir para que un enunciado sea performativo no son, por lo tanto, sólo lingüísticas, sino sobre todo institucionales y sociales. La enunciación performativa se dirige siempre a una comunidad en una situación dada en la que alguno de sus miembros ha de estar presente representándola. En este sentido implica la realización de un acto social."[42]

La autora plantea las condiciones necesarias para poder denominar a un acto como *performativo,* los cuales se refieren principalmente a un acto de congregación social, en el cual hay un sujeto-cuerpo que está *representando* la institucionalidad social correspondiente al mismo grupo social, y la acción enunciativa –performativa- que realiza la construcción de una nueva realidad e identidad. Activando una dinámica de acción. De manera que "el hecho de que justamente lo performativo es lo que pone en marcha una dinámica"[43] una dinámica respecto al grupo social congregado y a la nueva constitución de la realidad.

En ese sentido es que se comienza a establecer una relación de lo performativo como acción y no únicamente como enunciación o, para ser más preciso, se toma la enunciación como acción en relación a lo *que* se dice. Es una simbiosis entre el la acción y el objeto que se enuncia. "los enunciados de este tipo no sólo dicen algo, sino que realizan exactamente la acción que expresan, es decir: son autoreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan."[44] Aquí se precisa en lo que vengo planteando, sin embargo vale hacer un nexo con la danza y cómo esta se ha ido tornando hacia un punto performativo en su accionar.

[42] Ibid. Pág. 49
[43] Ibid. Pág. 50.
[44] Ibid. Pág. 48.

La danza pertenece al campo de las artes escénicas, ese es su soporte de acción, sin embargo tal acto requiere de una agrupación en un tiempo y espacio, lo cual lo carga de un contexto específico y de copresencia social entre actores y espectadores, que en un constante negocio se construye una idea de algo, a partir de lo que se plantea como objeto de enunciación –la obra-. Esto es lo que establezco como construcción intersubjetiva. Sin embargo la construcción intersubjetiva sucede por un fenómeno interpelativo entre los sujetos imbuidos en el contexto.

Esta interpelación se ha instalado como un espacio liminar en la que las prácticas escénicas se sitúan para borronear o expandir sus propios límites, el giro performativo, ya no se preestablece la obra como objeto artístico único, genial y perteneciente al autor como creador, sino se amplía hacia un lugar comunitario de diálogo y de necesaria comunicación. O sea, se le ha dado importancia a los modos de presentación, a los contextos que genera la danza, a los espacios de relación que provoca una obra, a los planteamientos estéticos de las piezas, se ha abandonado el virtuosismo, se ha insertado el concepto de experiencialiada, de arte como conocimiento, etc. manifestaciones de una cuestión que se puede circunscribir a la cuestión performativa en tanto acción y contexto. Vale preguntarse qué y cómo lo están realizando.

“Los actos performativos, en tanto que corporales, hay que entenderlos como ‘non-referential’ en la medida en que no se refieren a algo dado de antemano, a algo interno ni a una sustancia o a un ser a los que esos actos tengan que servir de expresión, pues no hay identidad estable, fija que pudiera serlo. La expresividad se presenta en este sentido como diametralmente opuesta a la performatividad. Los actos corporales denominados aquí performativos no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad, y ése es su significado más importante”

La construcción de una identidad, una nueva identidad, es generada a partir de la dinámica activa establecida en los lugares de posicionamiento de los sujetos imbuidos en la acción artística, de esta manera es que la obra, como complejo de subjetivación se hace cargo de las relaciones en tanto acontecimiento se generen. Relaciones tanto sensibles como físicas. De manera que la constitución de la identidad se transforma en un suceso efímero, sin embargo es en su propia epifanía que rompe con los esquemas preconcebidos para poder re-significar la propia presencia y realidad en su dialéctica. En relación a la danza, la dialéctica instalada tiene su propia potencialidad, alojada en su soporte: el cuerpo. Aquí no se presencia la apreciación de un cuadro, o de una instalación conceptual, es el movimiento del cuerpo, cuerpo en tanto signo e imagen que construye la dinámica que presenciamos, y apelando a Merleau Ponty es un cuerpo vivido, un cuerpo atravesado por una encarnación de la experiencia personal-histórica-social. La interpelación por medio del cuerpo *hacia* el cuerpo es donde se instala la performatividad de la danza, pues los nexos de conectividad e interrelación se ven horizontalizadas hacia todos los presentes.

Lo inteligible de la danza, en tanto acción escénica, está alimentada, nutrida y complejizada por una amplitud de elementos, pragmáticos y subjetivos, que como artistas no podemos dejar de lado, ni menos despreciar. Estos elementos abarcan de manera globalizada todo lo que despliega el acto artístico en tanto *producción* escénico-estético: la construcción de una propuesta escénica a partir de cada una de las materialidades pragmáticas (cartografía multicomponencial) en relación a una *idea de*; la inserción de este producto artístico en el contexto disciplinar artístico (danza contemporánea); la autorreflexión que genera la obra desde sí misma hacia sí misma, como subjetividad y autonomía; y luego, todo lo que esta producción despliega en relación a su activación como *acontecimiento:* la instalación de un recorte espacio temporal en la que se copresencian espectadores y actores; la activación de un

dinamismo activo en tanto relaciones corporales de posicionamiento entre los cuerpos presentes; estimulación de una percepción sensible para con la obra y la interpelación que genere. **De esta manera lo inteligible de la danza es un punto de convergencia de subjetividades en expansión que se ven instaladas por medio de una relación entre corporalidades presentes y materialidades moldeables en una epifanía para la negociación de un sentido artístico.**

CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

La presente investigación se emplaza en el contexto actual de las realizaciones escénicas de danza contemporáneas en Santiago de Chile y su particular problemática en relación a una práctica teórica *sobre* ellas mismas.

