Radicantes

danza y otras especies

Ciclo de danza, práctica, experimentación y pensamiento en el museo

Radicantes

Radicantes

danza y otras especies

Ciclo de danza, práctica, experimentación y pensamiento en el museo

Edición a cargo de Mireia Ferrer Álvarez, Tatiana Clavel, Cristina Núñez y Rocío Pérez

Dibujos de Carlos Maiques

GENERALITAT VALENCIANA | IVAM | caixa popular

CONSEJO RECTOR DEL IVAM

Presidente
Vicent Marzà Ibáñez
Conseller d'Educació, Investigació, Cultura i Esport

Vicepresidente
Albert Girona Albuixech
Secretari Autonòmic de Cultura i Esport

Secretario
José Villar Rivera

Sotssecretari Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport

Vocales
José Miguel G. Cortés
Carmen Amoraga Toledo
Clara Ferrando Estrella
Begoña Torres González
Victoria Vivancos Ramón
Ester Alba Pagán
Abel Guarinós Viñoles

Patrocinador principal
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

IVAM INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN

Director
José Miguel G. Cortés

Subdirector de Colección y Exposiciones
Sergio Rubira

Subdirector de Actividades y Programas culturales
Álvaro de los Ángeles

Subdirectora de Administración
Blanca Jiménez

Subdirectora de Comunicación y Redes sociales
Ana Moure

Registro
Cristina Mulinas

Restauración
Maite Martínez

Conservación
Marta Arroyo, Irene Bonilla, Maita Cañamás, Joan Ramon Escrivà, María Jesús Folch, Raquel Gutiérrez (Acción exterior), Teresa Millet, Sandra Moros, Josep Salvador

Gestión económica
Carmen Monteagudo

Gestión administrativa
Livia Pérez

Publicaciones
Manuel Granell

Actividades
María Ángeles Valiente

Biblioteca
Eloísa García

Fotografía
Juan García Rosell

Informática
Alberto Mata

Mantenimiento
Daniel Cámara

Montaje
Yolanda Montañés

Seguridad
José Ramón López

Publicación
Producción: Institut Valencià d'Art Modern, València 2018
Diseño: Manuel Granell
Coordinación técnica: Vicky Menor
Fotografía: Juan García Rosell

© Institut Valencià d'Art Modern, València 2018
© de los textos: sus autores, València 2018

Realización: Imprenta Romeu S.L.
ISBN: 978-84-482-6213-6
D.L.: V-125-2018

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa del IVAM Institut Valencià d'Art Modern y de los titulares del copyright.

Equipo Radicantes 6

GIM. Género, identidad y memoria 11
Mireia Ferrer Álvarez

Carme Torrent. *¿Cuándo empieza y acaba un cuerpo?* 12
¿Cuándo empieza y acaba un cuerpo? por Mireia Ferrer Álvarez 13
Práctica. Carme Torrent 15

Rocío Pérez y Cristina Núñez. *Cuerpos improbables* 18
Cuerpos improbables por Mireia Ferrer Álvarez 19
Conversación entre Rocío Pérez y Cristina Núñez 21

Sandra Gómez. *B.R.S.* 32
B.R.S. por Mireia Ferrer Álvarez 33
Práctica. Sandra Gómez 34

IMAGO 38
Raúl León y Marina Pastor

Oihana Altube. *La imagen no es de la imagen, es del ojo-cuerpo* 51

Sofía Asencio. *Practicando lo oculto y lo explícito* 60
Practicando lo oculto y lo explícito por Mireia Ferrer Álvarez 61
Charla en la que Sofía pregunta insistentemente a Carme 62

Tatiana Clavel y Olga Clavel. *Atlas* 72
Imago. La mirada fantasma. Tatiana Clavel 73
Práctica. Olga Clavel 77

Colaboraciones
Santiago Ribelles. Danzas que mutan el museo 80
Álvaro de los Ángeles. Epílogo: La acción y su registro 83

Bibliografía y webgrafía 85

Enlaces a los videos de la prácticas 86

Equipo Radicantes

Esta publicación recoge el periplo vital de las dos propuestas del ciclo *Radicantes. Danza y otras especies* desarrolladas en el año 2017.

