

.1

CUADERNOS DE DANZA
CONTEMPORANEA CHILENA

trazos



trótsos

CUADERNOS DE DANZA
CONTEMPORANEA CHILENA

.1

DANIELA MARINI
SERGIO ROJAS
JOSEFINA CAMUS
MARÍA JOSÉ CIFUENTES

DESDE DÓNDE PENSAR LA DANZA
AGOTAR EL CUERPO
PROCESOS SOBRE PROCESOS
¿CÓMO ESCRIBIR LA HISTORIA?



Bodywork Arsenic, Lausanne,
Switzerland.
Part of "Les Urbaines", 2001.
www.mauelvason.com

traspasos

CUADERNOS DE DANZA
CONTEMPORANEA CHILENA

EQUIPO

Coordinación

Paula Montecinos

Edición y redacción

Natalia Ramírez

Diseño y diagramación

Eduard Feliú

COMITÉ EDITORIAL

Josefina Camus

Paula Montecinos

Natalia Ramírez

Andrea Torres

CONTACTO

acciontraspasos@gmail.com

www.revistatraspasos.wordpress.com

Santiago de Chile

Octubre 2011.



Revista Traspasos por Acción Editorial
Traspasos se encuentra bajo una
Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 3.0 Chile.

Basada en una obra en revistatraspasos.wordpress.com.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto
por esta licencia pueden encontrarse en
<http://revistatraspasos.wordpress.com/>

.1

PRESENTACIÓN EDITORIAL

En esta primera edición de *Trasposos*, se ensayan aproximaciones a cuestiones de la danza contemporánea a través abiertamente de interrogantes, como dispositivo que abre sentidos de reflexión y que aparece cuando se intenta organizar una instancia como esta: convocatoria a la producción de contenido crítico sobre danza. Así, este ejercicio reúne autores que desde sus variadas prácticas profesionales, nos sugieren lecturas para situaciones que nos han parecido interesantes de observar. El documento lo hemos comprendido como cuaderno, en el sentido que alberga procesos de investigación teórica y creativa, y se dispone a observar, dialogar, revisar y comentar propuestas respecto a ciertas tramas significantes de la escena contemporánea de la danza.

PENSARSE

Cómo sería justamente esa acción. Hacer danza como pensamiento, vislumbrando en qué espacio-tiempo se esta cuando se piensa y cuando se hace: ¿por fuera, por dentro, en o entre ella? Y “entre ella” ¿me pone y me saca de qué situaciones no danzarias? Y cuándo dejo de pensarla (¿puede dejar de pensarse haciéndose danza? o ¿hacerse danza, más me hace pensarme? o ¿cómo se piensa sin hacerla?), y cómo estar siéndola y haciéndola en hacerse mundo carne, siempre (¿es posible? ¿siempre? ¿es imposible deshabitarla? ¿por qué?). Cuál es mi (¿qué implica “mi”?) situación respecto a la danza (¿esta puesta en “mi”? ¿es conmigo?); cómo conocer en ella un mundo. Desde Madrid, la coreógrafa chilena Daniela Marini nos provoca con una lista de imágenes que relacionan membranas de la experiencia lógica y sensible en contextos, donde lo poético de las presencias instan a sentir cómo se organizaría el sentido de la danza en esa compleja vinculación lógico-formal y sensible como discurso estético. Para una pregunta, Marini abre más de cien nuevas interrogantes que la desplazan sobre el suelo y la llevan a la sala de baño, la alimentan e instalan observando su escápula o podrían ser volutas de humo tabaco, y en eso, pregunta desde dónde pensar la danza: sólo en el libro, sólo en el aula, sólo en el sudor. Sugieren sus cuestionamientos constatar la situación de una presencia que se instala como experiencia de mundo y que no se transa en ninguna escena, emerge con todo lo que puede hacer. La pregunta que sigue: quién piensa la danza que hace, y quién hace la danza que piensa. Y cómo se puede comprender esta plaza discursiva que puede, en todo momento, cuestionar su hacerse danza. Qué no se puede dejar. ¿Por qué no podría desafiliar el sitio desde dónde? ¿Cuál es el espacio-tiempo que me hace? o ¿dónde, haciendo-me, hago?

CUERPO

Interroga el filósofo chileno Sergio Rojas, a través de la pregunta por su sentido en danza contemporánea. Una lectura fenoménica que presenta la emergencia del cuerpo como sede de individuación, y garantía de cierta certeza de la existencia en su proceso de subjetivación. El cuerpo mismo como sede de producción de sentido, y la situación de la presencia y la temporalidad en las discursividades artísticas, lo que a su vez permite ver, respecto a su historia, qué sucede con los recursos de la obra.

Sobre este tema compartimos reflexiones del artista belga Alain Platel a partir de su pieza *Out of Context*. Y luego preguntamos por los procesos. Justamente en las prácticas contemporáneas de la danza, la recursividad de sus recursos presenta sus códigos de producción estética como presencias. El cuerpo como proceso presente en actos de sentido, reorganiza lo que podemos entender por obra, y se abre a la incertidumbre de la visibilización.

PROCESOS

Cómo pasan y se traspasan las dimensiones de una creación es la pregunta que ofrece la intérprete en danza y licenciada en letras Josefina Camus, quien ensaya cómo deviene lo procesual y sus resignificaciones, hasta sus recepciones y también en sus formas de expresión. En todo esto provoca pensar ampliamente en la noción de obra y visibilizar sus intersticios. Asimismo, se proyecta la idea de procesos sobre procesos respecto a técnicas y dispositivos en procedimientos de la danza. Sobre eso presentamos el trabajo del artista italiano Manuel Vason, quien experimenta en la fotografía posibilidades coreográficas de una imagen del cuerpo hacia la representación danzaria. Las provocativas ideas proyectan situaciones de traducciones, pérdidas y recuperaciones que suceden también a través del lenguaje y la escritura visual. La propuesta revisa el umbral de traspaso de la experiencia corporal en la relación presente de los cuerpos como un displacer hacia un fin del proceso, y el devenir de la representación.

HISTORIA

Repensar desde la experiencia cómo escribir la historia de la danza, es una propuesta que irrumpe en la tradicional práctica historiográfica. Transitando en su propia biografía, la historiadora chilena María José Cifuentes presenta lo subjetivo y la ficción como lugares que podrían vincular la danza y su escritura. Cómo escribir sobre lo vivido o vivirse en la acción/intención presente, o el carácter re-presentativo de la memoria, entre otras lecturas, posibilita el texto de investigación que se atreve a proponer una relación entre la historia y las artes escénicas.

Las proyecciones de usos e interpretaciones de este texto para pensar hacia las prácticas de las humanidades en general cuando se trabaja respecto al cuerpo, como sucede en la danza, pero asimismo, y en todo, siempre el cuerpo como experiencia subjetiva y sensible que cifra la producción de sentido, invita a extremar las posibilidades de estudio desde perspectivas que desarticulan los modos científicos de conocer-se y en esto, y más aún, de conocer y hacer registro de una práctica estética como la danza contemporánea, y más ampliamente el arte escénico.

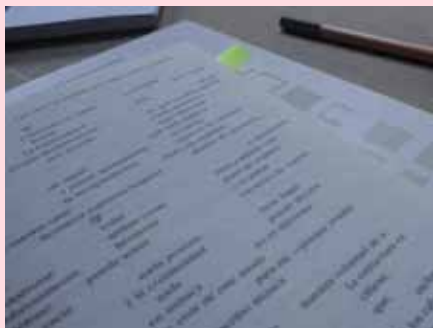
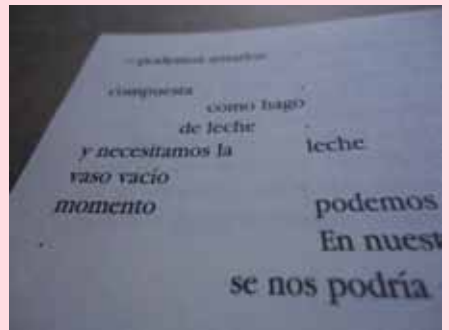
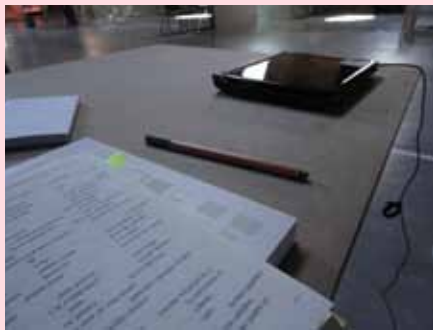
TRASPASOS

Propone iniciar observaciones de la danza como discurso estético en relación a la compleja producción cultural, que pareciera solicitar fuertemente, ver qué sucede en la relación entre cuerpo, danza y visualidad. El trayecto de esta edición releva algunos bordes y desbordes de la danza contemporánea, asoman sus integraciones, contagios, traducciones, experimentaciones y necesidades. Experiencias de tránsito de ideas, propuestas y sobretodo, preguntas que aparecen en todo momento respecto a las situaciones de creación, circulación y reflexión de la danza.

Natalia Ramírez Püschel

DESDE DÓNDE PENSAR LA DANZA

DANIELA MARINI



Imágenes por Daniela Marini para Revista Traspasos.

¿desde dónde pensar la danza?

¿desde la mitad derecha de mi pelvis?

¿desde mi axila?

¿desde mi computador?

¿desde mi caminata hasta la sala de ensayo?

¿desde mi piel?

¿desde el mesón de la cocina, mientras preparo la cena?

¿desde el aire que hace que mis costillas se separen unas de otras?

¿desde mi rodilla izquierda, por la parte de atrás?

¿desde el espacio que existe entre mi omóplato derecho y mis costillas?

¿desde el izquierdo?

¿es lo mismo?

¿no?

Y si fuera lo mismo ¿se acabaría la danza?

¿desde dónde pienso la danza?

¿desde Madrid o desde mi escritorio, esté donde esté?

¿desde la sala de danza o desde mi escritorio?

¿desde youtube, mientras veo la tercera parte de la pieza Véronique Doisneau, de Jérôme Bel?

¿desde el libro Agotar la danza, de Andre Lepecki?

¿desde mi mirada perdida en algún espacio entre una esquina y la siguiente?

¿desde mi mirada recorriendo el techo de la sala de ensayo, mientras chequeo que mi sacro existe?

¿desde estas palabras en este texto?

¿desde mis apuntes de una clase de historia de la danza?

¿o desde mis apuntes de una clase de danza?

¿o los de una sesión de metodologías de investigación?

¿o pienso la danza desde una imagen?

¿la de mi coronilla alcanzando el cielo?

¿la de mis piernas enraizadas al suelo?

¿desde una imagen que anuncia una pieza de danza?

¿desde la contextualización de una pieza de danza?

¿desde la descripción de una clase de danza?

¿desde la fundamentación de un proyecto de danza?

¿pienso la danza desde everybodystoolbox.net?

¿o mientras veo por décima vez el video de la pieza Véronique Doisneau, de Jérôme Bel, esta vez la parte 1?

¿o mientras tomamos desayuno y conversamos sobre la pieza de danza que viste anoche?

¿o mientras siento que un nuevo espacio se abre entre mi pelvis y mis costillas?

¿pienso la danza en el estudio de danza?

¿la pienso mientras camino, en el estudio de danza, y percibo cómo me acerco y me alejo de la pared?

¿mientras camino en el estudio de danza y percibo cómo el peso cambia de un pie al otro?

¿mientras camino en el estudio de danza y percibo cómo cambia la luz del lugar, dependiendo de dónde estoy ahora?

¿o mientras camino en la calle y percibo cómo cambia la luz, dependiendo de dónde estoy ahora?

¿o mientras camino en el estudio de danza y recuerdo lo mal que dormí anoche y dejo de caminar y me tumbo en el suelo?

¿o mientras camino en el estudio de danza y dejo que vengan los movimientos que me hacen reconocermé a mí misma?

¿o mientras camino en el estudio de danza y pienso en lo que tengo que hacer luego?

(¿será esto pensar la danza o pensar en lo que voy a hacer luego?)

¿pienso la danza desde el estudio de danza pensando?

¿bailando?

¿pienso la danza desde esta silla frente al computador pensando en la danza?

(más bien tengo ganas de tenderme en el suelo y dejar que la gravedad y yo negociemos un momento)

¿pienso la danza cuando asisto a una obra de danza?

¿pienso la danza cuando asisto a una función de danza?

¿pienso la danza cuando asisto a un espectáculo de danza?

¿pienso la danza cuando asisto a una muestra de danza?

¿pienso la danza cuando ensayo una obra de danza?

¿cuando doy una clase de danza?

¿cuando escribo un proyecto de danza?

¿cuando leo sobre danza?

¿o cuando leo “El palacio de la luna”, de Paul Auster?

¿desde dónde pienso la danza?

¿desde la curiosidad espacial de la yema de los dedos de mis manos?

¿desde el peso de mi cabeza?

¿desde la inercia?

¿desde el aire que muevo cuando me muevo?

¿desde dónde y hasta dónde pienso la danza?

¿la pienso?

¿pienso la danza o pienso la escena?

¿pienso la danza o pienso lo coreográfico?

¿pienso la danza o pienso la composición?

¿hasta cuándo pienso la danza?

¿no es mejor hacer danza?

¿hacer danza no es también pensar la danza?

¿componer relaciones espaciales sobre la mesa con cuadrados de papel blanco no es también hacer danza? ¿o es pensar la danza? ¿o es componer relaciones espaciales con cuadrados de papel blanco?

¿desde dónde pensar la danza?

¿desde la biblioteca de mi barrio?

¿desde la biblioteca de una escuela de danza?

¿desde la biblioteca del Reina Sofía?