De ésta manera es que, en un primer capítulo, se construye una discusión conceptual que establezca un marco teórico periférico que permita estructurar ciertas nociones estéticas que se circunscriban a las realizaciones escénicas. Esta discusión conceptual se alimenta de una revisión bibliográfica a través de diversos autores contemporáneos que propongan posturas diversas frente al contexto y problema investigado.

De la discusión conceptual se articula un recorrido en la que se desglosan tres ejes temáticos que van construyendo una idea objetivista respecto a las construcciones escénicas:

- **Concepto de Autonomía**
- **Concepto de Intersubjetividad**
- **Giro Performativo**

Estos conceptos se establecen como conceptos dinámicos que se resignifican constantemente en relación a las diferentes realizaciones escénicas y las materialidades que construye cada una. Es por esto que se plantean como ejes temáticos que se instalan dentro del análisis y discusión *para* y *sobre* el campo de realización escénico de la danza contemporánea.

Luego de la generación de un esqueleto teórico, se seleccionan 2 (dos) obras de danza contemporánea que se hayan realizado y presentado dentro de los 3 últimos años, que puedan insertarse dentro de la discusión que se plantea teóricamente, a los cuales el investigador haya presenciado:

- **Persistencia de Material**. Colectivo arte la Vitrina. Dirección: Daniela Marini.
- **Homo Ludens**. SOMOS: Danza Gabriel Arquitectura Angélica Cunich Teatro Iluminación Antonia Javiera Javiera Producción Antonia Vial Teoría Campbell Bioquímica Carrillo Peón Veiga Música Macarena Diseño Peón Veiga Cuerpos

De manera paralela se realizan entrevistas semiestructuradas a la directora de Persistencia de Material [Daniela Marini] y al grupo de colaboración de Homo Ludens. En las cuales se intenta recabar una perspectiva personal y colectiva respectivamente, en torno a las nociones conceptuales previamente sistematizadas y los abordajes que cada una de las obras desarrolla por su parte. Las cuales generan un campo de referencia para el posterior análisis y discusión entre las obras y los conceptos sistematizados.

En el capítulo de análisis y discusión, se genera un diálogo reflexivo entre los ejes conceptuales, previamente definidos, y las materialidades de las obras seleccionadas, a través de una estructura de análisis:

- **Descripción pragmática, en términos escénicos, de la obra.** [aquí se describe la construcción material que la obra establece en relación al espacio y, a groso modo, cómo va sucediendo la obra en su devenir temporal. Agregando la reseña de la obra, nombre de grupo de colaboración, director e intérprete-s]
- **Reconocimiento de 2 (dos) momentos.** [en este punto se instalan dos momentos y/o imágenes que sean un lugar de expansión, en tanto sensibilidad y construcción propuesta por la obra, que puedan servir para el desarrollo del análisis y discusión]
- **Diálogo y problematización en torno a conceptos.** [en esta sección se generan cruces conceptuales con las materialidades de las obras, momento seleccionados y extractos de las entrevistas realizadas, en relación a cada uno de los ejes temáticos propuestos; el orden de los ejes temáticos en relación al

análisis es independiente para cada una de las obras analizadas, el cual se establece de menor a mayor grado en relación a la profundidad desarrollada por cada una en su propio realizar-se]:

  - **Concepto de autonomía.**
  - **Giro performativo.**
  - **Concepto de intersubjetividad.**

- **Conclusiones en torno al tópico axial de la obra.** [Para cada una de las obras se establece un eje axial general a través del cual se da cuenta de conclusiones en tanto realización de la obra]

Finalmente, se desarrolla un último apartado en el cual se plantean conclusiones generales que, de alguna manera, concluyan un proceso de investigación (tesis de pregrado) y abran e instalen otros pasajes e inquietudes para continuar con un proceso de constante re-significación y práctica *teórica* en las realizaciones de la danza contemporánea.

CAPÍTULO IV: DISCUSIÓN Y ANÁLISIS

PERSPECTIVAS DE UN HACER ESCÉNICO

En este capítulo se plantea la realización analítica y de discusión desde los conceptos: “Autonomía”, “Giro Performativo” e “Intersubjetividad” según como fueron sistematizados y definidos en el capítulo II, estableciendo relaciones con las dos obras de danza contemporáneas seleccionadas y los materiales recopilados a partir de cada una: Homo Ludens y Persistencia de Material

HOMO LUDENS. Participación del espectador en la obra en tanto acontecimiento y experiencia.

Descripción pragmática, en términos escénicos, de la obra

Homo Ludens se presentó los días 8, 9 y 10 de octubre del año 2013, como un trabajo en proceso, bajo el circuito de la cuarta versión del Ciclo Corpus Alterno realizada en la Sala de Teatro de la Universidad Mayor[45].

"Homo Ludens (Hombre que juega) Habla de un estado evolutivo del hombre que se diferencia del Homo Sapiens y el Homo Faber, en cuanto su interacción primaria con el mundo que lo rodea es a través del juego y el acto lúdico.