Cuando comenzamos este ciclo poco sabíamos del carácter que adquiría este proyecto. Quizás y con sentido metafórico, las únicas certezas que teníamos era la de su título y la naturaleza que pretendíamos darle. Porque una planta radicante es un organismo vivo que puede crecer y en cualquier sitio, extendiéndose en el espacio, creando confluencias, generando vínculos. Enraizarse no significa inmovilidad y estatismo. Frente a un mundo que todo lo licua y en el que todo es inasible, propusimos un lugar en el que estar de un modo orgánico, expandirse, aventurarse, contaminarse y comunicarse. Esa fue quizás la máxima que nos llevó a crear este proyecto, esa y la de ofrecer a la danza y la experimentación en vivo del cuerpo un lugar en el que expresarse y explayarse y de esa manera encuerpamos el museo.

Las premisas y los *a priori* sirvieron de poco, cada propuesta, cada persona a la que invitábamos a formar parte del proyecto ofrecía una manera de hacer que desmontaba las categorías, los marcos. No existía marco porque no había un dentro y un afuera, un centro y unos márgenes y esa virtud inclusiva le confería un carácter que lo vitalizaba, lo hacía permeable y en definitiva lo pluralizaba. Esta publicación es el mejor reflejo de todo ello pues rehúye de los condicionamientos formales y quiere expresar esa libertad de hacer aún a riesgo de no presentar una estructura similar en todas sus partes sino una diversidad de propuestas y mixturas.

Fue así, extendiendo sus raíces como un día aparecieron los dibujos de Carlos Maiques, la fugacidad queda impresa en cada una de las siluetas que diseñaba mientras recorría el museo al tiempo que se desarrollaban las prácticas y fue así también como decidimos invitar a participar en esta publicación a alguien que hubiera asistido como público, en este caso, a Santiago Ribelles quien aceptó la invitación y nos dejó sus reflexiones y su mirada crítica. Porque el público se constituyó como uno de los grandes aliados de este proyecto en el que todo lo que acaece sucede con la complicidad y la participación de este que deviene parte integrante de todas las prácticas. Mucho de lo sucedido en la realización de las practicas puede hoy ser revisitado gracias al registro visual realizado por Nelo Olmos, cuyos enlaces de internet facilitamos en el interior de la publicación.

Nada de todo esto sería realidad sin las sinergias de Carme Torrent, Rocío Pérez, Cristina Núñez, Sandra Gómez y Mireia Ferrer que se embarcaron en la primera sesión dedicada a *Género, identidad y memoria* y Oihana Altube, Sofía Asencio, Olga Clavel, Tatiana Clavel, Raúl León y Marina Pastor que lo hicieron en la segunda consagrada a *Imago*.

Hemos mimado este proyecto como algo que ha surgido desde esa confluencia y ese compartir desde un espacio común, un lugar en el que encontrarnos, gracias a todos por haberlo hecho posible; este es el resultado.

Radicantes

Danza y otras especies

Ciclo de danza, práctica, experimentación y pensamiento en el museo

> "[...] radicante- término que designa a un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza. Ser radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, trasplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer" (Borriaud, 2009, p.22)

Radicantes busca crear entornos relacionales alejados de las convenciones teatrales y/o artísticas para establecer un espacio de investigación, práctica y reflexión en torno al acto creativo, sus mecanismos de producción y de exposición.

Un dispositivo diseñado para compartir el acto creativo en vivo. Un laboratorio escénico, un espacio de prueba, experiencia y observación donde el público es parte activa del experimento, interacciona y da realidad al acontecimiento, incidiendo directamente en los resultados. Una exploración abierta sobre la creación, despojada de sus costumbres, hábitos e inercias, para ser pensada desde otros ángulos. Un encuentro con la mirada y el cuerpo del otro.

Para ello creamos un espacio de inmediatez, de crítica, de debate, de reflexión sobre la práctica performativa, que se desprende de formalismos innecesarios, en un intento de ofrecer a creadores y público las condiciones adecuadas para compartir una experiencia de observación en vivo.