¿desde la cafetería o desde la sala de estudio?

¿es lo mismo?

¿pienso la danza desde mí o desde el Trío A, de Yvonne Rainer?

¿la pienso desde mí o desde John Cage?

¿o desde Pina Bausch?

¿o desde Trisha Brown?

¿desde Joao Fiadeiro?

¿desde Jérôme Bel?

¿desde La Vitrina?

¿desde dónde pienso la danza?

¿desde este espacio en blanco que voy llenando de palabras?

¿desde mi columna?

¿desde la que conforman éstas preguntas o desde la que conforman mis 33 vértebras?

¿desde el permitir que la mitad derecha de mi pelvis se aleje del hombro izquierdo, sin hacer nada?

¿desde el permitir que la mitad izquierda de mi pelvis se aleje del hombro derecho, sin hacer nada?

¿desde el darme cuenta de que mi cabeza está más adelante que mi torso, y dejar que vaya sobre él?

¿pienso la danza desde un libro de anatomía para la danza?

¿pienso la danza desde un libro de historia de la danza?

¿o desde un libro de Técnica Alexander?

¿o uno de Body Mind Centering?

¿o desde el libro “Éticas del Cuerpo”, de Oscar Córnao?

¿o desde el libro “El Silencio”, de John Cage?

¿pienso la danza en silencio o con música?

¿con música o con paisaje sonoro?

¿pienso la danza desde una bibliografía?

¿pienso la danza desde una biografía?

¿pienso la danza desde una ideología?

¿pienso la danza desde una geografía?

¿pienso la danza desde una historiografía?

¿pienso la danza sola o en comunidad?

¿qué es una comunidad? ¿qué es una colectividad?

¿qué es colaborar? ¿qué es participar?

¿tienen estas preguntas relación con la primera pregunta, esa pregunta que pregunta desde dónde pienso la danza?

¿necesito respuestas a estas preguntas?

¿a todas estas preguntas?



Imagen: Ana Mendieta. Serie siluetas.
<http://eushade.blogspot.com/2011/05/la-serie-de-siluetas-de-ana-mendieta-la.html>

AGOTAR EL CUERPO

SERGIO ROJAS

“Yo no estoy delante de mi cuerpo,
estoy en mi cuerpo, o mejor,
soy mi cuerpo”

M. Merleau-Ponty

No comenzamos aquí por ensayar una teoría acerca de la danza, tampoco el análisis de determinadas teorías, sino el examen preliminar del fenómeno mismo del cuerpo en la danza. En sentido estricto, de lo que se trata en este escrito es de preguntar por el cuerpo a partir de ciertas reflexiones en la danza. El hilo conductor de nuestra mirada en este examen es el cuerpo en escena, pero no nos determinamos a describir e interpretar lo que el cuerpo hace. Preguntamos por el sentido del cuerpo en la danza, esto es, de qué manera, por qué procesos el cuerpo genera un sentido a partir de su propia materialidad, una materialidad que trasciende el mero positivismo de su existencia pre-dada (en que precisamente la existencia del cuerpo se ofrece desde una comprensión prerreflexiva como anterior al sentido que se le pudiese atribuir). Ahora bien, proponemos la tesis de que preguntar por el sentido del cuerpo en la danza implica preguntar por la condición histórica de la danza, en cuanto que el cuerpo no opera sólo como un recurso de significación, sino que su misma comparecencia traza un itinerario artístico y teórico para la danza. Este itinerario haría manifiesto el hecho de que la danza da cuenta del mundo en el que está siendo creada. Entonces, ¿por qué el cuerpo? David Le Breton señala que: “La danza contemporánea se encuentra profundamente inscrita en el problema del individuo y, por ende, en el problema del cuerpo: ella ha debido esperar, para desplegarse con la fuerza que le conocemos, el surgimiento del creciente individualismo de nuestras sociedades”¹. ¿Qué es lo que habría debido esperar la danza? ¿Cómo entender el “individualismo” en tanto que condición del problema del cuerpo en el comentario de Le Breton? Éste considera el desarrollo del comercio como la condición más poderosa que dará origen a la modernidad: “El comerciante es el prototipo del individuo moderno, el hombre cuyas ambiciones superan los marcos establecidos, el hombre cosmopolita por excelencia, que convierte al interés personal en el móvil de las acciones, aún en detrimento del ‘bien general’”². Fragilizada la idea de comunidad, hasta que llega a transformarse en una especie de entelequia discursiva, queda como residuo de la humanidad el cuerpo del individuo: queda el cuerpo como el lugar del individuo. ¿Qué es entonces “el individuo”? Ambición, soledad y desconfianza se van constituyendo en características constituyentes de la subjetividad moderna, y es clara la condición corporal de la finitud que en ello se expresa. El individuo comienza a corresponder en la actualidad a aquella forma de subjetividad que sólo encuentra “su” lugar en el cuerpo. Entonces, a la pregunta por el lugar del individuo hoy, podría responderse: el lugar del individuo es el cuerpo. Éste expresa entonces, con su emergencia en el mundo contemporáneo, el estado actual de un proceso de atomización de la existencia social del hombre, en que los vínculos han dejado de ser una necesidad natural.

Ahora bien, el individualismo viene a ser una característica dominante del mundo en el que se desarrolla la danza en la actualidad: “la danza moderna –escribe Le Breton- testimonia la soledad del hombre sumergido en un mundo en el que debe desde ahora inventar un sentido, un mundo que pierde sus antiguas orientaciones y se fragmenta, generando temor y exaltación a la vez”³. Así, Le Breton interpreta la progresiva emergencia del cuerpo en la danza en correspondencia con el proceso de individuación de la subjetividad, lo que no debe interpretarse como la conquista de una cierta soberanía, sino más bien como la disolución de un horizonte de sentido. Entonces, el individuo se enfrenta desde la soledad, desde “su” cuerpo (que en sentido estricto opera más bien como una instancia de expropiación sobre la subjetividad) a la tarea de generar un sentido de existencia, el que podemos pensar en un primer momento como el sentido para el hecho mismo de la soledad, cuya materialidad es el aislamiento: “La existencia del cuerpo parece

1 David Le Breton: *Cuerpo sensible, Metales Pesados*, Santiago de Chile, 2010, p. 104.

2 D. Le Breton: *Antropología del cuerpo en la modernidad* [1990], Nueva Visión, Buenos Aires, 2010, p. 39.

3 *Cuerpo sensible*, p. 105.



Imagen: Pintura abstracta, Ad Reinhardt. http://lpaec.blogspot.com/2010_06_01_archive.html

remitir a una gravedad dudosa que los ritos sociales deben conjurar. Se trata, de algún modo, de una negación [del cuerpo] promovida al rango de institución social⁴. El cuerpo desaparece en la distancia, es de esta manera como el cuerpo se transforma en un lugar de aislamiento. Y acaso podría decirse que un cuerpo equidistante es un cuerpo detenido, fijado en su pre-ocupación.

En 1987 Wim Wenders realiza la película “Las alas del deseo”. Memorable en ésta es la escena en que dos ángeles, invisibles a los ojos de los mortales, conversan sentados en un automóvil descapotable. El asunto de esta conversación es el deseo de tener un cuerpo, de hacerse a la finitud de las sensaciones, de los placeres y temores que implica existir en medio de la materia, ser parte del mundo mismo y no sólo un observador que asiste desde la eternidad al espectáculo de los seres humanos. Sin embargo, en cierto sentido los ángeles hablan desde una conciencia que en sus expectativas de una vida finita ya se ha hecho de alguna manera a la “coporalidad”. Sólo pueden añorar lo que desde siempre se han “perdido” si han inexplicablemente “presentido” el cuerpo como finitud. No se trata ante todo de la condición mortal de la existencia humana, sino de la finitud que, fenomenológicamente descrita, constituye propiamente a la condición de encontrarse originariamente en un mundo y no simplemente “con” el mundo, como si la conciencia viniese desde otro lugar a reconocer “su” cuerpo.

En efecto, la conciencia comienza por encontrarse en un mundo y no con un mundo. Pero la actitud natural corresponde ya al hecho de encontrarse con un mundo “ahí delante”. La conciencia no podría referirse a ese “delante” desde sí misma, es decir, no podría siquiera decir “yo”, si no fuera porque ya se

encuentra en el mundo, y no ha sido ella misma la que, como sujeto, se inicia “desde sí” en el mundo. Cada vez que en la tradición de la filosofía del sujeto se ha tratado de determinar la estructura de la donación de la trascendencia, se ha debido sacar a la conciencia del mundo, concebirla autónoma respecto del cuerpo, es decir, ha sido necesario aislar a la sensibilidad de la sensación (sensibilidad “sin mundo”), para poder indagar su estructura de anticipación. Pero esto es precisamente lo que ahora, desde una consideración fenomenológica, no es posible. ¿Qué es, pues, aquella estancia originaria de la conciencia en el mundo, que no es posible remitir a una anterioridad? Escribe Merleau-Ponty: “Hay, pues, otro sujeto debajo de mí, para el que existe un mundo antes de que yo esté ahí, y el cual señalaba ya en él mismo mi lugar. Y este espíritu cautivo o natural es mi cuerpo (...), el sistema de ‘funciones’ anónimas que envuelven toda fijación particular en un proyecto general”⁵. El cuerpo es la anterioridad de la conciencia, y esto explica el hecho de que cuando la conciencia se refiere al mundo o a sus propias operaciones en éste, ya se encontraba inexplicablemente inmersa en el mundo. Es decir, con una expresión que ya hemos propuesto, la conciencia llega después al mundo, pues si lo anticipara vivencialmente se hundiría en la nada que ella misma no podría fundar. Sin embargo, la conciencia no podría llegar efectivamente después si no hubiese llegado antes, pero no antes “del mundo”, sino antes de “darse cuenta” del mundo. Se trata aquí de una anterioridad que no es inherente al mundo, sino al hecho originario de encontrarse la conciencia en un mundo. O, dicho más precisamente, la irremontable anterioridad del mundo, su estar “ahí delante”, se remite al hecho de cuando la conciencia ingresa en la “conciencia del yo” (la vida psicológica de la conciencia), se encuentra con que ya estaba allí, no simplemente el mundo, sino la conciencia-en-el-mundo.

Esa especie de anterioridad constitutiva de la conciencia intencional es el cuerpo. Merleau-Ponty habla de un “sistema de ‘funciones’ anónimas”, porque en sentido estricto no se trata aquí simplemente del cuerpo como de un organismo fisiológico que permitiría [al yo] sentir las cosas a partir de ciertos estímulos, sino precisamente del carácter inadvertido del cuerpo para la conciencia de la “actitud natural”. Lo que queremos señalar aquí no es el hecho de que la conciencia puede referir el cuerpo “del yo”, tampoco el hecho de que “corporalmente” la conciencia atiende al mundo que le rodea –aunque de hecho lo hace– pues en ambas direcciones el cuerpo sale del anonimato y es en cada caso “mi cuerpo”. Lo que queremos señalar es que, fenomenológicamente considerado, el cuerpo es el hecho mismo del mundo en el que me encuentro: “lo que vemos siempre es, en ciertos aspectos, no visto: es necesario que haya lados ocultos de las cosas y cosas ‘detrás nuestro’, si tiene que haber un ‘delante’ de las cosas, cosas ‘delante de nosotros’ y, por fin, una percepción”⁶. La conciencia no se ha encontrado con el mundo luego de haberse “dirigido” hacia éste, sino que se encuentra en el mundo dirigiéndose hacia lo que se le anuncia precisamente en el rehusarse inmediato de la percepción, rehusarse en el que consiste la datitud del mundo como totalidad.

Ahora bien, el elemento protagónico de la danza moderna ha sido el movimiento, y el sentido del cuerpo en ella se ha desarrollado en correspondencia con aquél: “En mi trabajo coreográfico – señala Merce Cunningham (1919)-, la base de las danzas es el movimiento, es decir, el cuerpo humano moviéndose en el tiempo y en el espacio. La escala de este movimiento varía desde el reposo hasta la cantidad máxima de movimiento (actividad física) que una persona es capaz de producir en un momento dado. Las ideas de la danza proceden del movimiento y, a la vez, están en el movimiento. No tienen ninguna otra referencia. Una determinada danza no se origina en un pensamiento mío sobre una historia, un estado de ánimo o una expresión; las proporciones de la danza proceden de la actividad en

“EL INDIVIDUO COMIENZA A CORRESPONDER EN LA ACTUALIDAD A AQUELLA FORMA DE SUBJETIVIDAD QUE SÓLO ENCUENTRA “SU” LUGAR EN EL CUERPO. ENTONCES, A LA PREGUNTA POR EL LUGAR DEL INDIVIDUO HOY, PODRÍA RESPONDERSE: EL LUGAR DEL INDIVIDUO ES EL CUERPO”.

5 M. Merleau-Ponty: *Fenomenología de la Percepción* [Phénoménologie de la perception, 1945], Península, Barcelona, 1994, p. 269.

6 *Ibíd.*, p. 292.

sí”⁷. No se trataría, pues, del “cuerpo en movimiento”, como suele decirse, sino del cuerpo del movimiento. Podría decirse que lo esencial del trabajo coreográfico consiste precisamente en generar movimiento, y por lo tanto el cuerpo con sus gestos y desplazamientos constituyen los recursos para ello.

Pero, ¿qué significa la expresión “generar movimiento”? No podría entenderse simplemente como la acción de “poner en movimiento” algo, porque entonces el elemento básico sería ese elemento originalmente inmóvil que “se mueve”. Proponemos la hipótesis de que el proceso de generar movimiento consiste en incorporar el cuerpo a un movimiento en cuya dinámica y configuración se subsume (no se subordina). Los cuerpos se hacen al movimiento haciéndose a la coreografía. Sin embargo, ¿qué es la coreografía sino precisamente el diseño de ese proceso en virtud del cual todos los elementos se van haciendo al movimiento?