HOMO LUDENS se plantea desde la práctica comunitaria más básica presente en la naturaleza: El Juego. Proponiendo una experiencia lúdica y sensorial, que juega con la mente, los sentidos y la memoria infantil. Es una invitación a cuestionarse las prácticas sociales actuales y replantear nuestra propia vida en comunidad.

SOMOS
Danza Gabriel Arquitectura Angélica Cunich Teatro Iluminación Antonia Javiera Javiera Producción Antonia Vial Teoría Campbell Bioquímica Carrillo Peón Veiga Música Macarena Diseño Peón Veiga Cuerpos"[46]

De esta manera Homo Ludens se plantea hacia la audiencia, proponiendo una experiencia de interacción y participación en y con la obra el día de sus presentaciones. Por medio de un dispositivo espacial a modo de recorrido en el cual existen distintas estaciones en donde se generan interacciones particulares a cada sitio. El recorrido

[45] En diciembre del mismo año, se realizó una segunda temporada de la pieza en las dependencias de Matucana 100, sin embargo para este análisis sólo será considerada la presentación realizada en octubre del 2013

[46] Referencias extraídas de una página de Facebook, del evento Homo Ludens, https://www.facebook.com/events/240985032723547

comienza con una guincha color azul, puesta en el piso a modo de encausar el recorrido de manera progresiva por cada una de las estaciones. Pasaré a nombrar cada una de las estaciones, a modo de hacer un panorama. [La numeración de las estaciones no está en relación al orden de progresión del recorrido]

Primera estación: una proyección en altura muestra una casa con dibujos de caricaturas humanas dentro de ellas, son alrededor de 35 dibujos antropomórficos, a los cuales uno elige con el que se sienta mayormente identificado, luego de eso te escriben el número del dibujo elegido en la mano.

Segunda estación: un mesón de unos 8 mts. Aproximadamente en la cual hay una variedad de materiales de manufactura (tijeras, papeles, revistas, pegamento, escarcha, corta cartón, etc.) Dispuestos para la audiencia, con la finalidad de "construir tu propia máscara", en un tiempo de 15 min.

Tercera estación: a un costado del espacio, en una esquina, las paredes cubiertas con plástico y un cuerpo también cubierto completamente con un plástico. Una mesa al costado con platos con merengue, a modo de ejercicio: El Tortazo.

Cuarta estación: "Casa de la Personalidad", "Jardín de las Relaciones" y "Silla de la Amistad", en esta estación se disponen de 8 imágenes postales, de diversas posibilidades en torno a cada uno de los tópicos mencionados, cada uno elige una con las que se sienta mayormente identificado, a lo cual, luego, se extrae un papel en el que se define el carácter de la persona, según la imagen escogida.

Quinta estación: en el medio del espacio se visualiza una instalación de 3 papelógrafos blancos puestos desde el techo del espacio y que llegan hasta el piso, cada papelografo tiene un ancho de 1 mt. Aproximadamente, por uno de los lados se visualiza unos focos direccionados hacia ellos, con los colores rojo, verde, azul (RGB). Colocándose entre el

haz de luz dispuesto se genera un efecto de sombras de colores, tres sombras distintas, una verde, otra roja y otra azul.

Sexta estación: por medio de papelografos de papel craf, bajo el tópico PROCESO, se da cuenta del proceso llevado a cabo por Homo Ludens, son 8 papelografos en los que hay escrito reflexiones, referentes, propuestas, disposiciones espaciales, etc.

Séptima estación: "Ilusiones ópticas", se colocan 4 computadores, los cuales reproducen videos de distintas duraciones a modo de loop, en los que se generan distintos estímulos perceptivos, principalmente a nivel visual: son ilusiones ópticas.

Octava estación: en una sala, tipo pieza, de pequeño tamaño, se disponen de distintos artefactos: emboque, una radio con distintos casetes, una mesa con papeles para dibujar, vasos con bebestibles (alcohólicos y no alcohólicos). En la que uno puede elegir alguna música para colocar, o dibujar (variar) una estructura impresa en las hojas, las que luego dan una devolución al final de la obra.

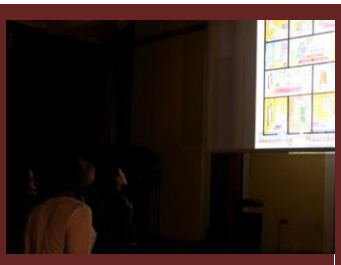
Estas estaciones están dispuestas espacialmente, en distintos lugares, y a modo de propuesta hay una guincha de color azul en el suelo que va provocando un camino-recorrido "deseado" que pueda realizar la audiencia, es decisión de cada uno seguir o no el recorrido propuesto. De manera paralela, mientras la audiencia recorre el espacio y se involucra de alguna u otra manera con las distintas estaciones-propuestas, los y las intérpretes, directora, productor, sonidista, diseñadora recorren el espacio, acompañando a la audiencia, estando ahí, con sus máscaras personalmente realizadas, realizando la crema para el tortazo, bebiendo bebestibles, colocando sus cuerpos para el tortazo, etc.

Reconocimiento de imágenes [hitos]

En el desarrollo de Homo Ludens, el día en el cual yo presencié la pieza, que fue el día 9 de octubre, había aproximadamente entre 25 y 30 personas. En el desarrollo de la experiencia puedo reconocer dos momentos, en los que personalmente, me vi movilizado [problematizado] por el acontecimiento ocurrido. Pasaré a relatar los hitos para luego continuar con la reflexión y análisis.