Un tiempo y un espacio diseñados para arriesgarse a experimentar con la potencialidad de las ideas, despojados de la necesidad de atender un resultado preconcebido. Un dispositivo pensado para intentar abolir las categorías de éxito o fracaso al considerar el error como una de las magnitudes en juego, como condición necesaria para el descubrimiento.

Otro de los objetivos que pretende *Radicantes* es integrar la danza en el espacio museístico como manifestación artística con identidad propia, desligada, por tanto,

de la danza decorativa que acompaña al *openning* o a la danza relacional vinculada a una pieza artística aspecto que motiva, en la mayoría de los casos, una subalternidad que la reduce a mero predicado de la pieza artística. La propuesta adquiere, por tanto, una función reivindicativa que pretende situar la danza en una posición discursiva propia al mismo nivel que cualquier otra manifestación que tiene lugar en museos o en espacios de reflexión y pensamiento artístico. Entendemos que el proyecto utiliza el término danza como un campo semántico abierto, generoso e interdisciplinar con otras manifestaciones artísticas en las que el cuerpo, la acción y el movimiento adquiere pleno protagonismo.

Radicantes comienza unos meses atrás de que las prácticas se pongan en funcionamiento en el espacio museal. Mediante la proposición de trabajar sobre un tema que despierta nuestro interés y en el que observamos una potencialidad, lanzamos una invitación a distintas artistas, coreógrafas, bailarinas para formar parte del proyecto. El inicio lo constituye un proceso de comunicación de ideas, una especie de laboratorio que adquiere la forma de cuaderno de trabajo, en el que se vuelcan textos, dibujos, esbozos, pensamientos, mapas conceptuales, etc. Con ello, intentamos establecer sinergias y trabajar colectivamente.

Las prácticas se suceden de manera dinámica sin una estructura ni formato o duración convencional y culminan en una última práctica en la que se propone un encuentro donde compartir la experiencia de todo lo sucedido, profundizar en los procesos y debatir en torno a los temas propuestos. Dicha práctica la moderan dinamizadoras que pueden provenir de otros campos como la filosofía, artes plásticas, música, estética, historia, humanidades o la antropología, entre otras.

El ciclo no finaliza el día en que abandonamos el museo, la comunicación continua y se ve plasmada en una publicación que sale a la luz recogiendo buena parte de los materiales y dejando testimonio de las experiencias de los participantes incluido el público.

Genero, identidad y memoria

Mireia Ferrer Álvarez (Valencia, 1974)
Es Historiadora del Arte y profesora del Departamento de Història de l'Art de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de València. Comisaria de exposiciones y autora de diversas publicaciones. Entre sus campos de investigación destacan el arte moderno y contemporáneo, estudios de género, estudios de historia cultural y museología.
Ha dirigido el Proyecto de Investigación *El arte y su función social en las sociedades contemporáneas*. Imparte docencia en el Grado de Historia del Arte de la Universitat de València; en el Master Universitario en Historia del Arte y Cultura Visual de la Universitat de València y la Universitat Jaume I de Castelló y en el Master en Patrimonio Cultural de la Universitat de València.

Género: seres con una o varias cosas en común, categoría, mercancía, tejido, taxón. (RAE)

En un mundo cada vez más cambiante y fluctuante la necesidad de identificarse se hace cada vez más patente. Identidad significa la búsqueda de lo colectivo, lo idéntico, los rasgos que me asemejan al/los otro/os; pero también aquello que me singulariza y me hace distintivo. La identidad surge de esas dos pulsiones contradictorias que se manifiestan en el seno de cada uno, contradicciones que marcan las constantes vitales de la identidad contemporánea.
Memoria, *lo que no se logra escribir, lo que se escapa* (de Diego, 2005) y en el vacío/lleno de la memoria, la imaginación, el lugar en el que la ausencia se hace presencia, hacer dinámico lo estético, *convertir el recuerdo en sucesión de recuerdos* (Klein, 2007) y al hacerlo retar a la verdad, a la autenticidad, no hacer memoria, ser memoria porque *hacer memoria es también un acto encarnado* (Bassas, 2008).