En la danza el cuerpo emerge desde su pesada, anónima y opaca gravedad. Pero ésta no deja nunca de estar allí, como la dimensión desde la cual el cuerpo no cesa de emerger. En cada acción, en cada gesto, en cada ademán, en cada “actitud” (incluso estática, por cierto), el cuerpo no deja de remitirnos hacia esa dimensión desde la cual ha salido para articularse con los otros cuerpos. Ocurre como si el cuerpo requiriese de esa articulación con los otros cuerpos (los de otros individuos o con los cuerpos de los objetos) para no caer, para no retornar al silencioso secreto de la gravedad, como hacia el aún-no del mundo. Tan pronto un cuerpo se deshace de la configuración, tan pronto se individualiza respecto a los otros elementos (cuerpos) en escena, ingresa en el sin-sentido de la inmovilidad como su posibilidad siempre más inmediata. Se trata de una posibilidad ajena, extraña, porque allí el cuerpo simplemente se somete a la gravedad, se subordina a la lógica distributiva del espacio euclidiano.

Es precisamente reingresando en el espacio de las cosas (inmóviles) que a la conciencia le es restituido el cuerpo como máquina. Así nace el sujeto, confrontado al mundo como su objeto, en donde deberá ejercer un conocimiento y una voluntad de dominio técnico. Así nace la distancia en virtud de la cual el individuo nace al destierro –en una tierra sin dioses- y a la necesidad de crear un mundo para hacer habitable la existencia. Entonces, podría decirse que en la danza se trasciende la distancia sujeto-objeto que domina las relaciones en el mundo técnico. El recurso para dicha trascendencia es el cuerpo, pero no en tanto que mera subordinación de la conciencia al cuerpo, sino en cuanto que en la danza éste es movimiento. Insistamos en que esto no significa que algo “se pone” en movimiento, sino que hace posible otro tipo de “relación” con el mundo, con las cosas, con los cuerpos. Precisemos: en la danza moderna el cuerpo no ha sido ni el punto de partida ni el punto de término de una “relación”, sino que la relación misma es la que fluye, “a través de los cuerpos”. Lo anterior se propone como el fruto de una descripción fenomenológica del fenómeno de la danza.

No siendo posible en la danza concebir el cuerpo fuera del movimiento (esto es, siempre inscrito en una configuración dinámica con otros cuerpos, en donde la relación misma entre los elementos es el movimiento, actual o posible), no es tampoco posible concebirlo fuera de una cierta modalidad del tiempo: el tiempo que se genera en el movimiento mismo. Lo cual pone en cuestión el estatuto de la representación como mediador de significación. En efecto, tal vez entre las artes, ninguna nos parece tan refractaria a la pregunta por el “significado de la obra” como la danza contemporánea. ¿Por qué? No me refiero a que la dimensión misma del sentido sea ajena a la danza, sino más bien a la pregunta por el sentido, como una pregunta que siempre demanda dirigir la atención hacia “otra cosa”. Ocurre como si el sentido en la danza fuese en cada caso enajenado por la pregunta que en su misma enunciación lo echa en falta. Dicho de otra manera: ante la danza, el sentido se pone en fuga precisamente cuando se formula la pregunta por el sentido, porque quien pregunta genera la distancia que transforma la danza en algo así como una pintura en la pared o un volumen en un pedestal... o unos cuerpos en un escenario.

Ante una pintura, por ejemplo, exploramos su sentido deteniéndonos en ella, ejercitando ante la imagen una mirada reflexiva que entra en correspondencia con la emergencia de los recursos de significación que allí tiene lugar. Sin embargo, aunque resulta paradójico, podría decirse que nos detenemos en la imagen

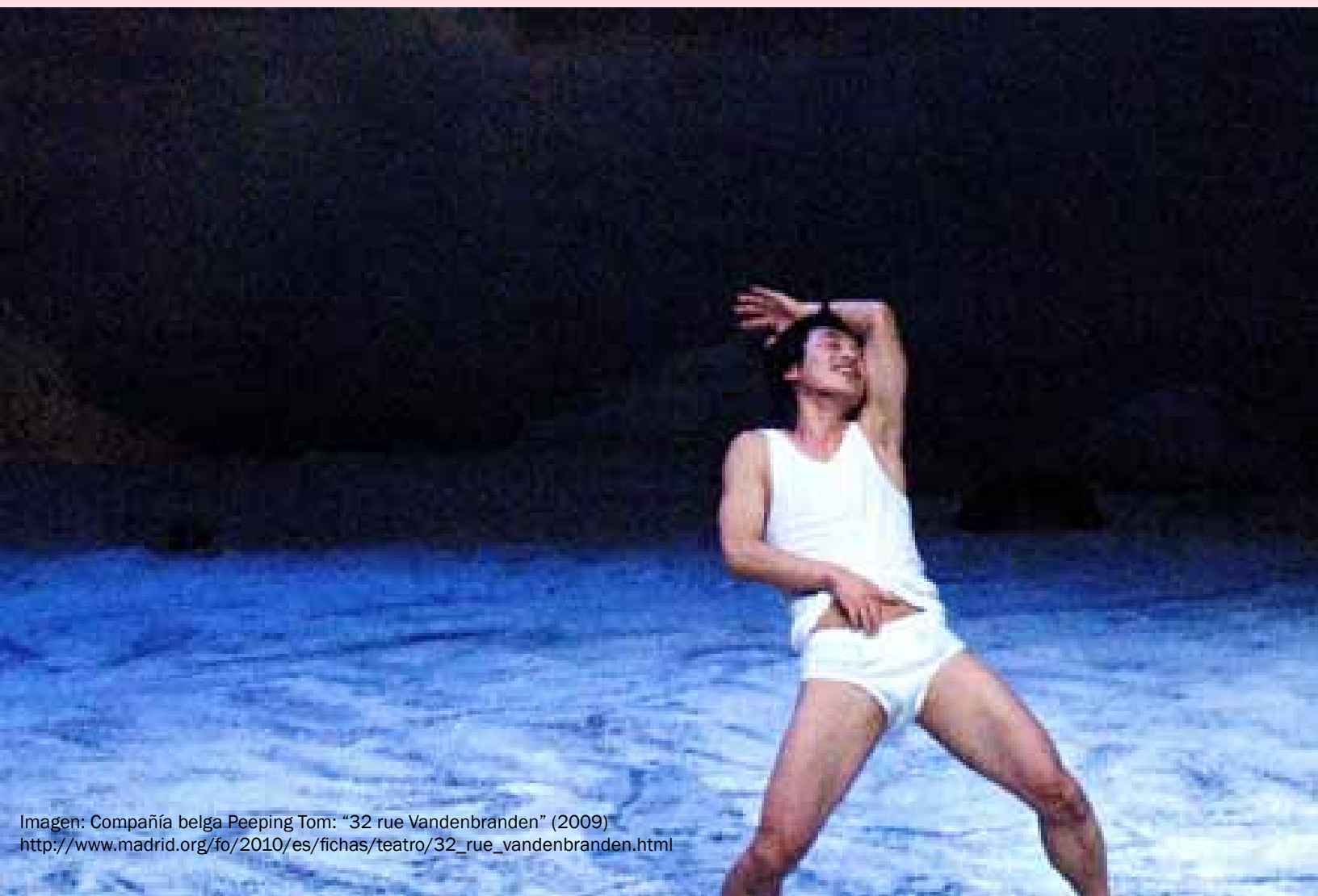
7 Citada por Susana Tambutti en “Danza y Autonomía”, DCO Ritmo, p. 6.

pictórica, debido precisamente a que no nos ha sido posible detenernos más en ella misma. Se trate de “La libertad guiando al pueblo” de Delacroix o de “Tío Rudi” de Richter, la dimensión de un sentido “contenido” en la tela se impone inmediatamente, como instancia fundamental de la recepción misma de la pintura. La imagen nos ha enviado inmediatamente a la reflexión de sus recursos, sin que sea posible detenernos en la imagen misma, porque el cuerpo de ésta es ya reflexivo. Siempre es posible intentar regresar a la imagen, a aquello que “no alcanzamos” a ver, o que sólo “apenas” vimos, pero intentaremos recuperarla precisamente sólo en esa operación de regreso. Es más, podría decirse que la comprensión de la pintura consiste en ese juego de “ir y venir” entre la imagen y lo que ella “contiene”. La pintura nos remite inmediatamente hacia su sentido, aunque éste no será “revelado” nunca.

En la danza, en cambio, algo nos detiene en la presencia de los cuerpos. Virilio señala: “Mientras que el teatro y la danza –esas artes de la presencia inmediata– exigen aún una atención prolongada, apreciamos las artes plásticas de manera instantánea o casi (...)”⁸. Aquella “presencia inmediata” no está dada sin más por el cuerpo, sino por el movimiento, más precisamente: el cuerpo nos detiene (y en eso cobra presencia) en cuanto que se ha hecho cuerpo del movimiento. Nos detenemos precisamente ante un cuerpo que no está de ninguna manera detenido, y que en el movimiento no deja de remitirnos hacia su presencia, esa que se despliega en el tiempo de la obra.

Ahora bien, se podría decir que en la danza contemporánea asistimos en la actualidad a una emergencia del cuerpo, lo cual implicaría, por cierto, poner en cuestión nuestra tesis acerca de que el elemento

8 Paul Virilio: “El procedimiento silencio”, en *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 106.



protagónico en la danza es el movimiento. El examen de este problema exige preguntar por la posibilidad de una tensión entre cuerpo y movimiento. Pero la cuestión nos conduce también hacia la pregunta por la condición constitutivamente histórica de la danza, condición que comparte con todas las artes cuyo origen las remite a una condición esencialmente moderna. “¿Qué es la danza?” sería precisamente la pregunta implicada en su devenir histórico. Se trata de una tesis según la cual las evoluciones y transformaciones que exhibe el arte en su devenir histórico, hasta llegar a su momento actual –contemporáneo-, pueden interpretarse como el desarrollo de una progresiva “depuración” de los recursos artísticos, en cada caso (teatro, artes visuales, danza, etc.), hasta decantar en una síntesis de los elementos que constituyen al arte, como potencia pura. Arribando la producción y reflexión artística hasta este desenlace, la obra ha suprimido toda operación mimética destinada a la representación del mundo. Al cabo de este proceso, la pregunta “¿qué es la danza?” no recibe una respuesta, pues el arte no está animado por esa pregunta como por una cuestión temática, sino que en su propio proceso histórico se conduce hacia lo más propio de su arte como si se tratara de responder esa pregunta.

Así como la pintura llega a su máxima abstracción en la obra “Pintura Abstracta”, de Ad Reinhardt, también la danza conquistará en cierto sentido esa “abstracción” al recogerse sobre sí misma, haciendo emerger en la actualidad el cuerpo del intérprete como siendo éste su elemento mínimo de construcción. Emergencia que pone en cuestión precisamente la condición de “intérprete” del bailarín, porque ahora el movimiento parece subordinado a la emergencia del cuerpo. Señalándose el movimiento como lo esencial, la presencia del cuerpo comparece en la medida en que sale desde su particular gravedad, y –como hemos señalado anteriormente- se hace a la coreografía como a la articulación de una cierta totalidad que sólo



existen en (el) movimiento. Este tipo de presencia es lo que distingue a la danza respecto a las otras artes respecto a este mismo proceso de autorreflexión histórica, a la vez que la aproxima a la cuestión de la performance en el teatro.

El proceso histórico arriba señalado, corresponde a lo que denominamos la progresiva reflexión de los recursos de representación y significación en el arte. Su radicalización conduce hacia una extremación de la potencia de los recursos, en que ahora éstos son dispuestos en una escala de producción que desborda las formas de comprensión humanistas de la realidad (en la representación). Así como en la música contemporánea el sonido deja emerger el ruido como presencia, en la danza la coreografía, el movimiento, deja emerger el cuerpo mismo como presencia, pero a la vez como agotamiento de la potencia de representación por parte de los recursos.

El cuerpo ha sido, pues, un recurso fundamental en la danza contemporánea, en que luego de la emergencia del movimiento en la coreografía (que desplazaba la importancia de la articulación narrativa del tiempo de los cuerpos), emerge ahora el cuerpo mismo, como soporte de la danza. Por cierto, no se trata aquí sólo del trabajo coreográfico que se inaugura a partir de una especie de “llamada de atención” acerca de una dimensión hasta ese momento inadvertida, sino que cada período da inicio a un proceso histórico de reflexión de sus propios recursos de representación y producción de sentido. “A partir de mediados del siglo XX, luego del agotamiento de la danza moderna, la danza se desvió, continua e indefectiblemente del curso que había sido marcado”⁹. Este proceso de agotamiento del coeficiente de significación histórica del arte como efecto de la emergencia de sus códigos, caracteriza al patrón de desarrollo de las artes en su condición moderna, esto es, en la época de su autonomía. La tarea de impronta “vanguardista” del arte había sido hacer lugar al futuro, operando en el presente sobre el pasado que lo sobre-determina. Pero si el proceso artístico se propone explícitamente reflexionar el espesor histórico de la mirada, del oído o, en el caso de la danza, del cuerpo, entonces el arte pareciera dar un paso al lado del “curso” de la historia, o mejor dicho: la obra cede su lugar a los códigos.