<u>Primer momento:</u>

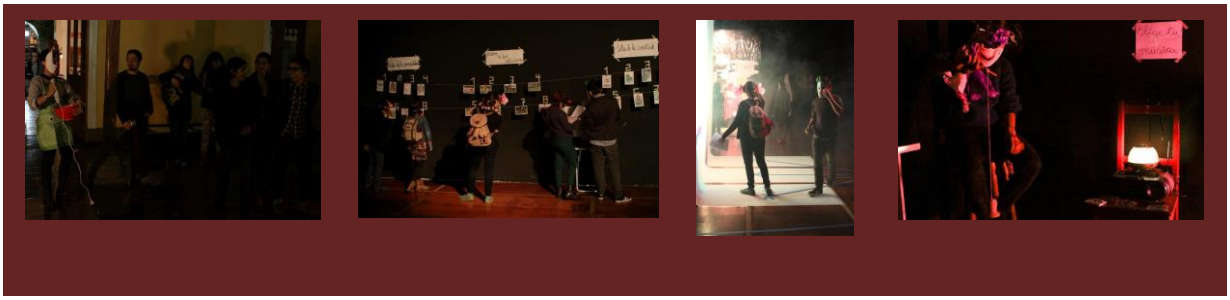
Entramos al espacio de presentación, **caminamos (junto al grupo de espectadores) hacia la proyección en la que se elige el dibujo antropomórfico y luego se continua el** ‰ •} Z] o PŒ v u ••v v o ‹µ Z _ v µv •]v(_v u š Œ **propia** u • ŒYa_nX estamos ante la presentación normada de una obra escénica, sino es que la involucración de cada uno de los sujetos espectadores –cada vez menos espectadores y más sujetos subjetivos que participan de la acción-. No nos hacen pasar a las graderías, sino a un espacio liminar-experimental en donde la construcción de la experiencia estética se traslada hacia el acontecimiento, hacia la involucramiento del espectador, hacia la autoorganización, hacia la subjetividad de cada uno de los que ahí estábamos.



De manera sutil y amigable Homo Ludens va introduciendo a los sujetos en la matriz del dispositivo, que se basa en la participación, para poder ir construyendo de a poco, y de manera progresiva, la experiencia personal en tanto relación con las propuestas que se van instalando.

Segundo Momento:

Los cuerpos transitaban de una estación a otra, seguían o no la ruta propuesta, iban de un lugar a otro, se detenían, miraban, algunos tirando torta, otros jugando con las sombras de colores, otros bebiendo y conversando, algunos solos, otros en grupo, riendo, mirando, paseando. Me coloco los audífonos de los computadores, luego voy hacia la pieza cambio el casete, me devuelvo a las postales, me detengo y miro a las demás personas, me encuentro con personas conocidas, los saludos, conversamos un poco hasta que nos separamos y cada uno se va hacia algún lugar. Así sucedió durante todo el transcurso.



El tránsito indiscriminado, por parte de cada uno *en* el espacio de presentación y la relación en tanto tiempo que cada uno disponía para involucrarse en las estaciones propuestas, no constituye un momento particular sino que se establece de manera transversal durante todo el desarrollo de la presentación. Lo cual instala la noción de acontecimiento y experiencialidad en tanto horizontalidad que propone Homo Ludens, esta noción es establecida y reafirmada en cada uno de los sujetos que *ahí* estábamos.

Los dos momentos, como acontecimientos dinámicos y no como hitos estáticos, plantean cuestiones interesantes a seguir profundizando y discutiendo con las nociones anteriormente propuestas, de manera tal que el despliegue múltiple que instalan en tanto que participación, se vuelve fundamental para el desarrollo del acontecimiento y experiencialidad provocada por Homo Ludens, lo cual pasaré a profundizar en cada uno de los puntos, más abajo.

Diálogo y problematización en torno a conceptos.

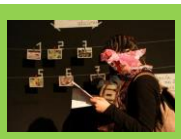
Concepto de intersubjetividad

La subjetividad es la construcción sensible y particular que le sucede a un cuerpo, desplegado por medio de un objeto o a través de otro sujeto que se relacione con él, se genera a partir de una *resonancia* y *proyección*[47], de manera que en su puesta en práctica establece relaciones con otras subjetividades.

El modo de construcción de las estaciones que hay en Homo Ludens, y el posterior modo de presentación, en tanto dispositivo relacional con el espectador, crea un escenario en el que se da paso a la interacción, inclusión y participación, autónomamente, de cada uno como sujeto, creando un estado de *subjetivación* mientras ocurre el acontecimiento artístico: la aparición de la subjetividad en tanto relación con la materialidad de las estaciones.

La *subjetivación* del sujeto es importante establecerla en relación a la construcción del objeto artístico Homo Ludens, la materialidad de esta. Se puede encapsular <las estaciones> en relación a la subjetivación específica que provoca en el espectador, las cuales apelan a distintos ámbitos de la constitución del sujeto. Por ejemplo:

[47] Revisar apartado de Subjetividad en el arte, del capítulo "Lo inteligible de la danza, una relación con la estética" en donde se precisa respecto a la *resonancia* y *proyección.*



Estaciones Psicológicas: la selección de dibujos antropomórficos; la selección de postales de “Casa de la Personalidad”, “Jardín de las Relaciones” y “Silla de la Amistad”; y el rellenado del dibujo de Homo Ludens. Cada una de ellas, según la elección, dan una devuelta que hace referencia a un tipo de personalidad.