Carme Torrent

¿Cuándo empieza y acaba un cuerpo?

Carme Torrent

Estudia arquitectura en la universidad de Barcelona mientras trabaja en diversos estudios entre ellos el del arquitecto Enric Miralles. Paralelamente desarrolla su trabajo en el ámbito de la danza; mostrando sus trabajos, desarrollando proyectos con otros artistas, siendo performer para otros coreógrafos, entre ellos, con mayor intensidad: Min Tanaka, Carmelo Salazar y Xavier Le Roy. También ha mantenido colaboraciones con artistas de diversos ámbitos entre ellos: Andrés Corchero-Rosa Muñoz, Octavi Comerón, Constanza Brncic, Ferran Fages, Joan Saura, Javier Peñafiel, Hisako Horikawa, Bea Fernández, Elena Córdoba, Ana Buitrago, Aimar Pérez Galí, Danya Hammoud, Quim Bigas Bassart, Iñaki Álvarez.

El trabajo de Carme Torrent está implicado en procesos de aprendizaje, investigación y creación. Parte importante de su trabajo se inscribe en la exploración del potencial de los lugares como dispositivos coreográficos. Poniendo en juego los dispositivos, usos y dinámicas que actúan en los diferentes espacios donde interviene.

¿Cuándo empieza y acaba un cuerpo?

Mireia Ferrer Álvarez

> Un edificio es en todos sus aspectos un hecho del espíritu humano. Una experiencia de los sentidos, de la vista y del oído, tacto y calor y frío y comportamiento muscular, así como de los pensamientos y esfuerzos resultantes
>
> Rudolf Amheim

Puedo percibir el cuerpo de Carme en contacto con la pared del museo por entre los huecos de un grupo de niños que se sitúa frente a ella, de pie, con esa actitud ufana y despreocupada del que cree haber encontrado la pista de la gincana. Pienso en lo que pasa por sus cabezas: ¿Por qué se mueve así?, ¿qué hace?, todas ellas preguntas cuya falta de respuestas no parece incomodarles. Algunos adultos, vienen a interesarse también y crean un círculo que la rodea, sus rostros traslucen dudas más inexpugnables.

Por momentos me convierto en un adulto y me vienen a la cabeza aquellas figuras de Valie Export siendo voluta, pavimento, curva en una calle de Viena en 1972, simbolizando las tensiones ente el individuo y las convenciones sociales que se manifiestan también en los espacios, entre el ser, lo artificial y lo natural.

Deslizándose, sacudiéndose, incursionando en los wateres, desapareciendo de nuestro campo de visión, el cuerpo de Carme va surcando la piel del edificio del museo, como quien surca los límites de un territorio.