Lo anterior significa que la relación del arte con la historia del arte ya no consiste en alterar la “herencia” sacándola fuera de sí, sino, al contrario, se tratará de exponer los códigos. Es como si la voluntad política de construir el futuro cediera su lugar a la voluntad de deconstruir el pasado: “independientemente de que se haga un uso político del material reciclado, tanto en el videoarte como en la danza y en las artes plásticas, las obras primeras siempre llevan en sí un orden político, reflejan una serie de códigos y valores”¹⁰. Por cierto, esto no es un descubrimiento reciente en las artes, la novedad se encuentra más bien en una especie de “debilitamiento” de la voluntad política en el presente, que hace que la voluntad artística (la voluntad de [hacer] arte) se oriente a exponer el orden político que olvidamos o que simplemente ignoramos, como si ello pudiese decirnos algo acerca de nuestro presente.

No se trata simplemente de reciclar los materiales del pasado como recursos subordinados al esclarecimiento de lo porvenir, tampoco se trata de reponer las obras del pasado como si los recursos de la artísticidad hiciera posible que nos trasladáramos hacia ese pasado; lo que se plantea más bien es poner en obra el proceso por el cual el presente podría comprender el pasado. “Se ha desarrollado una serie de estrategias en las que el cuestionamiento del proceso de recuperación en toda su complejidad llega incluso a tener prioridad sobre la obra primera misma”¹¹. En otro contexto, pero en el horizonte de la misma

**“(…) ANTE LA DANZA,
EL SENTIDO SE PONE EN FUGA
PRECISAMENTE CUANDO SE FOR-
MULA LA PREGUNTA POR EL SENTI-
DO, PORQUE QUIEN PREGUNTA GENE-
RA LA DISTANCIA QUE TRANSFORMA LA
DANZA EN ALGO ASÍ COMO UNA PINTU-
RA EN LA PARED O UN VOLUMEN EN
UN PEDESTAL... O UNOS CUERPOS
EN UN ESCENARIO”.**

9 S. Tambutti: “La danza ante la agonía de la belleza”, p. 31.

10 Victoria Pérez: “Replantear la historia de la danza”, en *Hacer la historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*, Isabel de Naverán (ed.), Centro Coreográfico Galego/ Institut del Teatre/ Mercat de les Flors, España, 2010, p. 58.

11 *Ibíd.*, p. 59. “Se apropia [el artista en el rol del historiador] de los materiales del pasado para crear ya no

cuestión que interroga por la relación reflexiva del arte con la historia sedimentada en el presente, André Lepecki plantea la necesidad de superar el ensimismamiento de la obra de arte en la subjetividad. Lepecki denomina a este fenómeno “atrapamiento melancólico en el punto de fuga”. Este consiste en que la reflexión de la obra y su propuesta estética se desarrollan al interior de una subjetividad que a su vez se encuentra territorializada en un mundo. El punto de fuga es precisamente ese mundo atrapado en una temporalidad lineal y concentrado patológicamente en la angustia de la fugacidad, de lo evanescente, cuestión que, por cierto, compromete también al arte mismo de la danza. Lepecki escribe: “La modernidad de la danza se apoya en esta insoportable percepción de la relación del cuerpo danzante con la temporalidad”¹². A juicio de Lepecki la reflexión de la escritura de la coreografía en danza, orientada prioritaria y gravemente hacia la cuestión del evanescente cuerpo de la obra se debe a esa melancolía. “La danza –afirma Marcia Siegel- existe como perpetuo punto de fuga. En el momento mismo de su creación desaparece. Todos los años de formación de un bailarín en el estudio, toda la planificación del coreógrafo, los ensayos, la coordinación de escenógrafos, compositores y técnicos, la recaudación de dinero y la convocatoria de un público, todo ello es tan sólo una preparación para un acontecimiento que desaparece en el acto mismo de su materialización”¹³. En el fenómeno que Siegel describe, ocurre como si el cuerpo se hiciera pertenecer al movimiento, pero éste permanece en cierto sentido como extraño al tiempo mismo de su acaecer. Es decir, paradójicamente la danza así concebida no se habría “preparado” para desaparecer, esto es, para acontecer propiamente tal. Lo que propone Lepecki entonces es: “identificar cada cuerpo, cada modo de subjetivación como modos de contraer la temporalidad, de crear y multiplicar síntesis, es decir, de crear, multiplicar e identificar el vivir como fundamentalmente constituido por una multiplicidad de presentes, que se extienden hacia el pasado y el futuro de diferentes modos, según diferentes lectores, intensidades, afectos”¹⁴.

Una escena. La compañía belga Peeping Tom presentó el año 2009 la obra de danza-teatro “32 rue Vandenbranden”. Un grupo de jóvenes se encuentran aislados en las alturas de una montaña, expuestos en una salvaje intemperie a poderosos vientos que “escenifican” el sentido de un tiempo “post”. Cada uno de estos individuos explora en su interior, hasta lo que es inhóspito y desconocido para ellos mismos, para entonces “dejarlo salir”. El resultado es impresionante. Nos llama especialmente la atención en esta obra, en relación al desarrollo que aquí hemos propuesto, la “performance” del coreano Seoljin Kim. Mientras se escucha una versión para órgano de iglesia del “Agnus Dei” de Bach, y la voz de la mezzosoprano Euridike De Beul, el bailarín somete su cuerpo a una plasticidad “expresiva” inquietante, que nos sugiere una subjetividad devastada por la facticidad de la historia del mundo. Su cuerpo no parece simplemente un “medio de expresión” (como si se tratara de algo que sale desde una conciencia hacia otras conciencias), sino más bien el medium de la facticidad invadiendo a la interioridad devastada por su propia capacidad de sentir el pasado y el futuro, más allá de los límites del sujeto. Hacia el final, ingresa en la escena el bailarín Hun-Mok Jung, quien cubre el cuerpo de Kim con una chaqueta y luego lo abraza, como si se tratara de restituir los límites de la finitud, de recuperar la escala humana del cuerpo y darle finalmente un sujeto a esa capacidad infinita de ser afectado por el mundo y la incertidumbre de no saber.

tanto una nueva narrativa, sino sobre todo para plantear y exponer una serie de problemas en el ámbito de la danza vinculados a la historia y a la memoria. Usando su propio cuerpo, el artista rompe el sistema, entra dentro de él para cuestionar las políticas dominantes de investigación histórica”, *Ibíd.*, p. 64. Pensemos en el film “En busca de Ricardo III” (1977), de Al Pacino. Es precisamente una película acerca de la dificultad de reponer la obra de Shakespeare hoy y en Estados Unidos. Podemos contrastarlo con la versión que de la misma obra de Shakespeare hizo Richard Loncraine en 1995. Éste opta por hacer de “Ricardo III” una obra universal acerca de la ambición humana por el poder y el siniestro rostro que adquieren los deseos insatisfechos de un individuo conducido a la construcción de un imperio desde su cuerpo deforme. El trabajo de Al Pacino, en cambio, pone en escena el proceso mismo de producción de la obra.

12 Lepecki, *Op. Cit.*, p. 222.

13 Citada por Lepecki, *Ibíd.*, p. 223. “Es como si existir en el punto de fuga transformara años de formación, aprendizaje, creación y danza en años de continuo duelo anticipado y reiterada melancolía retrospectiva”, *Loc. cit.*

14 *Ibíd.*, p. 230.



Imágenes: Alain Platel, compañía bla bla, obra bla bla. <http://no tengo el link de estas fotos, favor chequear!>

{ experiencias }

Alain Platel
OUT OF CONTEXT (PARA PINA)

CUÁNDO LA CORPORALIDAD SE HACE DANZA

La danza del coreógrafo belga Alain Platel se trataría más bien de una corporalidad total. Sin formación en danza o teatro, ha desarrollado lo bello de los balbuceos del cuerpo cuando las palabras no son suficientes.

No se atrevía a usar el cuerpo. Su fascinación por la fisicalidad de los discapacitados le producía pudor, y su capacidad para ver su belleza le era muy difícil de explicar. Hasta que observó que lo anormal y lo normal configuran una misma cosa: la corporalidad sería ambas, y el cuerpo sería una manera de expresar sentimientos cuando las palabras no bastan. Esta vinculación la aproximó desde su experiencia como psicoterapeuta de niños con discapacidades, interés que permaneció escondido en sus comienzos en el teatro, pero hace alrededor de siete años comenzó a emerger en su trabajo creativo.

No fue fácil entender su interés por los cuerpos “anormales”. Mucho menos relacionar esa estética y esas figuras corporales a situaciones transversales que en toda corporalidad pudiesen explorarse y hacia una forma estética. Encontró unas cintas documentales realizadas por un psiquiatra a comienzos del siglo veinte, la grabación era de sus pacientes descritos como histéricos y mostraban una fisicalidad extrema. A partir de la emoción y belleza de esas imágenes, pudo vincularse a qué hay en el cuerpo cuando las palabras no pueden explicar; asunto que sucedería como experiencia de una misma línea en la que transitarían ambas cosas.

Su trabajo lo inició con amateurs a través de la comunicación y comportamiento no verbal. Por lo tanto su ingreso a la investigación del cuerpo fue desde lo sensible en principalmente sus configuraciones sociales y en eso, disciplinamiento e ideologías en las posibilidades de expresión, a través de figuras corporales que no se categorizarían en técnicas y estéticas específicas de la danza. Esta experimentación de las traducciones expresivas de la fisicalidad del cuerpo significante devino en pequeñas experiencias de danza, las que comenzaron a interesar a bailarines profesionales. En ese momento se dio cuenta que estaba “haciendo danza”, como experiencia que permitiría buscar el tránsito intenso de esa línea que integraría las posibilidades corporales hacia su expresión. La danza sería esa experiencia posible de sentir,

emocionarse y mocionarse hacia la forma; la diferencia es la búsqueda.

Esa idea de búsqueda hacia una forma, sería el proceso de exploración/composición coreográfica, que en Platel se ha constituido en el tiempo desde lo no danzario hacia una práctica de danza contemporánea que sorprende en sus modos de desarrollar una creación, práctica que Platel no podría definir. Su búsqueda ingresa en la complejidad semántica del cuerpo y su gesto político a través de la fisicalidad, y también de su relación con el lenguaje y otros materiales como el sonido. La improvisación y la confianza en la relación intersubjetiva con sus intérpretes, provocan la intimidad del proceso creativo hacia la obra, donde lo que se hace danza y lo que no se actualiza en la escena, proviene de las conversaciones y decisiones dialogadas.

La corporalidad hacia la danza sería una intención hacia la expresión del cuerpo, donde cabe preguntar en este caso, qué sucede desde la improvisación impulsada por la insinuación a indagar aspectos físicos vinculados al descontrol, al fuera de contexto y lo reprimido, en la provocación de considerar indiferentemente, todo movimiento corpóreo hacia la danza, que si le piden definir, llamaría “danza bastarda”¹.

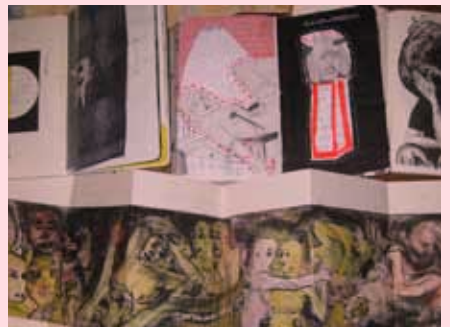
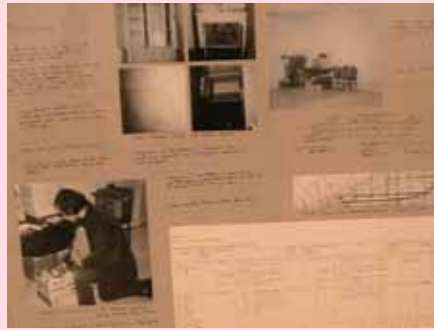
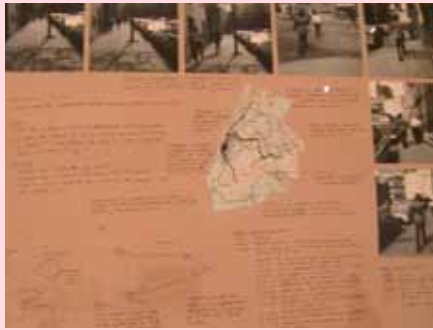
Las preguntas de estas corporalidades las reflexiona el artista a partir de su intuición, fascinada en la posibilidad cotidiana de expresar la humanidad de los cuerpos con historias y visiones de la vida, que como punto de partida, como obra en experiencia escénica, provoca hacia la participación del público y los bailarines en una misma experiencia de intensidad de emociones².

1 Bastardo se define relativo a lo que se degenera desde su origen o naturaleza

2 Redacción de la edición. (Material producido a partir de entrevista con el artista realizada por Área Contenidos RDI durante su visita a Chile. Septiembre 2011).

PROCESOS **SOBRE** PROCESOS

JOSEFINA CAMUS



Imágenes correspondientes a prácticas y publicaciones de procesos creativos seleccionadas por la autora. Ver referencias al final del texto.

Recorto diarios, saco fotografías, subrayo palabras en libros, revistas, fotocopias y hago anotaciones. Bailo sola, balbuceo; hablo sola, imagino; dibujo, visualizo. Recojo objetos en las calles, miro las calles, hago videos. Detengo momentos, veo y reveo imágenes, pinturas de otros, almaceno...

Mi cuarto acumula: ordeno, desordeno, pongo en relación, a veces no entiendo por qué he recogido. Sospecho que no tengo que pretender una lógica, o bien las lógicas de mi curiosidad se construirán a medida que los mismos elementos se busquen, se necesiten en diálogo; se resten, se olviden, se recuperen, se hagan sentido.

Y mi curiosidad es algo que llama mi atención, por qué, qué de esto me interesa, me quedo ahí percibiendo... En la soledad de mi cuarto esto me rodea, y no consigo (tampoco empeño) imaginar un fin, un resultado, una obra acabada.