Estación de manufactura particular: El mesón donde se construye la máscara personal. Aquí se da paso al desarrollo de una construcción material: “la máscara”.

Estaciones de entretención: El tortazo; la pieza de juegos. Estos dos espacios permiten una relación principalmente lúdica entre el espectador y las actividades.

Estaciones de ilusión óptica: Las sombras de colores; los computadores con los videos loopeados.

Cada una de las estaciones apela a la subjetividad del espectador mientras se subjetiva según su relación con las estaciones, instalándolo de manera sensible en la percepción como protagonista de su misma experiencia. La propiocepción

El proceso de subjetivación –la emergencia de la subjetividad- está en constante dinamismo y es variable para cada uno de los sujetos involucrados. A partir del dispositivo que Homo Ludens despliega por medio de sus materialidades construidas en las estaciones requiere de la inserción y participación de los espectadores en cada una: en tanto que es la experiencia de subjetivación del sujeto la que está en diálogo con la obra. ^ , Ì š µ ‰ Œ } ‰] a¾Ee‰ cod] lo plantean, en la entrevista realizada, el grupo de colaboración que desarrolla Homo Ludens.

En ese sentido la subjetivación de los sujetos se va dando a través de la experiencialidad desarrollada según el proceso y recorrido que se realice en el espacio. A eso es lo que se refiere el segundo momento narrado, la subjetividad está puesta en el *modo de involucrarse* en el *ludens* que proponen las distintas estaciones y en el inter-espacio que hay entre una y otra, el tránsito indiscriminado también es lugar de subjetivación.

Cada uno de los sujetos se involucra de manera particular en cada una de las estacionas, construyendo su propia experiencia en el constante devenir -tránsito- del proceso. Es un acontecimiento que sucede en un aquí y ahora, que *está siendo*, circunscrito a las propuestas cartográficas de la presentación.

De esta manera la experiencia artística se da a través del objeto relacional en tanto subjetivación del espectador. Este fenómeno es particular [no único] a Homo Ludens y se ve posibilitado por el *modo de presentación*[48] que se establece. El modo de presentación es el que circunscribe la negociación de la experiencia, construyendo un campo individual de la experiencia y a la vez un campo colectivo.

Ahora, para poder abordar el campo colectivo tenemos que realizar una profundización en el análisis y, en cierto aspecto mirarlo temporalmente de manera posterior, en donde vale la pena generar nexos entre la subjetivación de los sujetos de manera individual y la construcción intersubjetiva en tanto colectividad involucrada.

Es curioso lo que sucede a nivel intersubjetivo, ya que la subjetividad de Homo Ludens está puesta en su *siendo* a través de la subjetivación de los sujetos ahí presentes. Entonces el relato intersubjetivo desarrollado cada uno de los días de presentación estaba en relación al grupo que presenciaba la obra, como menciona uno de los integrantes del grupo: ^ o } u µ v]] v š Œ š · u v Œ] (Œ v š U } u v Œ] (Œ v š _ X

El campo intersubjetivo está generado, por así decirlo, de manera inconsciente, en un sentido de que la principal atención está en la individualidad de los espectadores, siendo las organizaciones colectivas, tanto temporales como espaciales, generadas a través de una *consecuencia* Yy v } } u } µ v µ • Y

La intersubjetividad es el umbral liminar, dado por consecuencia de las individualidades relacionadas con las estaciones, por las posiciones que se iban generando, las que fueron determinando la experiencia en tanto colectividad. En la entrevista realizada al grupo que genera la obra me relatan, que los tres días de presentación sucedieron de

[48] Con *modo de presentación* me refiero al recorte espacio temporal que se genera en tanto construcción material pragmática.

manera diferente, única y exclusivamente según el grupo de personas que asistió cada día:

Nosotros fuimos testigos, en la Mayor, de tres experiencias distintas donde intersubjetivamente se generaron tres universos diferentes y eso se dio por las personas que estaban ahí. Los tres días fueron diferentes y a cada persona le pasaba algo muy •µ i š]À}X ‰ v š v š} • }uµv] U o v š] ‰ Œ• *yo creo que siempre sucede, pero de distintas manera. El primer día eran 15 personas y fue el día que duró más, y el tercer día eran 35 personas y era un grupo silencioso, iban todos juntos, fue más acotado, nadie bailó a final. Entonces, sí sucede pero la* }uµv]]vš Œ š· u v Œ](Œ vš U } • }Œ/Þ[49] v]Ì u v

De esta manera es que se genera una contaminación en tanto individualidad y colectividad generada en el acontecer artístico, contaminación entre intersubjetividad y subjetivación de los sujetos. Así es que se confirma la imagen del segundo relato, en el cual enuncia que el tránsito colectivo, el día de presentación, fue indiscriminado, desarrollando-se una organización espacio temporal, a modo de ambiente o atmósfera general, en el que las involucraciones en las estaciones sucedían sin conflicto. Y no solo en relación a las estaciones, sino a un clima lúdico, general, que se estableció durante el desarrollo del <acontecimiento>.