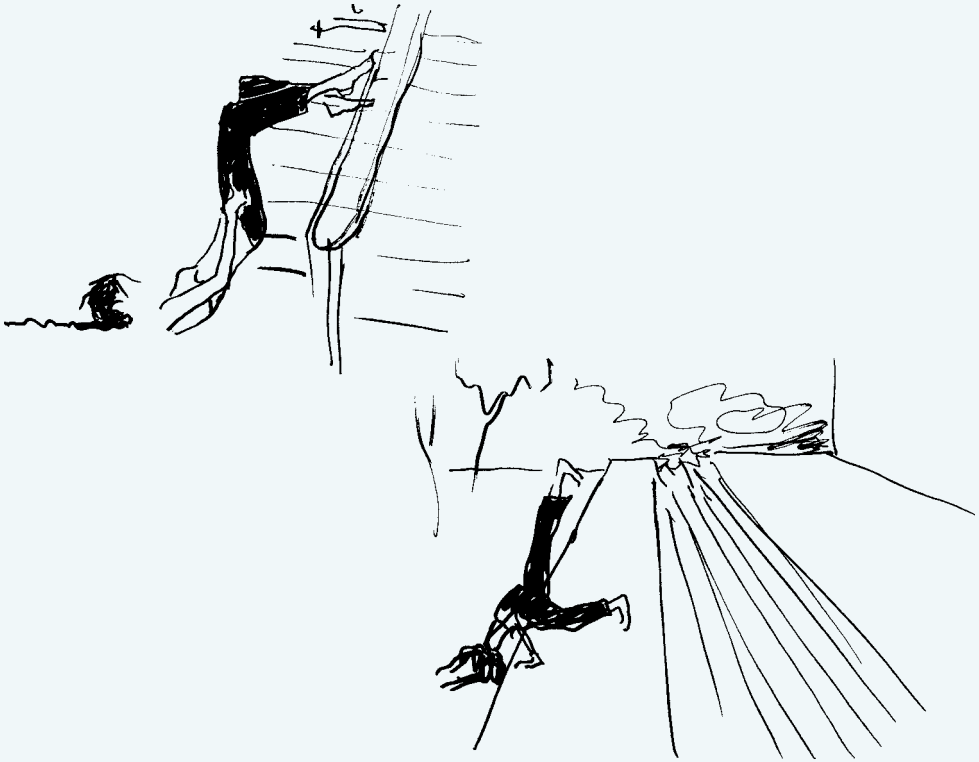
Risas estentóreas, aplausos y abucheos se suceden reproducidos por los móviles de los asistentes, una cacofonía que nos recuerda a una inmensa torre de Babel, *Shibboleth* y sin embargo, el bullicio y la algarabía se entremezcla con el canto de un herrerillo capuchino, un martín pescador. A diferencia de los humanos los pájaros cuentan con un lenguaje universal, algunas especies resuelven sus conflictos y disputas territoriales entonando los mismo cantos.

Carme abre la puerta del museo con sus piernas en una posición inverosímil, la siguen dos niños a los que las rupturas de lo performático no parecen impresionar lo más mínimo y cuya naturalidad nos invita a seguirlos a ellos también, estamos en otro lugar.

> "La calle y los espacios urbanos imponen un nuevo sistema de relaciones que la galería y el museo hacen imposible: no sólo cambia el marco locativo sino, también el comportamiento de los espectadores y la índole de las obras. La relación que propone la calle impone una revisión de los esquemas y planteamientos estéticos y sociales. El solo hecho de salir a la calle es ya una crítica y un cuestionamientos de la función del arte"
>
> (Padin, 2017)

La vida discurre ajena, al tiempo que Carme y nosotros ya formamos parte de esa realidad, un autobús de línea irrumpe con un sonido de tubo de escape ensordecedor, el cuerpo de Carme sortea unas motos aparcadas, algunos peatones se detienen y entonces se introducen también en nuestra práctica. Ya no la rodeamos, la escala inmensa del cielo abierto nos hace espaciarnos los unos de los otros. Algunos niños se han sentado en los altos peldaños del museo y ya no prestan atención, los estímulos de la ciudad les hace reparar, con renovado interés, en otras muchas cosas.

Cuando los límites desaparecen somos libres.



Sabemos que los pájaros *Melospiza melodía* pueden interpretar el significado de ciertos cantos grabados como "frases de guerra", debido a que con frecuencia resuelven los conflictos entonando el mismo tipo de canto entre ellos.

Si entre los machos ese canto hostil no resuelve el conflicto, sobreviene la confrontación física. Ambos pagan un precio por luchar. Por eso, las aves, por regla general, prefieren negociar una disputa territorial a través del canto; no les interesa pelear.

Así su identidad se nos muestra a partir de variaciones geográficas en poblaciones de la misma especie con respecto a sonoridades, al ancho de la banda, el número de picos, la frecuencia, bucles, tonalidades, nudos, arritmias, así como en el intervalo entre las notas de sus cantos.

El sonido, el canto, escapa a la frontera, al límite. Son líneas de fuerzas errantes, migratorias. Su territorio, su canto, no pertenece a ningún Estado.