Lo que impulsa mi arte es la búsqueda en el movimiento de mi mente, de mis emociones, de mis recuerdos, de mi imaginación, de mi palpitación, de mis fluidos. Mis procesos. Somos y hacemos procesos está siendo una manera de nombrar y/o asumir estas prácticas. Sin pretender concluir ideas sobre lo que esto es -proceso a diferencia de..., acometido en... una "obra"-, este ejercicio es un escrito que propone mirar y preguntar distintas cosas sobre esto de "el proceso" como creación.

En primer lugar me interesa preguntar por los procesos como una manera de no olvidar el tiempo que supone un momento performático particular, de recordar que ese momento es una extensión de un pasado lleno de acumulación de materiales que a su vez sigue viajando en un futuro hacia cuerpos-personas (receptores) insospechados en interacción con el espectador, en afección con su subjetividad que procesa y crea su obra que sucede en su cuerpo: el pecho se aprieta, sale una lágrima, una sonrisa, un risa nerviosa, una carcajada, pestañea, le da modorra, le da pudor, se excita, suda, se erecta, se moja, se le tensa la mandíbula, empuña sus manos, no entiende, se siente tonto, se divierte, se distrae, mira, no puede sacar sus ojos de encima. Quiere irse.

Mirar con lupa lo procesual es un laberinto seductor; tantas perspectivas posibles para reflexionar aparecen en mi cabeza como un nudo de luces. No quiero atormentar con mis ideas superpuestas, pero anticipo que este texto no se articula bajo una lógica cerrada, ajena a lo que este mismo proceso de escritura y reflexión supone. Hablo del proceso creativo en este texto que se modela a su vez como un proceso, como un cuerpo que interroga experiencias procesuales, conservando residuos, ripsos y tensiones no resueltas. Esta escritura ayer no era de esta manera, hoy la leo y edito, mañana sucederá lo mismo, entrego una primera versión (converso con mi editora -relación dialógica-) y vuelvo a replantearla, finalmente será entregada una última versión, luego leeré la publicación editada y pensaré en los posibles cambios, como una nueva pregunta, que da origen a un próximo escrito, y me despediré del pasado, como algo que fui, o del que todavía soy parte.

Este ejercicio da cuenta de la investigación atravesada por el tiempo real, como ciertas formas del arte contemporáneo que exponen la temporalidad de un algo que crea presente, "el trabajo en tiempo real que tiende a la confusión entre creación y exposición", dirá Nicolas Bourriaud¹, autor que nos proveerá de reflexiones y alcances posibles para abordar el proceso. También se tratará de la exposición a tajo abierto de recursos y códigos creativos anteriormente velados que ingresan como obra, en eso que el *arte contemporáneo*² muchas veces no propone como obra en una estancia cerrada, en términos de final.

1 Bourriaud, Nicolas: *Estética Relacional.*, Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, Argentina. 2008, p.45.

2 ¿Qué pretendo decir con "arte contemporáneo"? Al proponer categorías estéticas, constantemente una puerta abre otra, y evidentemente la complejidad de un concepto puede conducir a discusiones mayores con la tradición de la filosofía del arte, pero en este caso me limitaré a una fuente básica cotidiana de la era digital, y que resuena con el sentido común, a lo que a grosso modo nos imaginamos. Según lo que nos arroja Wikipedia este concepto puede ser entendido de distintas maneras, como el arte producido en nuestra época, lo que ocurre en la escena actual, o bien desde una distinción que se aplica "no con un criterio cronológico, sino estético, definido por su ruptura

Entonces al abrir la definición de obra hacia el terreno del ejercicio y la exposición de la investigación, las nociones de arte/objeto artístico, los modos de recepción del fenómeno artístico, y la disposición a consumir arte por parte del público y de lo que esto se trataría, cambian.

Considero que la exposición del proceso complejiza ciertos valores, en la medida que se configura como un terreno donde se hacen visibles preguntas más que certezas, la temporalidad asume el presente con sus imperfecciones, donde el error deja de ser error. El foco está en la búsqueda más que en la llegada a puerto. Las diversas dimensiones de este proceder artístico suponen cierta perturbación en las lógicas convencionales de producción y recepción artística, “[...] es inquietante ver a los artistas de hoy exponer procesos o situaciones. Se critica el aspecto ‘demasiado conceptual’ de sus trabajos (no se comprenden las formas empleadas para un objeto del que se ignora el sentido). Los artistas exploran y exponen el proceso que conduce hasta los objetos, hasta el sentido. El objeto es sólo un happy end del proceso de exposición -como lo explica Philippe Parreno: no presenta la lógica conclusión del trabajo, son un acontecimiento-”³

Me interesa esta idea del ejercicio que conduce y hace al sentido, habilitando la libertad a que el mismo proceso devenga materiales y afectos. Más allá de cuánto se exponga este proceso, o en qué etapa se encuentre este mismo al ser publicado, es viable proponer que toda obra es un proceso. Muchos factores permiten esta lectura.

En primer lugar, refiriendo a la “obra” como “situación artística”, en la medida en que es un encuentro entre elementos que genera un mundo, una vida, movimientos que suponen cambios, ciclos, estadios⁴, siguiendo la propuesta de procesos sobre procesos, entre todos los posibles, quiero reconocer un primer proceso privado⁵ de carácter más íntimo, ese lugar del mundo interior que imagina, cuestiona, piensa, intuye composiciones de cuerpos, objetos, sonidos, espacios. Ahí encontramos procesos que quedan (y me interesa esa noción: queda, lo quedado, lo residual, lo pas-andando... ¿qué es lo quedando?), en el sudor, en la incertidumbre, en diálogos, en las puertas cerradas de los ensayos, en manuscritos, storyboards, videos, fotografías. Y entonces aquello que rodea la obra, ¿es “la obra”? Lo que no quedó, ¿dónde fue a parar? La memoria desecha... capas que el espectador nunca conocerá ¿nos importa? ¿Queremos ver las dudas, las borraduras, las manchas, las fragilidades? ¿Qué pasa con todo lo que pasa?

Luego propongo un segundo proceso, más público, donde interesarán los procesos de intersubjetivación con los espectadores. En esta etapa el espectador inaugura un momento fundamental que tiene que ver con el carácter dinámico y altamente inestable que supone una forma supuestamente acabada en su muestra. La instancia del proceso subjetivo de cada espectador es el futuro posible que toda obra puede gozar en el momento de ser percibida.

con el academicismo y por su adecuación a renovadas y provocativas teorías del arte (arte deshumanizado, arte puro, muerte del arte, crisis del objeto artístico, arte independiente, etc. Véase también estudio de la historia del arte)”. Ver en: http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_contemporaneo. Planteo la idea de arte contemporáneo bajo esta segunda perspectiva, desde una categoría estética, que refiere al arte realizado desde los años '70 en adelante.

3 **Ibíd.**, p.65.

4 **Me interesa la propuesta de la tradición filosófica materialista que inaugura Epicuro y Lucrecio, que propone que “los átomos caen paralelos en el vacío, ligeramente en diagonal. Si uno de esos átomos se desvía de su recorrido, ‘provoca un encuentro con el átomo vecino y de encuentro en encuentro una serie de choques y el nacimiento de un mundo’. (...)Para crear este mundo, este encuentro debe ser duradero: los elementos que lo constituyen deben unirse en una forma, es decir debe haber posesión de un elemento por otro (decimos que el hielo “se solidifica”) (...). La forma puede definirse como un encuentro duradero (...) se revelan como duraderos a partir de que sus componentes forman un conjunto cuyo sentido “persiste” en el momento del nacimiento, planteando “posibilidades de vida” nuevas. Citado por Bourriaud., p.19.)**

5 **Estas categorías son una propuesta de fragmentación de la constitución procesual de una obra, se proponen desde una perspectiva didáctica no concluyente. El proceso de publicación inaugura a su vez el proceso de recepción y circulación.**

“(…) ME INTERESA PREGUNTAR POR LOS PROCESOS COMO UNA MANERA DE NO OLVIDAR EL TIEMPO QUE SUPONE UN MOMENTO PERFORMÁTICO PARTICULAR, DE RECORDAR QUE ESE MOMENTO ES UNA EXTENSIÓN DE UN PASADO LLENO DE ACUMULACIÓN DE MATERIALES QUE A SU VEZ SIGUE VIAJANDO EN UN FUTURO HACIA CUERPOS-PERSONAS (RECEPTORES) INSOSPECHADOS, COMO INTERACCIÓN CON EL ESPECTADOR EN AFECCIÓN CON SU SUBJETIVIDAD QUE PROCESA Y CREA SU OBRA QUE SUCEDE EN SU CUERPO (…)”.

Sobre esto la reflexión que ha desarrollado las artes visuales se puede aplicar al caso de las artes escénicas: Duchamp, en relación a la imagen, afirma “las miradas son las que posibilitan los cuadros, va sin embargo todavía más allá, planteando el diálogo como el origen mismo del proceso de constitución de la imagen: al comienzo habría inclusive que negociar, presuponer al Otro”⁶. Bajo dicha propuesta, el Otro se configura como un constituyente fundamental dentro del fenómeno artístico. Desde ahí me interesa exponer las ideas de Bourriaud respecto del concepto de obra: “Podrá definirse entonces como un objeto relacional, como el lugar geométrico de una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios”⁷. Siguiendo al autor, la obra de un artista toma así el estatuto de un conjunto de unidades que pueden ser reactivas por un espectador-manipulador, por lo tanto cabe insistir sobre lo inestable y lo diverso de las formas del proceso en tanto obra: “[...] La forma de la obra contemporánea se extiende de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico. Una Obra de arte es un punto sobre una línea”⁸.

Esto sobre el lugar del receptor y su papel en la continuidad del proceso de obra. Ahora bien, la publicación de una obra de danza/performance es muy distinta a la de un libro, un cuadro o una escultura, lo cual complejiza la diversidad de procesos que esta publicación supone, en cuanto a su estrecha relación con el modo de temporalidad (presente-presencia) que estas propuestas encarnan, según indica Bourriaud “un cuadro o una escultura se caracterizan a priori por su disponibilidad simbólica: más allá de las imposibilidades materiales evidentes (horarios de los museos, distancia geométrica) una obra de arte puede ser vista en cualquier momento; está a la vista, disponible para la curiosidad de un público teóricamente universal. Sin embargo, el arte contemporáneo es a menudo no disponible, y se muestra en un momento determinado. El ejemplo de la performance es el más clásico; una vez que sucedió sólo queda su documentación, que no se puede confundir con la obra misma (cabe cuestionar esto de la obra misma, cuando justamente aquí se vulnera esta idea). Este tipo de práctica supone un contrato con el que mira, un acuerdo cuyas cláusulas tienden a diversificarse desde los años sesenta: “la obra de arte ya no se ofrece en el marco de una obra ‘monumental’ y ya no está abierta para un público universal sino que se lleva a cabo en un momento dado, para una audiencia convocada por el artista”⁹.

En el caso de las artes escénicas, hay un lugar de vida en la relación temporal-espacial de la presencia de los cuerpos que están presentes (en tanto presencia/espacio-presente/tiempo). Una misma composición, supone modos de interpretación desiguales; el cuerpo todos los días tiene nuevos estados, y sospechar que lo que veo sólo se ha hecho en ese recorte de tiempo, que es inédito, creado en ese instante, me parece fascinante. Cuando el arte escénico, la danza y la performance ocupan a su favor este lugar procesual, dejándolo ver y validándolo, considero encarna una genuidad que potencia la percepción de quien observa y en eso se potencia todo el proceso complejo.

Lo anterior se extiende en dirección a la relación de la danza y la performance con el tiempo real. Si bien en este escrito no referiré las distinciones entre la danza y la performance ya que para dar cuenta de sus límites sería preciso realizar otro texto, señalaré algunas características de la performance que dan cuenta de su relación con el tiempo real: la integración del presente, de lo inédito, del azar, de lo que no está previsto de antemano, es fundamental, así lo señala Francisco Copello al referirse a los inicios del performance,

6 En *Ibíd.*, p. 29.

7 *Ibíd.*, p29.

8 *Ibíd.*, p21.

9 *Ibíd.*,p 32.

cuando se invaden como fenómeno de arte vivo particular y efímero las galerías y espacios públicos, “se perfilan diferencias, verificaciones y si por una parte la acción viva pierde en espectacularidad, por otra parte gana claridad y una temporalidad que le caracterizará para siempre”¹⁰.

La temporalidad (presente) de la performance será para Copello también reflejo de los contenidos y su relación con el contexto; “el género del performance exige a la vez la ‘presencia’ del artista y un contenido que refleje con agudeza los tiempos, tanto como su aptitud de reacción a las evoluciones sociales, rasgo que permanece como una de sus características preciosas”¹¹. En el caso de la danza, la relación con el tiempo real depende. Tenemos una serie de posibilidades, desde la improvisación hasta la obra que se cierra como una partitura que intenta la coreográfica fija. Más allá de estas decisiones, de cuán fija o cuán improvisada es una obra, se abre la pregunta sobre el hecho: ¿que una obra se realice, a su vez es una reconfiguración? ¿es posible plantear la reactualización constante del trabajo? ¿La obra cada vez que se hace es una nueva obra?