He aquí una cuestión interesante. La construcción de un espacio relacional intermedio entre el individuo y colectividad, lo privado y lo público de la experiencia y, obra y espectador. En ese espacio hay una constante dinamización que se puede visualizar a través de una triangulación de subjetividad – subjetivación – intersubjetividad en tanto acontecimiento [estético] y experiencia [artística] en la que el espectador se ve imbuido. Vale preguntarse, entonces, ¿Qué sucede en el espacio en el que se triangula

[49] Entrevista realizada al grupo de colaboración de Homo Ludens.

la subjetividad, subjetivación e intersubjetividad? Y ¿qué sucede *ahí* con el espectador? dejo abierta la pregunta.

Giro Performativo

El giro performativo postula que todo acto, en tanto performativo, activa una dinámica de acción que dado la co-presencia de los actores involucrados en la acción [escénica] se genera un espacio liminar en el que tienen lugar transformaciones y modificaciones, a través del acontecimiento [artístico].

Para desarrollar un análisis en relación a cómo se instala el giro performativo en Homo Ludens, volveré a la pregunta sobre el espacio liminar provocado por la triangulación entre subjetividad-subjetivación-intersubjetividad, en el que el <espectador> se inserta y transita durante el desarrollo del *acontecimiento* artístico.

Homo Ludens se instala como un acontecimiento que despliega una dinámica basada en la participación y construcción de la experiencia subjetiva según las materialidades que propone. Su construcción física-espacial de las estaciones es un punto de partida para el despliegue del acontecimiento y performatividad en cada uno de los sujetos involucrados ahí. Homo Ludens interpela a los actores presentes ya que los sitúa en un espacio concreto ante el cual se toma una decisión de relacionarse –o no- con las materialidades en el mismo devenir del acontecimiento.

Aquí se pueden reconocer dos puntos importantes por los cuales se guiará el análisis performativo: la <construcción de una materialidad> a modo de dispositivo para la participación; y la noción de <acontecimiento-experiencia> desarrollada en tanto acto artístico.

En relación a la <construcción de una materialidad> las estaciones instaladas dan un carácter de concreción ante los actos y modos de relacionarse de espectador para con

ellas, el desarrollo de un dispositivo material en el espacio permite que la relación con el espectador sea directa. Se resignifica lo tradicionalmente establecido en relación a los espacios de posicionamiento del espectador y de la obra (la separación entre espacio escénico y espacio del espectador) se borran los límites y se da paso a un único espacio en el conviven espectadores y dispositivo-obra. Vuelvo a repetir, lo que da paso a que los límites establecidos previamente sean borroneados, es la materialidad de la construcción, lo cual es clave para poder generar un único espacio de congregación. Así mismo, las estaciones, generan un modo de relación específica en relación a lo que hace el espectador. Las acciones son concretas, dotándolo de una instantaneidad en la que emerge la subjetividad del espectador.

Entonces, la experiencia estética también se ve resignificada, ya que no está puesta en la visibilidad de un objeto alejado, sino en la visibilidad de uno mismo poniéndose en relación con las materialidades. La materialidad de la construcción y la aparición fenomenológica (de la subjetividad) construye una sintaxis colectiva en tanto recorte contextual, espacio-temporal, específico al dispositivo Homo Ludens.

> ~ Y • ‰ Œ • } v • ‰ Œ } š P } v] • š U o } • ‰ Œ } š P } v] • š •
> *personas que lo recorren, lo vivencian, los que llegan, nosotros somos los facilitadores. Eso igual es bonito para nosot* Œ } • } u } ^ Œ } Œ • _ U v } • š
> *ahí para que nos observen, estamos ahí disponibles para que los otros vivencien*
> ~ Y [entrevista realizada al grupo de colaboración de Homo Ludens]

Importante es lo que mencionan en relación a la pérdida de protagonismo del artista-creador como objeto estético, y el traslado se genera hacia un campo de la experiencia estética. El protagonismo está en la individualidad de los espectadores y en el devenir del <acontecimiento>.

Acontecimiento en tanto relación con el dispositivo con cada una de sus estaciones. He mencionado que la emergencia de la subjetividad del espectador está dada según la relación con la materialidad del dispositivo, la activación del sujeto en la instantaneidad del acto. Cada relación tiene su propia temporalidad y su espacio en donde sucede, constituye un acontecimiento en su globalidad, mas el acontecimiento está cargado de la experiencialidad sucedida en cada uno de los espectadores. La propiocepción de lo que a cada uno le sucede en tanto relación con las estaciones es lo que va modulando en transcurso del acontecimiento. Lo concreto de la experiencia de Homo Ludens (la relación con la materialidad) potencia las características fenomenológicas de la *conciencia corporizada*. La experiencia está en la relación con lo otro, materialmente, por medio de la acción, la manipulación de los objetos, es una persona activa.

La experiencia no está definida a priori. En términos materiales hay una conducción, pero en términos subjetivos se deja al devenir. La conducción está dada a través de la materialidad construida sin embargo no cae en paternalismos para la inclusión.

En términos performativos Homo Ludens enclava su propuesta de dispositivo hacia una expansión y re-significación de nociones tradicionalmente establecidas *en* la disciplina

de la danza, genera nuevos modos de construcción y presentación de la materialidad, que potencian el *siendo* de una obra alojada en la experiencialidad y acontecimiento del espectador. Sin embargo cabe realizar algunas preguntas que se desglosan del acto propuesto por Homo Ludens, que activan y dinamizan las reflexiones en torno a las realizaciones y recepciones de las producciones escénicas: en el dispositivo construido por Homo Ludens ¿es realmente horizontal la inserción? ¿Hasta qué punto se puede hablar de una realidad, siendo que la construcción está instalada en un espacio extracotidiano? Dejo, nuevamente, abierta la pregunta.