Carme Torrent

Rocío Pérez y Cristina Núñez

Cuerpos improbables

Rocío Pérez Hernández

Licenciada en Coreografía por el Conservatorio Superior de Danza de Valencia y Diplomada en Danza Clásica por el Conservatorio Profesional de Danza de Valencia. Profesora titular del CPDV. Aunque se inicia en la danza con una formación académica clásica su interés por la experimentación y la improvisación le acerca, en su formación, a la práctica de formas contemporáneas y a otras disciplinas de cuerpo. Desarrolla su trabajo como intérprete en Valencia y Barcelona en el seno de diferentes compañías y proyectos artísticos.

Su interés por la creación, la investigación y la experimentación le lleva a crear su propia estructura, *Cel Ras* (2003-2011) con la que desarrollará sus proyectos artísticos, siempre con un enfoque transdisciplinar.

En la actualidad, compagina su labor como docente de danza contemporánea, improvisación y composición en el CPDV con otros proyectos: el acompañamiento de procesos de creación de otros artistas y su propio trabajo de investigación y creación.

Cristina Núñez Pradas

Máster en Teoría y Práctica de la Dramaturgia en el Institut del Teatre, Barcelona.

Licenciada en Arte Dramático por ESAD de Valencia. Se forma en danza y movimiento en Valencia, Barcelona y en Nueva York (Movement Research of New York). Desarrolla su trabajo en la escena experimental e independiente de Valencia, Barcelona y Dublín como intérprete y creadora. Destacan sus colaboraciones con Xavier Le Roy, Rocío Pérez, Alba Lorca, La Poderosa, Cristina Núñez Salmerón, El Conde de Torrefiel, Ariadna Estalella, Andrés Corchero y Rosa Muñoz, Bea Fernández, Sergi Faüstino, Ximo Flores y Rafa Linares. Crea las piezas *Fantasmata, Bang Bang, Tú estás aquí, Le petit Morte* y *Control*.

Cuerpos improbables

Mireia Ferrer Álvarez

> Intervenir en la mirada no es algo que se privilegie en igual medida en mujeres y hombres. Más que otros sentidos, el ojo objetiviza y domina. Marca una distancia y la mantiene. En nuestra cultura la predominancia de la mirada sobre el olfato, el gusto, el tacto y el oído ha generado un empobrecimiento de las relaciones corporales. En tanto la mirada domina, el cuerpo pierde materialidad. LUCE IRIGARAY

Un cuerpo recorre el espacio, discurre entre el público y traza un recorrido no prefijado, su movimiento nos obliga a cambiar nuestra posición frontal de espectador, violentando nuestra comodidad y reciprocidad visual (Berger) frente al objeto observado. En un leve juego de líneas visuales ese cuerpo escapa a la construcción de la mirada tradicional, rompe la focalidad, lo seguimos, lo perseguimos, hasta que somos conscientes que su movimiento nos invita a movernos con él y mientras todo esto sucede el espacio bascula, rompiendo las inercias, deshaciendo el círculo y el frontis que convierte al objeto de nuestra mirada en objeto observado, ya no hay objeto.

El tiempo de la práctica se altera constantemente entre el silencio y la carrera, la repetición, el eco y la asincronía y desde esa inestabilidad del cuerpo y el movimiento nos situamos en un lugar de continuo cambio, el cuerpo del espectador deviene también parte de la práctica, adoptando ese estado de emancipación (Rancière) que lo introduce en el proceso como parte activa. Mediante esta tecnología de tiempo y espacio, de público que es sujeto y objeto a un mismo tiempo, se hace imposible la creación de un sistema panóptico de la mirada, rompiendo las jerarquías de un s ujeto que observa y otro que es observado porque *ninguna mirada es estable* (Foucault, 1966, p.14).

El cuerpo de Cristina se despoja de su ropa hasta quedarse completamente desnudo y mediante esa sencilla acción se ponen en funcionamiento toda una serie de dispositivos de construcción de la mirada escoptofílica[1] (Mulvey). Los papeles se invierten de manera proporcional, la exposición a la que se somete al cuerpo de la bailarina le impide escapar de la direccionalidad de la mirada de un público que ahora adopta la posición de

1. Laura Mulvey denominó escoptofilia al placer que se obtiene mediante el proceso de mirar a un objeto al que se sexualiza; normalmente el cuerpo de una mujer.

observante y rehúye la reciprocidad visual, quiere ver pero no ser visto. Un público cuyos movimientos se reducen y se hacen estáticos, vuelven a ponerse en funcionamiento las construcciones de la mirada. Un cuerpo portador de significantes y significados y constatamos que *el cuerpo está en el mundo social pero el mundo social está en el cuerpo* (Bourdieu, 2016, p.35).