Si bien en la escena contemporánea conviven las diversas modalidades (definidas como una partitura coreográfica fija u obras móviles que abren espacio a la improvisación...), siguiendo las reflexiones de Bourriaud, una situación que interesa respecto de los formatos de exposición son las “prácticas de los artistas contemporáneos, que crean y ponen en escena dispositivos de existencia que incluyen métodos de trabajo y modos de ser; así, en lugar de los objetos concretos que delimitaban hasta ahora el campo del arte, utilizan el tiempo como un material. La forma prima sobre la cosa; los flujos sobre las categorías; la producción de gestos, sobre los objetos materiales. Y los que miran son invitados a franquear el umbral ‘módulos temporales catalizadores’, más que a contemplar objetos inmanentes cerrados sobre su mundo de referencia. El artista se presenta incluso como un universo de subjetivación en marcha.”¹²

Proceso sobre proceso es una reflexión que se amplía en diversas direcciones. Desde una perspectiva más general, una obra (que contiene procesos) es a su vez un proceso dentro de un proceso mayor que sería un etapa de la obra de un artista considerando las relaciones, obsesiones, conexiones, cambios, continuidades, que se pueden establecer entre una obra y otra, y que van dando cuenta del desarrollo de una poética autoral. Así por ejemplo, si pensamos en el periodo azul de Picasso, que considera su producción creativa entre 1901 a 1904 aproximadamente, vemos que hay un conjunto de características que dan cuenta de un proceso estético, por su puesto ligado al color, a la intensidad emotiva que transmiten las figuras alargadas bajo una temática que expone la soledad de los personajes, entre otros rasgos. Vemos como en el caso de las artes visuales dichos procesos se materializan generosamente en bosquejos, dibujos, pinturas. El formato permite una producción más tangible y visible, y de este modo, los espectadores podemos reconocer una búsqueda, un estudio, trazos, gestos, colores, materiales que hablan en su devenir.

En el caso de la danza, dado lo efímero de la forma (a menos que se la grabe o fotografíe para retenerla en el tiempo), estos procesos muchas veces quedan relegados a los procesos privados, internos, a la intimidad de la conversación de los directores con los intérpretes, a los ensayos. O bien se pueden hacer más visibles cuando los directores tienen instancias más periódicas de exhibición. Hay autores que tienen una producción en la que podemos leer (audicionar) procesos, marcas que dan cuenta de una continuidad entre una obra y otra, como en el ejemplo anterior¹³. Parte de estos procesos más extensos, ligados a una

“CUANDO EL ARTE ESCÉNICO, LA DANZA Y LA PERFORMANCE OCUPAN A SU FAVOR ESTE LUGAR PROCESUAL, DEJÁNDOLO VER Y VALIDÁNDOLO, CONSIDERO ENCARNA UNA GENUINIDAD QUE POTENCIA LA PERCEPCIÓN DE QUIEN OBSERVA Y EN ESO SE POTENCIA TODO EL PROCESO COMPLEJO.”

10 Copello, Francisco: Fotografía de performance. Ocho Libros Editores, Santiago de Chile, 1999. p., 35.

11 Ibid., p.46.

12 Ibid., p.130-131.

13 En el periodo azul de Picasso el artista produce pinturas bajo dicha gama cromática. El origen tiene relación en un acontecimiento que influencia su estado anímico hacia la tristeza expresada en el universo emocional que transmiten dichas pinturas. Se trata del suicidio de su amigo Carlos Casagemas (17 de febrero de 1901).

poética, a periodos de estudio y creación, se traman también como procesos autobiográficos.

Al observar esta perspectiva cabe preguntarnos si es posible separar los procesos humanos-existenciales de los artísticos. Nuestra mirada recorta momentos que ayer no los hacía, el trabajo de la dirección, de la interpretación no son ajenas a este movimiento supongo (a menos que se los evite o se censure, que en todo caso es una posibilidad). La (re) unión del arte y la vida se asume directamente en las vanguardias del siglo XX, y para el arte contemporáneo, esta tradición es una posibilidad en el mayor de los casos pactada por los artistas, o por lo menos, una pregunta que interroga durante el proceso: ¿Qué hago con esta relación? ¿Hasta dónde permito (o cómo hago para que no esté) en la obra lo que [me - nos] sucede; el presente emocional, mental, contextual?

Bajo esta perspectiva es posible establecer una comparación entre la vida humana y la “vida artística”: transitamos/ o nos transitan (actividad y pasividad) fenómenos que nos modifican, que intervienen nuestros modos de percibir, sentir y significar lo que nos rodea. Los contextos sociales, políticos, materiales, emocionales pasan por fases. ¿Es posible que las instancias artísticas escapen a esta naturaleza? En tanto éstas se desarrollan bajo el transcurso del tiempo (contexto) suponen un devenir, el pasado dialoga con el presente y desde ahí es posible reinventar(se) constantemente. Aceptar el proceso como único modo de vida es también aceptar el hacer artístico como un continuo de posibles preguntas que despiertan otras, en tanto las respuestas abren. La obra como forma visible tiene, como lo plantea la estética contemporánea, una condición abierta que genera vida, en cuanto es vista o percibida por su público.

Entonces público, como era de esperar, les dejo como extensión del proceso un puñado de situaciones procesuales, que dan cuenta de una escena contemporánea que insiste en hacer visible este recorte, e invita a ser testigo de metodologías, preguntas, ejercicios, insinuaciones y búsquedas.

EXPERIENCIAS DE PROCESO

Santiago de Chile

- Proyecto Relevo. <http://relevorelevo.blogspot.com/>
- Festival Escena Doméstica. <http://escenadomestica.wordpress.com/about/>

Nueva York ¹

- Movement Research. <http://movementresearch.org/performanceevents/>
- Brooklyn Art Library. <http://www.arthousecoop.com/brooklynartlibrary>
- Performance de Vito Acconci, registros fotográficos, sistema de organización de la performance, son exhibidos como cuadros en la muestra permanente del MoMa
- Sobre el título que da cuenta de un proceso: Francis Bacon, “Study of a Baboon”
- La muestra “Magic sticks” del artista norteamericano Charlie Roberts.

Vemos también los materiales que acompañan el proceso de obra:
<http://www.kravetswehbygallery.com/exhibition/imageview/2204/9>
<http://www.kravetswehbygallery.com/exhibition/view/2204>

1 Influencia de los contextos... actualmente me encuentro viviendo en esta ciudad, es por ello que comparto estos referentes.



{ experiencias }

Manuel Vason
PROYECTO STILL MOVIL

CÓMO HACERSE A UN CUERPO-IMAGEN

Danza, cuerpo y coreografía a través de lo fotográfico en proyecto Still_Movil del italiano Manuel Vason. En residencia con artistas chilenos interroga formas y situaciones significantes de la danza contemporánea.

No se trata de registrar fotográficamente cuerpos en movimiento. Tampoco de diseñar una pose para la cámara. La propuesta del proyecto Still_Movil del artista Manuel Vason¹ es más compleja, y provoca observar abiertamente las prácticas contemporáneas de la danza en su contagio con otras artes: transitaría un proceso de coreografía del cuerpo hacia la inmovilización como *imagen coreográfica*, desarrollado a través de la experiencia del dispositivo fotográfico en el encuentro del artista con los colaboradores. La transformación de un cuerpo en una imagen, devendría en la composición de una detención como procedimiento estético hacia una forma de representación. Este encuentro entre fotografía, danza y performance, investigaría los trasposos de situaciones del cuerpo en su presencia y representación, quietud y agitación, improvisación y organización, espontaneidad y construcción, genuidad y artificio, intensidad y lenguaje, proceso y final, durante la conversión de una pieza de danza a una imagen fotográfica. O su creación haciéndose cuerpo coreo – fotográficamente, desarrollando el potencial performático de la imagen que signa la experiencia corporal.

A partir de la descripción de este procedimiento creativo, que es sólo una lectura sugerida², se abren preguntas: cómo una pieza de danza significaría en figuras corporales fotografiadas o cómo produciría el sentido de su obra hacia el *cuerpo-imagen* coreográfico, como una detención en potencia de actualización (en la recepción) hacia el movimiento; o cómo esta fotografía puede leerse como una danza ¿por su procedimiento coreográfico (pero hacia la detención)? No se trataría de una pieza fotográfica estable, más bien se configuraría en su fractalidad y fragmentación intensa, codificada de diversos modos según cada propuesta creativa. Importaría en esto, más que preguntar qué, interrogar cómo significa la corporalidad hacia el *cuerpo-imagen* a través de su composición coreográfica que deviene *imagen performática*³.

Para Vason se puede entender como experimento de *escritura visual* de la danza a través de la coreografía hacia la inmovilización. Esto dialogaría con las teorías de la presencia y la representación del cuerpo en la danza y sus políticas de movilización y detención respecto a su condición ontohistórica. La provocación visual de Vason en la representación del cuerpo como *imagen coreo-fotográfica*, propiciaría experiencias que abren nuevas relaciones corporales en las representaciones y respecto a las formas de la danza⁴. Se trataría de una situación de traducción sensible e intersubjetiva como experiencia receptiva de un *cuerpo- imagen performativo*, que estimularía en su quietud, la movilización corporal en la visualización coreográfica del cuerpo de la fotografía.⁵

Septiembre 2011.

1 www.stillmovil.com

2 Las ideas del texto son parte de investigación en curso de Natalia Ramírez a partir de la visita de Manuel Vason a nuestro país.

3 La noción *imagen performática* se propone para pensar en la situación de acción presente y movilizadora en la recepción de la obra.

4 Por ejemplo, se podría preguntar sobre relaciones técnico-formales, como en videodanza, pero resultaría esto más audaz respecto a las ideas de movimiento-detención y actualización performática.

5 Redacción de la edición. (Material producido a partir de entrevista con el artista realizada por Área Contenidos RDI durante su visita a Chile. Septiembre 2011).

¿CÓMO ESCRIBIR LA HISTORIA DE LA DANZA?

MARÍA JOSÉ CIFUENTES

Una mujer vestida de rojo, irrumpe en el escenario tentando a la muerte. La injusticia y la rabia provocan su paso firme, su furia se convierte en una danza de guerra, su cuerpo se estremece de venganza, sus manos son sus únicas armas, de pronto los saltos y giros se paralizan...la música indica la presencia del enemigo, ella asecha en silencio hasta que el soldado desfila ante sus ojos, con la destreza que da la ira acierta al cuerpo del soldado que cae en la fila...todo se paraliza, la muerte aparece irrumpiendo en la escena, los demás soldados la descubren, aunque la música sigue no hay sonidos que puedan representar el silencio de la agonía, la muerte la mira, la mujer de rojo se enfrenta a su destino. Comienza el rito, un sinfín de cuerpos aparecen en círculo girando alrededor de ella, su cuerpo tiembla, se enajena de sí misma, su vestido rojo ya no la cubre, nada importa solo la consumación del sacrificio. El piso lleno de tierra hiere los pies, las heridas no importan, el cuerpo de los que danzan esta protegido por el rito, no hay cansancio, solo la exaltación del cumplimiento de la consagración.

Las reconstruimos con los ojos cerrados, son muchas, visten distinto pero siempre de rojo, danzando en teatros, galerías, incluso en la calle, en distintas épocas, todas comparten algo en común: La danza.

A lo largo de la historia de la danza el arquetipo de la **mujer de rojo** ha sido utilizado por distintos coreógrafos instalándose en nuestro imaginario como una mujer de carácter fuerte y seductor. Desde Isadora Duncan, Marius Petipa, Martha Graham, Kurt Joos, Pina Bausch, e incluso referentes nacionales como Patricio Bunster o Nelsón Avilés, entre otros, han hecho bailar a la **mujer de rojo** en sus obras, encarando todas ellas distintos personajes. Cada vez que he visto una obra donde una de sus protagonistas viste de rojo, me es imposible desvincular a esta mujer de todas las otras mujeres de rojo antepasados y fantasmas que vistieron de este color en escena. Y de pronto comienzo a ver los cruces, las citas y me pregunto si es posible reconstruir la historia de la danza solo de la mano de estas mujeres; y ¿por qué no imaginar que la **mujer de rojo** es la propia historia de la danza? como si una mujer de rojo contuviera en sí misma a todas las mujeres que se vistieron de rojo para bailar, moviéndose distinto en cada momento pero dentro de una misma continuidad (extracto de La Mujer de Rojo, obra en construcción)¹.

DECLARACIÓN INICIAL

Cuando pienso en cómo escribir la historia de la danza, me rebelo ante mí con un estado de angustia y aburrimiento frente a los métodos que yo misma he utilizado para desarrollar un relato histórico. Siempre se nos ha pedido a los historiadores plantear una verdad, sobre todo por el vínculo que mantenemos con la ciencia y la necesidad de construir visiones objetivas que aporten a la historia nacional. Una VERDAD que para mí es imposible de conocer cuando mi objeto de estudio es la danza, un arte que integra su memoria en el cuerpo y que es casi inabarcable si no es encarado desde la propia experiencia.

“SIEMPRE SE NOS HA PEDIDO A LOS HISTORIADORES PLANTEAR UNA VERDAD, SOBRE TODO POR EL VÍNCULO QUE MANTENEMOS CON LA CIENCIA Y LA NECESIDAD DE CONSTRUIR VISIONES OBJETIVAS QUE APORTEN A LA HISTORIA NACIONAL. UNA VERDAD QUE PARA MÍ ES IMPOSIBLE DE CONOCER CUANDO MI OBJETO DE ESTUDIO ES LA DANZA”.