Concepto de Autonomía

La danza, según Tambutti, ha ido estableciendo sus propios parámetros de legitimación y validación como objeto artístico a través de la progresión contextual histórica y contextual disciplinar, la que se ha ido dando en tanto producción y recepción de la misma. De manera que en la contemporaneidad se ha dado paso hacia una danza cada vez más alejada de un *es,* para dar paso a una danza cada vez más cerca de un *siendo.*

En el sentido de un desarrollo de la autonomía de la danza, Homo ludens se enclava en la discusión contemporánea sobre los aspectos que, como objeto estético, se relacionan disciplinar y socio-políticamente, en el desarrollo de obra como acontecimiento.

Pasaré a enunciar los aspectos que me parecen fundamentales ante el concepto de autonomía:

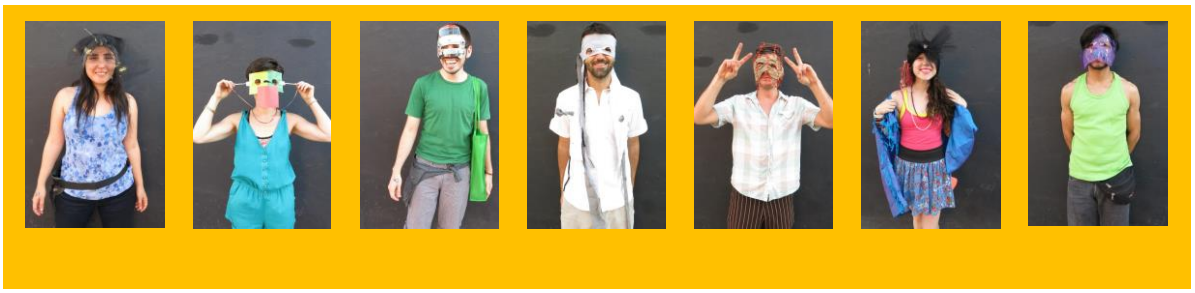
- La metodología de trabajo desarrollado por el grupo de colaboración en el proceso de creación de la obra, el que se aborda desde la des-jerarquización en tanto posicionamientos de los sujetos en el grupo. Abordando una horizontalidad-colectiva para la creación.

- La realización productiva a partir del reciclaje y la menor utilización de gastos económicos, debido al no aporte monetario de alguna institución.

- La emancipación sobre las nociones tradicionalmente establecidas de *modos de presentación* de una obra escénica. La construcción de un espacio escénico en el que el espectador se inserta a generar distintas relaciones desde su propia subjetividad sin tener la noción de ser visualizado como objeto estético, sino como parte de la experiencia global que se da en el devenir del acto artístico.

- La construcción del *dispositivo material* de Homo Ludens para generar una relación directa con el espectador presente. El desarrollo de distintas estaciones en la que el espectador genera relaciones en tanto materialidad dela estación, da la relación de sujeto-objeto para la experiencia que se pone en juego. La materialidad de cada estación es la que da la concreción e instantaneidad del acto que realiza el espectador en tanto relación con el objeto.

- La emergencia de una corporalidad basada en el acto relacional con la materialidad, trasladada al cuerpo del espectador inserto en el dispositivo. En la misma relación se potencia el desarrollo de una subjetivación del sujeto dado a la emergencia subjetiva que genera lo concreto e instantáneo del acto.



- La disolución de la figura del intérprete escénico, que es parte del grupo de colaboración creativa de la obra, los que se instalan como propiciadores de posibilidades para la experiencia del otro. La inversión del protagonismo en la experiencia estética que desarrolle el espectador según su propia autonomía de inserción.

- El traslado de la noción de experiencia estética hacia la propiocepción del espectador en tanto que va vivenciando la experiencia. Ser protagonista de uno mismo. Mirar la experiencia en primera persona.

> ~ Y • / P µ o Ç } Z ‰ *el cuerpo no está visualmente, y se entra como espectador que pide que el cuerpo esté disponible, qué estado de presencia que se va a generar, va a ser modulado por los distintos juegos que pongamos esta vez. Uno es espectador de sí mismo. Y cómo está tu cuerpo en ese estado, disponible no disponible, es una experiencia corporal sensible.*

- La construcción de una obra fuera de las nociones de objeto artístico y el traslado hacia un campo de realización que se basa en la experiencia artística. Generación de una obra escénica en tanto acontecimiento, situando al espectador como pivote en el que sucede el acto y por tanto se legitima la obra.

- La propuesta ante un modo de generar relaciones con las materialidades que rodean a los sujetos en tanto realidad en la que se circunscriben, basado en la figura del Ludens, del juego, de la instantaneidad y concreción del acto, como una posibilidad de accionar.

> ~ Y • z } Œ } ‹ µ š u] v • š o ( ] P µ Œ o
> *filosófico, esta idea de un ser distinto al homo sapiens que es el que razona, un ser distinto al homo faber que es el hombre que trabaja, a este otro ser contemporáneo que se relaciona con el mundo a través del juego. Entonces es el mismo homo ludens como concepto filosófico, es un recurso súper político, estamos pensando que se puede* À] À] Œ } š Œ u v Œ X ~ Y •

- La visibilización de la danza, ya no desde una percepción únicamente técnica disciplinar, sino como un campo de acción que se basa en las corporalidades y sensibilidades en tanto relación y desarrollo de una experiencialidad y propiocepción de la misma según la dinámica espacio temporal con una materialidad específica.