Las construcciones de género articulan todo un sistema de dominación al que contribuye también el espacio del museo como dispositivo espectacularizante (Debord).

Poco a poco nos olvidamos que estamos en un museo, que estamos frente a un cuerpo femenino, para estar como mero acto de presencia y experiencia. El tiempo opera también un proceso de ruptura con las practicas sociales, la familiarización con la desnudez y la empatía que se establece con ese cuerpo que nos roza y nos interpela provoca que nos neguemos a cosificarlo y paulatinamente procedemos a desobjetualizarlo, para hacernos devenir nuevamente público sujeto y acompañarla en el espacio recíprocamente, ya no hay objeto.

Al acabar la práctica uno adquiere la sensación que se ha despojado de muchos filtros opacos que constriñen su experiencia. Un cuerpo nunca es singular lleva consigo muchos otros, cuerpos amados, soñados, invocados, cuerpos delirantes, periféricos, cuerpos nómadas; y con todos esos cuerpos que son uno y son muchos constatamos que su presencia transforma de sí nuestro estar en el mundo.

Conversación entre Rocío Pérez y Cristina Núñez

Consignas y estrategias para desaparecer:

- Durabilidad de las acciones
- Avance continuo
- Segmentación del cuerpo en la figura
- Cuerpo como forma arquitectónica en el espacio
- Desplazamiento de una figura
- Actualización constante

Rocío: El objetivo primigenio que planteaba esta práctica era tratar de despojarnos de las convenciones y del artificio de la presencia escénica buscando mecanismos y estrategias para llegar a un cuerpo neutro, que no provocara lecturas y significados pero, ¿puede un cuerpo dejar de significar? Teníamos pocas probabilidades de alcanzar con éxito el objetivo por lo que, al final, lo importante era la práctica del ejercicio, el intento en sí mismo. Las primeras veces que nos encontrábamos en el estudio para realizar esta práctica, recuerdo que atendíamos más a tu cuerpo, a tu sensación. La única consigna que te propuse era la de estar en la tarea, en el intento de no significar.
Podíamos imaginar lo que el público podía interpretar pero pensábamos en él desde un lugar más secundario. Cuando tuvimos la primera experiencia con público percibimos que su relación con tu cuerpo y con el espacio era diferente cada vez y observamos, también, que su influencia sobre ti era mayor de lo que pensábamos.
Pero esta última práctica, en *Radicantes,* ha sido determinante. El experimento se ha transformado totalmente. Las premisas se han flexibilizado y ha sido tu percepción lo que ha condicionado tu viaje y como consecuencia el viaje de la mirada del público.

Cristina: ...la práctica en *Radicantes*, me ha dado una información distinta a las prácticas anteriores: cómo interviene la mirada y el cuerpo del público en este ejercicio.
Para mí, el elemento del público ha modificado el ejercicio. Ha sido muy importante la información que desprendía esa mirada y ese nuevo espacio que era el hall del IVAM. Por eso, puede que la tarea más introspectiva del movimiento se haya diluido un poco, porque al final lo que se ha producido ha sido un claro diálogo entre mi cuerpo y el cuerpo del público, entre mi cuerpo y el espacio, entre el cuerpo del público y el espacio. De manera que lo que mi cuerpo componía era de igual importancia que lo que el público componía. Como en cualquier conversación era tan importante el decir

como el escuchar y entre todos fuimos tejiendo lo que sucedió. De alguna manera mi presencia ha hecho un trasvase a la presencia del público y aunque desde mi posición de intérprete la propuesta no se centrara en el trabajo del público, éste, sí que acabó incidiendo directamente en el resultado del experimento.