El siguiente texto abre la reflexión desde mis propias inquietudes y experiencias frente a las formas de escribir la historia. Un texto que pretensiosamente intenta iniciar un cambio metodológico, partiendo de mi misma y mi propia forma de relacionarme con la historia: hoy no solo lo hago desde la escritura, a pesar de haber escrito varios libros sobre historia de la danza. La lejanía que se produce con la memoria viva de la danza, es algo que me lleva a buscar la práctica y enlazar la historia con palabras como proceso, transversalidad, subjetividad, reciclaje, memoria, etc. nociones que no puedo solamente desarrollar mediante datos, fechas o interpretaciones. Así, en estos últimos años he realizado un par de acciones performativas que me han permitido un vínculo experiencial con la historia, lo que he desarrollado en proyectos como Conferencia(s) Memoria en Proceso, serie de conferencias que relacionan la búsqueda de mi padre, con la búsqueda de la historia, estableciendo un juego con el espectador entre ficción y realidad en pos de la búsqueda de la experiencia en el relato. En esta misma línea está el proyecto MEMOLAB, laboratorio sobre la memoria de las artes escénicas, donde hemos desarrollado junto a un grupo de artistas e investigadores, acciones que nos permiten conectar la historia con la experiencia. Actualmente, el

texto inicial La Mujer de Rojo corresponde a un nuevo proyecto en el cual trabajo para vincular la danza a la memoria corporal de las múltiples mujeres de rojo que han existido en obras de danza de todos los estilos y épocas. En este sentido, el texto a continuación es una carta abierta, un menú de ideas, conexas e inconexas, que presentan mi estado actual, en esta búsqueda sobre CÓMO escribir la HISTORIA DE LA DANZA.

MI PROBLEMÁTICA

Por mucho tiempo los historiadores nos hemos centrado en fabricar lo sucedido, en acumular datos sobre nuestros objetos de estudio, pero no hemos sido capaces de encontrarnos de cara con el pasado. La obsesión empírica hace inalcanzable la posibilidad de un contacto sensorial con la historia. ¿Experiencia o narración? ¿Sensación o lenguaje?

(...) la experiencia histórica sólo es un dato y no un problema, por lo que ni siquiera tiene sentido plantearse la pregunta sobre la naturaleza de la experiencia histórica. Inclusive se puede defender la tesis de que el narrativismo no sólo es indiferente respecto de la experiencia histórica, sino que le es abiertamente antagónico. En suma, la narración mata a la experiencia, y viceversa.

(Ankersmit: 1993, 2)

Hace un tiempo atrás comencé a cuestionar las propias metodologías y procedimientos que había adoptado en mi forma de escribir la historia de la danza. La constante inquietud por dar coherencia a un sinfín de acontecimientos, provenía de mi formación científica y metodológica que me impedía una relación subjetiva con mi objeto de estudio. La visión empírica de la historia me había ayudado en la reconstrucción de los contextos de la historia de la danza, adquirí experiencia y conocimiento en las materias y fuentes estudiadas generando una experticia en esta área, pero no otorgué una importancia a la experiencia del propio pasado y a su dimensión práctica, principalmente porque no estaba segura de que lo sensorial podría ser un camino para la reconstrucción. La consecuencia de esto fue la creación de un relato dentro de un panorama histórico coherente y presuntamente verdadero, prevaleciendo la visión temporal pero pocas veces un entendimiento transversal o rizomático de la historia, dejando de lado el lugar que ocupa el cuerpo y el movimiento.

Surgió entonces desde esta inquietud experiencial y práctica, una necesidad por buscar nuevas metodologías que permitieran un contacto más allá de la narración lineal de los hechos. Según Ankersmit, la experiencia histórica se convierte solo en un dato para el historiador, no en el problema a la hora de realizar la reconstrucción. El historiador más que encontrar el pasado, lo fabrica. Para el historiador, hasta la revelación más íntima y “real” de un actor histórico en un texto conservado sólo es una huella o una fuente, y no un punto de contacto con el pasado mismo. (Ankersmit: 1993, 4).

La respuesta para un cambio en la percepción de la historia estaría dada por una fenomenología de la EXPERIENCIA histórica, una relación que permita acceder a la experiencia sensorial con el pasado. Pero ¿cuál es la relación que ha establecido la teoría con el concepto de experiencias?

Cuadro teórico sobre la experiencia:

W. Benjamin: Indica una ausencia de la transmisión de la experiencia dentro de la modernidad.

G. Agamben: Propone el fin de la experiencia en el mundo moderno

J. Huizinga: Sugiere la fenomenología de la experiencia histórica (el contacto, percepción o sensación histórica, más allá de la narración)

P. Ricoeur: no hay experiencia del tiempo sin narración y lo que toda narración narra es una experiencia temporal

Desde Ricoeur, la intención de este texto está precisamente en proponer un contacto con la historia no desde una experiencia temporal sino desde una experiencia anacrónica. Si eliminamos la narración y hacemos de la historia una experiencia sensorial, posiblemente no podremos conectar los hechos con su contexto pero quizás nuestra memoria subjetiva integró esa experiencia.

Entonces...

¿Cómo pensar la historia?

La historia como experiencia

La historia como reconstrucción

La historia como narración

La historia como proceso

La historia como testimonio

La historia como experiencia

La historia como memoria

La historia como imaginario común

La historia como resultado subjetivo

La historia como medio

La historia como relato **La historia como experiencia**

La historia como ficción

La historia como revolución

La historia como experiencia

¿CÓMO RECONSTRUIR LA HISTORIA SIN DEJAR DE LADO LA EXPERIENCIA?

Las artes escénicas contemporáneas han despertado su interés en el tema de la historia y de su reconstrucción, proponiendo un camino mucho más cercano de comunión entre narración y experiencia, integrando lo sensorial que tal como propone Ankersmit, queda eliminado de la narración de la historia. Las artes escénicas contemporáneas han cuestionado la forma en cómo se escribe la historia, proponiendo desde la práctica artística métodos de reconstrucción e historicización. En el año 2009 me integré al proyecto de investigación “Autonomía y Complejidad”² dirigido por Idoia Zabaleta e Isabel de Naverán. Durante dos años estuvimos trabajando de manera práctica, teorizando desde la propia creación, la relación que establecíamos con el pasado. Uno de los resultados visibles de este proyecto fue la publicación del libro *Hacer Historia, Reflexiones desde la práctica de la danza*, editado por Isabel de Naverán. Dentro de la investigación se realizó el estudio de una serie de referentes desde las prácticas escénicas de la danza actual: Saša Asentić, Janez Janša, Rabih Mroué, Olga de Soto, Mårten Spångberg, Ana Vujanovic, entre otros artistas. Sus obras y procesos se convirtieron en las bases de una investigación que buscaba comprender la relación que establecían, desde el presente, estos artistas con las producciones del pasado. El proyecto abría la posibilidad de pensar la historia de la danza no solo como una documentación o investigación empírica.

Cómo ejemplo de estos casos de estudio, fue importante para mí el conocer obras como *Historia(s)* de Olga de Soto, quien fue invitada por el Culturgest a homenajear la pieza de Roland Petite “El Joven y la Muerte”. Su propuesta fue finalmente la de iniciar una reconstrucción de esta pieza desde el testimonio de los propios espectadores que vieron el ballet en 1946. El resultado de este proceso fue una puesta en escena donde la obra se reconstruye desde la experiencia sensorial de los testigos del pasado, sin apelar a los datos históricos duros sino a la memoria subjetiva del espectador que reconstruía cada uno de los momentos de la obra. Para el espectador del 2010, que observaba este relato, nacía también una nueva relación con ese pasado y podría vivenciar la obra desde las palabras de estos espectadores de antaño que recordaban y en ese acto volvían a la vida la obra.

Personalmente, conocer estos casos y referentes me motivaron a pensar la historia desde otro lugar. Al comienzo sentía conflictos por abandonar la esencia empírica del relato histórico pero cuando comencé a trabajar de manera práctica entendí como las artes escénicas estaban ofreciendo una nueva visión de la historia que para mí era tan válida como la propia historiografía. El primer laboratorio de investigación en este tema fue con el esloveno Janez Janša, quien propuso como ejercicio reconstruir una escena ficticia con datos reales. Desde ese momento pude comprender de qué manera la ficción podía convertirse en una herramienta para la historia. La confección de documentos falsos obligaba a indagar en los contextos y permitía una libertad a la hora de recoger experiencias marginales desde la propia historia. Lo que ese ejercicio provocó fue un verdadero estudio de la escena europea de los años setenta y la relación que se estableció con el pasado, a pesar de ser subjetiva, funcionaba como experiencia sensorial con la historia.

Trabajar con la ficción era una propuesta lúdica*. En ese momento el juego se convirtió en posible metodología para el trabajo de la reconstrucción, ya que su esencia anacrónica permitía convertir al pasado en un acontecimiento presente, eliminando la carga histórica del contexto. Al jugar*, el hombre se desprende del tiempo sagrado y lo “olvida” en el tiempo humano (Agamben: 2007, 101). El juego transforma las estructuras en acontecimientos. Permite una modificación y aceleración del tiempo. En las artes escénicas, la reconstrucción busca rehacer el acontecimiento desprendiéndose del tiempo al que pertenece, sacrificando el contexto para revivir la experiencia en el presente. Desde ese momento, resolví que para llevar a cabo una investigación que me permitiera encontrar un camino concreto hacia la experiencia histórica, era necesario dejar de lado todas las estructuras convencionales de la disciplina histórica y arriesgarme a entrar en el terreno de la práctica artística, en consecuencia, romper con la escritura y llevar la historia a una dimensión práctica.

Siguiendo con esta inquietud, acepte el desafío el año 2010 cuando cursaba el máster de Prácticas Escénicas y Cultura Visual en la Universidad de Alcalá. Al finalizar el programa, debíamos presentar una memoria o proyecto final que hiciera visible nuestro proceso. Fue en este contexto que nació el proyecto *Conferencia(s)*³ que mencioné al comienzo. Partiendo de la idea del fin de la experiencia en la era posmoderna

“LA RESPUESTA PARA UN CAMBIO EN LA PERCEPCIÓN DE LA HISTORIA ESTARÍA DADA POR UNA FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA HISTÓRICA, UNA RELACIÓN QUE PERMITA ACCEDER A LA EXPERIENCIA SENSORIAL CON EL PASADO.”

y la desvinculación de la sociedad actual con la historia, decidí presentar una propuesta performática utilizando como temática mi autobiografía. La acción consistía en desarrollar una serie de conferencias sobre distintos puntos de mi vida, que se articulaban como un gran rompecabezas y cuyo hilo conductor era la búsqueda de mi padre. Cada conferencia trabajaba con hechos que se repetían en cada una de ellas, colocados en distintos órdenes y contextos. La ficción era un elemento fundamental: se integraban algunos hechos de ficción mezclados con hechos reales y autobiográficos para generar en el espectador un acercamiento al relato histórico, trabajando y jugando con la memoria subjetiva y colectiva, lo que generaba que quienes asistían, a partir de la acción de las múltiples conferencias y la disposición de los hechos, lograban tener una experiencia o sensación con la historia saliendo de la visión convencional de la historia temporal, lineal y narrativa que suele proponer nuestra sociedad.

Por primera vez lograba proponer como historiadora, un acercamiento con la historia desde la práctica, lo que no sólo enriqueció mi percepción de la historia sino también, pude comprobar la existencia de una experiencia histórica sensorial. Fue a partir del trabajo de mi autobiografía que pude profundizar en este vínculo historia-experiencia, extendiendo además el tejido de este vínculo hacía el espectador. Sin embargo, a pesar de los resultados y de lograr el objetivo, la idea de una experiencia histórica se amplió en mi búsqueda y surgió entonces una nueva pregunta:

¿Cómo producir la experiencia histórica?

Si hay un lugar en el que una parte de la realidad se resiste a ser alcanzable, es en la historia (Ankersmit: 1993, 4). Considerando esta idea se podría pensar quizás que la negación de la realidad (mediante la ficción como herramienta) es lo que nos permite finalmente acercarnos a la realidad.

La respuesta según Ankersmit sería:

Una descontextualización del lado del objeto va de la mano con una descontextualización del lado del sujeto, y esta disposición de ambos lados de sacrificar el contexto parece ser la condición para la intimidad del encuentro entre el objeto y el sujeto en la experiencia histórica. (Ankersmit: 2003)

La experiencia histórica se produce con la ruptura del historiador con su propia existencia. Es no asumir las interpretaciones del pasado como verdaderas, es sacrificar el contexto del objeto de estudio. Esto no significa dominar el mundo histórico sino estar sometido a él desde la percepción.

Mi respuesta:

Sacrificar el contexto a través de la búsqueda de una historia propia, autobiográfica, subjetiva...

LA MUJER DE ROJO

El relato con el cual inicio éste texto forma parte de este proceso de búsqueda, La Mujer de Rojo, corresponde a una nueva investigación que tiene la intención de convertirse a su vez, en una instalación performática. Esta mujer se presenta como un arquetipo, que al ser estudiado, se repite a lo largo de la historia de la danza en diversas obras. Siguiendo su imagen se puede observar el nacimiento de estilos en la danza, es a través de este personaje que se puede recorrer la historia sin la necesidad de que se identifiquen sus contextos. Está presente en el imaginario de la danza. El texto citado al comienzo, es hasta ahora un ejercicio, pero la intención de este proyecto sobre “La Mujer de Rojo”, es lograr reconstruir su existencia, mediante entrevistas y testimonios que nos ayuden a componer su figura en el tiempo. La mezcla de épocas y de subjetividades da como resultado un ser de ficción pero que a su vez contiene en sí misma la percepción del pasado. Mi propuesta desemboca en una reconstrucción del espacio y del

recorrido de esta **mujer de rojo**. Si unimos los múltiples recorridos de las distintas mujeres de rojo que existen como arquetipo en la danza, podemos ver en una sola imagen el movimiento de la historia. La **mujer de rojo** finalmente también se convierte en una metáfora, es en sí misma la HISTORIA DE LA DANZA.