Las cuestiones enunciadas configuran un campo de realización en el que homo ludens despliega sus posibilidades, creando diversos modos de establecer relaciones en tanto contexto disciplinar y social, lo que potencia el desarrollo de las maneras expresivas de concebir la danza contemporánea hoy en día. Encontrando, cada vez más, nuevas maneras de hacer lo que se realiza, apelando a distintas configuraciones en tanto materialidad desarrollada como en las maneras de generar y potenciar las sensibilidades de los sujetos que se involucran en un acto artístico. La construcción de una escena más cercana a la apelación de las corporalidades que se congregan,

posibilitando nuevas formas de ser y estar en un mismo recorte espacio-temporal, contextualizado a las materialidades artísticas

Conclusiones en torno al tópico axial

Participación del espectador en la obra en tanto acontecimiento y experiencia.

Acontecimiento-participación-experiencia-materialidad-subjetividad-juego. El desarrollo de una obra que trata al cuerpo desde su ser sensitivo, desde la propia apreciación de la corporalidad particular *con* y *en* la relación con materialidades.

El devenir se vuelca en el acontecimiento de estar *ahí.*

Homo Ludens es un experimento corporal, individual y colectivo, construye un dispositivo en el cual uno entra *a ver qué pasa.* Siempre va a suceder algo, una impresión, una idea de, un pensamiento, una sensación, etc. Sin embargo no expone el acontecimiento particular, queda en la particularidad subjetiva, y de ahí es donde se aferra para tener su mayor potencial. El potencial de acontecimiento en tanto sensibilidad estética-artística.

Es un campo de realización, un dispositivo que acciona, dinamiza al cuerpo del espectador. Sucede como un acontecimiento, se enclava en la experiencialidad de los sujetos. El acto se construye en su devenir, en la particularidad que uno, también, involucre para con el dispositivo. Homo Ludens es una apertura hacia la experimentación consigo mismo, direcciona la experiencia por su materialidad, sin embargo no es autoritarismo en los modos de relacionarse. Se puede experimentar como simplemente ver al otro.

Homo Luden vuelve a recordar que cada segundo es una experiencia, de uno mismo, activar la sensibilidad de propiopercibirse es el acto que requiere un re-visitar-se constantemente. Tanto dentro como fuera del dispositivo creado.

PERSISTENCIA DE MATERIAL, potencialidad de la construcción intersubjetiva por medio del encuentro y del ejercicio de la memoria.

Descripción pragmática, en términos escénicos, de la obra

Persistencia de material se presentó del 3 al 19 de mayo del 2013, en la sala la vitrina. Obra dirigida por Daniela Marini e intérpretes: Nelson Avilés, Rodrigo López, Carola Méndez, Marcela Olate, Tatiana Pérez, Malena Rodríguez y Javiera Sanhueza. Esta Obra pertenece a un proyecto financiado por FONDART, en el que se realizan 3 respuestas a la Obra "Carne de Cañón" (2003, colectivo La Vitrina) cada una dirigida por uno de los intérpretes participantes del proceso de creación y el re-montaje de la misma obra, luego de 10 años de su creación.

Preguntarse sobre una obra de danza de hace diez años.

Preguntarse sobre los cuerpos de esa obra de danza.

Preguntarse sobre aquello que emergía en esa obra de danza.

Preguntarse sobre aquello que sucedía entre las personas que hacían la obra y las que asistían a la obra.

Preguntarse sobre cuál era la sensibilidad de esas personas, y cuál sería la de hoy, diez años después.

Preguntarse sobre aquello de lo que trataba la obra, que había pasado hacía 30 años, y preguntárselo hoy, cuando han pasado 40 años.

Entonces preguntarse sobre aquello que ocurrió hace 40 años.

Preguntarnos sobre los cuerpos que padecieron hace 40 años, sobre los cuerpos que ejercieron hace 40 años.

Preguntarnos sobre aquello que comenzó a ocurrir hace 40 años y que aún repercute en nuestros cuerpos.

Preguntarnos sobre aquello que se ha constituido

Preguntarnos sobre lo que nuestros cuerpos comenzaron a callar, a disfrazar, a no querer ver, hace 40 años.

Preguntarnos si es posible preguntarnos todo esto en una obra de danza.

Tubos fluorescentes, ampolletas, soquetes, cables, enchufes. Lanas de colores, cucharas con mangos de colores, un globo terráqueo del porte de mi mano, que tiene más de diez años, y que se ha roto por casualidad, justo, muy cerca, casi encima del lugar donde está Chile. Flores de plástico de colores, un diario viejo, banderas enrolladas, un pocillo de porcelana, dos cámaras fotográficas, una grabadora de voz, un metrónomo. Un martillo, un alicate, fierros, alambres y un balde con agua. Una maleta llena de zapatos.

& } š } } ‰] • (} š } P Œ (_ • Œ } • š Œ } • ‰ Œ • }v • U v o v } [50]

Nos invitan a entrar en la sala, vemos una mesa en el centro, bajo una lámpara de tipo hogareña, en la mesa hay un sinfín de pocillos, cuchillos, tenedores, cucharas, una