NUEVOS VÍNCULOS CON EL PASADO

¿A caso no nos roza, a nosotros también,
una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? (Benjamin: 1940, 1)

Para terminar, creo que es importante dejar abierta una serie de inquietudes en relación a la conexión que tienen actualmente los creadores chilenos con el pasado de la danza. Creo que hemos abandonado la tarea de la reconstrucción práctica, a pesar de las reposiciones constantes de obras, (que para mi siguen siendo formas objetivas de trabajar la historia). Creo que es importante abrir la reflexión hacia la reconstrucción de una historia desde el cuerpo. En conclusión ¿Porqué la historia debe ser solo escrita? No podemos dar por cerrado el trabajo de la historia de la danza, es necesario volver a una historia viva, incentivar su mirada desde el presente y porqué no, también ser capaces de entregar una mirada más lúdica. Abrir nuevas perspectivas a la forma de escribir y hacer la historia, plantear esta relación dentro de la práctica, proponer la apropiación o el reciclaje de obras o producciones del pasado.

“Porque la imagen verdadera del pasado
es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente
que no se reconozca aludido a ella”
(Benjamin: 1940, 2)

NOTAS

1 Este texto forma parte de un ejercicio frente al cómo escribir la historia. La mujer de rojo de La Mesa Verde (1932) de Kurt Jooss, de pronto se conecta con la mujer de rojo de La Consagración de la primavera (1975) de Pina Bausch. Sin un relato lineal dos momentos históricos conviven y se manifiestan en la ficción de una sola mujer que irrumpen en la escena. Este juego literario plantea la posibilidad de conectar un imaginario visual que existe en nuestra memoria más allá de las narraciones o los conocimientos que existan en torno a estas obras. Actualmente este texto forma parte del proceso de investigación teórica-práctica en curso.

2 Proyecto dirigido por Artea, que investiga la relación de las prácticas artísticas contemporáneas con su pasado reciente. Ver <http://arte-a.org/node/112>

3 El primer resultado práctico de esta reflexión sobre la ficción y el juego fue el proyecto Conferencia(s). Trabajé mi propia biografía realizando una conferencia performática que conectaba la macro historia con la memoria subjetiva. Fué presentado en el Máster en Prácticas Escénicas y Cultura Visual, 2010. Museo Reina Sofía.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio (2007), Infancia e Historia, destrucción de la experiencia y origen de la historia, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, Argentina.

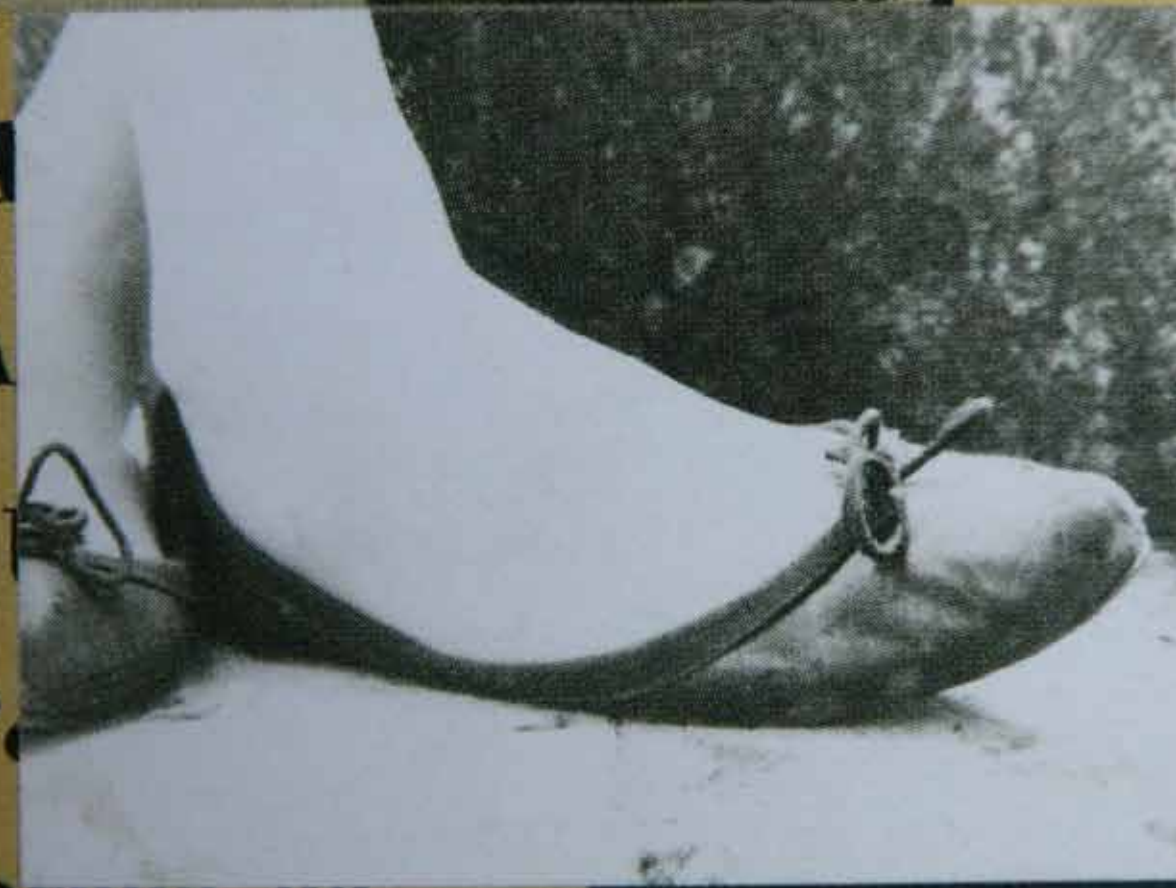
Ankersmit, Frank. A (1993) Rijksuniversiteit Groningen, discurso pronunciado por F.R. Ankersmit al aceptar la cátedra extraordinaria sobre la teoría de la historia en la Universidad Estatal de Groningen, el martes 23 de marzo, Países Bajos. <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/ANKERS.pdf>

Benjamin, Walter (1940) Sobre el concepto de historia, traducción Bolívar Echeverría, Centro de Estudios Miguel Enriquez, Archivo Chile. http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0003.pdf

Naverán, Isabel (edit) (2010), Hacer Historia, Reflexiones desde la práctica de la danza, Cuerpo de Letras Danza y Pensamiento, Universidad de Alcalá, España.



ÊTRE A
A
CRAPOT
c'



une marque de

NON CONFORMISME

Imagen: "Ballerines" (extracto de collage)
Cecilia Echeverría. "La inquietante extrañez",
pag 37, editorial Be-ue-dráis. (2001)

"EL CUERPO Y LAS SENSACIONES, Y LA EXPERIENCIA COMO UNA FORMA DE VIVIR EN EL ARTE..."

JOHN JASPERS, COREOGRAFO. N.Y

"PORQUE ES RICO MOVERSE... ES UN TIEMPO PARA SENTIR, PARA ENTENDER TU EXISTENCIA, TU ESTAR VIVO, TU CONEXIÓN CON EL EXTERNO EN ESTA TIERRA: CON GRAVEDAD, CON CIELO, CON AIRE. UN ESTADO DE NATURALEZA".

KATALINA MELLA, COREOGRAFA Y DOCENTE. SANTIAGO.

"UN ESPACIO MISTERIOSO QUE SE ESCAPA A TODO RACIOCINIO FINALMENTE Y A TODA POSIBILIDAD DE ORGANIZAR Y QUE SE CONVIERTE FINALMENTE EN EXPERIENCIA NETA, Y EN UN ESTADO EXTENSIVO QUE SE ME HACE UN POCO INDESCIFRABLE, TANTO DE VER COMO DE HACER"

PAULINA VIELMA, BAILARINA Y COREOGRAFA. SANTIAGO.

"POR INSISTENCIA. POR CURIOSIDAD. POR NECESIDAD DE FORMULAR ALGUNAS PREGUNTAS. POR QUERER

EXPANDIR LÍMITES. POR NECESIDAD DE GENERAR OTRO TIPOS DE PENSAMIENTO".

JAVIERA PEÓN-VEIGA, INTÉRPRETE Y COREÓGRAFA. SANTIAGO.

"ES LA FORMA DE HABLAR DE LA HUMANIDAD DE LAS EMOCIONES PROFUNDAS, DE LAS HISTORIAS DE LOS SERES HUMANOS (...) ES LO QUE ME FASCINA, Y LO QUE ME FASCINA ME QUEDO HACIENDOLO".

ALAIN PLATEL, COREÓGRAFO. BELGICA.

"PORQUE NOS DESPIERTA EL INTERÉS GENUINO EN OTROS INDIVIDUOS, EN LA POSIBILIDAD DE RECONOCER AQUELLO QUE NO POSEEMOS. PORQUE AL MIRAR DANZAR ESTAMOS DE ALGUNA MANERA TAMBIÉN HACIENDO UN ACTO VALÓRICO, EL QUE MIRA A OTRO EN SU REPRESENTACIÓN O EN SU PRESENTACIÓN DE CUERPO RITMADO Y EXPRESADO COMO POSIBLE REAL, SE ENCUENTRA EN POSICIÓN DISRUPTIVA, CONFORME CON UNA SEGUNDA REALIDAD".

NURY GUTES, COREÓGRAFA. SANTIAGO.

"PORQUE ME INVITA A CREAR LA RESPUESTA , ME PREGUNTA MUCHAS COSAS, ME ENSEÑA A TOLERAR LO INQUERIBLE Y FORTALECER MI CONVICCIÓN EN LAS CALLES, EN ESPACIOS ÍNTIMOS. PORQUE LA DANZA ES UNA RAZÓN Y UNA EMOCIÓN."

VALENTINA PAVEZ, COREÓGRAFA Y DOCENTE

"PORQUE ELLA SIEMPRE HA ESTADO DISPUESTA Y HA DESARROLLADO LA MAYOR EXPERIMENTACIÓN DE SUS PRÁCTICAS. PORQUE ES UNA 'CAMPO EXPANDIDO' AL CUESTIONAMIENTO Y FORMULACIÓN DE CONOCIMIENTO TANTO A NIVEL COREOGRÁFICO COMO DE MOVIMIENTO. EN DEFINITIVA PORQUE LA DANZA ES LA MÁS CONTEMPORÁNEA Y SIEMPRE ACTUAL DE TODAS LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y CULTURALES."

ANDRÉS GRUMMAN, DOCTOR (C) EN ESTUDIOS TEATRALES

¿POR QUÉ LA DANZA?

trópicos

CUADERNOS DE DANZA
CONTEMPORÁNEA CHILENA

.1

COLABORADORES

MARÍA JOSÉ CIFUENTES

Chilena, Licenciada en Historia. Pontificia Universidad Católica de Chile, Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de la Universidad de Alcalá. Ha realizado labores de docencia e investigación en Chile desde el año 2006, desarrollando cátedras en el ámbito de las Artes Escénicas. Autora del libro Historia Social de la Danza en Chile: Visiones escuelas y discursos 1940-1990 y co-autora del libro Danza independiente en Chile, reconstrucción de una escena, 1990-2000. Ha participado en encuentros y festivales, dictando conferencias en Chile, México, y Argentina. Investigadora del Centro de Investigación y Memoria de las Artes Escénicas en Chile, CIM/Ae y de ARTEA creación e investigación escénica, España. El año 2009 (oct-dic) se integra como becaria al Archivo Virtual de Artes Escénicas y como coordinadora del Máster en Prácticas Escénicas y Cultura Visual 2009-2010. Actualmente es programadora del festival de danza Escena Doméstica y Directora Ejecutiva de Fundación Jorge Millas.

DANIELA MARINI

Chilena, Licenciada en Artes con mención en Danza y profesora especializada en danza, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Desde 1992 integra el Colectivo de Arte La Vitrina, interpretando obras del coreógrafo Nelson Avilés. Entre 1994 y 2004, integró la Compañía de Danzas Antiguas Sara Vial. Como docente desarrolla su labor en la Universidad Mayor, en la Universidad de Chile y Universidad de Las Américas. Ha estudiado con los maestros Shelley Senter, Nienke Reehorst, Gwen Welliver, Alito Alessi, Dominique Petit, Barbara Mahler, Mark Haim, Carmen Werner, Antonio Carallo, Patrick Le Doaré, Florencia Martinelli, Lucía Russo, Nelson Avilés, Sara Vial y Silvia Villablanca, entre otros. En 1999 realizó una residencia en el Centre National de Danse Contemporaine l'Esquisse, Francia, financiada por UNESCO-ASCHBERG Bursaries for Artists Programme. En el 2006 reside por un mes en New York, estudiando en Movement Research. Actualmente cursa Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual Universidad de Alcalá, España.

SERGIO ROJAS

Chileno. Filósofo y Doctor en Literatura. Académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Ha sido profesor visitante en universidades como San Juan (Argentina) y Paris 8 (Francia). Es autor de numerosos artículos y entre sus libros se cuentan títulos como: Materiales para una historia de la subjetividad (2001); Imaginar la materia. Ensayo de Filosofía y estética (2003); las obras y sus relatos (2004); Nunca se han formado mundos en mi presencia. La filosofía de David Hume (2004); Pensar el acontecimiento. Variaciones sobre la emergencia (2005); el problema de la historia en la filosofía crítica de Kant (2008); Las obras y sus relatos II (2009); Escritura Neobarroca, Temporalidad y cuerpo significativo (2010).

traspasos

CUADERNOS DE DANZA
CONTEMPORÁNEA CHILENA

Acción editorial Traspasos es una iniciativa del Área Contenidos de Red Danza Independiente (RDI). Su práctica actualmente desarrolla la publicación trimestral Revista Traspasos, cuadernos de danza, y Circulatorios Traspasos, cuadernillos de danza. Para mayor información los invitamos a visitar nuestro blog:

www.revistatraspasos.wordpress.com

www.danzaenred.org



QR

trasos
pasos