R: En *Radicantes* no podía dejar de mirar cómo se transformaba el espacio entre los cuerpos y los sistemas de relación que se creaban. Tenía la sensación que tanto el público como tú estabais en las mismas condiciones, formabais parte activa del experimento. Al igual que tú, el público accionaba y modificaba el espacio. Se ha transformado en una práctica comunitaria y eso me fascina.

R: ¿Qué te ha condicionado más: la mirada del público o el movimiento del público en el espacio?

C: Los dos factores me han condicionado, de diferente manera. La disposición casual del público en el espacio generaba un punto accidental, aleatorio y la suma de todos esos puntos creaba otro espacio. Por eso el cuerpo del espectador en el espacio condicionaba la relación de mi cuerpo con el espacio. Al mismo tiempo, su mirada me devolvía lo que estaba haciendo, pero de manera filtrada. En ocasiones, la mirada y los gestos del público me remitían a posibles lecturas de mis acciones cerrando un significado. En ese momento, activo la tarea de actualizar y intentaba derivar hacia otro lugar o insisto en esa acción con el objetivo de "neutralizar" el cuerpo.

R: Ves cómo un cuerpo recorre el espacio caminando y después corriendo. Ese cuerpo aparece y desaparece de tu campo de visión entre la masa de cuerpos. Empiezo a preguntarme qué está haciendo ese cuerpo, intento descifrar el sistema que está siguiendo para realizar ese recorrido por el espacio y no otro. Intento encontrar las claves de esa acción.
Cuando tú llegas al agotamiento y te acercas a los diferentes cuerpos que habitamos el espacio, sin esconder esa reacción física al cansancio, podemos identificar lo que sientes, percibimos tu cuerpo como un cuerpo afín. Te has acercado a nosotros, ya no estamos intentando descifrar un sistema, conocemos esa sensación de agotamiento físico, donde la respiración está agitada, percibimos muy de cerca el sudor de tu piel, tu olor, compartimos tu cansancio. Te aceptamos, estamos cómodos cerca de ti.
Es muy interesante percibir, cómo la mirada del público se va transformando cuando se mantiene una acción en el tiempo.
Esta mirada vuelve a transformarse cuando al despojarte de la ropa ven tu cuerpo de mujer, desnudo, con todas las connotaciones que este tiene, investido de códigos,

juicios y referencias. Esas convenciones, de nuevo, al mantener la acción desaparecen y ese cuerpo sensual, se percibe como un cuerpo de carne, un cuerpo-materia sin carga de género que se mueve entre ellos y que con su movimiento crea nuevos paisajes.
La sensación que se tiene es de ruptura constante de los significados que van apareciendo. Vas pasando por diferentes lecturas. Es como un viaje.

C: Intuyo que la experiencia que vive el espectador va más allá de observar un cuerpo moverse. Desde luego que ese es el elemento que activa el sistema pero hay un rebote constante en el foco de la escena. El foco va viajando, no es permanente. Y creo que esto también tiene que ver con que el cuerpo que observa el público no era un cuerpo técnicamente virtuoso que buscaba la perfección o el bien hacer, que le distanciaba porque hacía cosas que él no podía hacer, sino que era un cuerpo básico, espontáneo, natural, torpe a veces, y eso lo acercaba. Podía producir cierta empatía o una identificación con ese cuerpo.
Ese hecho subraya la importancia de la mirada del público en el ejercicio, una mirada que va de dentro a fuera y de fuera a dentro constantemente.

C: ... creo que se pretendía que el desnudo no fuera la imagen hermética de un cuerpo desnudo. Se trataba más bien de un desnudo como cuerpo-materia, con sus olores, con sus huellas, con sus marcas e imperfecciones. Puede que esto invitara a romper la barrera entre el espectador y el intérprete atravesando y activando, de alguna manera, el cuerpo del espectador. Al mismo tiempo, el hecho de percibir al espectador como un elemento abstracto me relacionaba más directamente con él. Esto hacía que tomara decisiones físicas (como el apoyar el peso de mi cuerpo en el soporte de una silla de ruedas, descansar en el hombro de un espectador, que alguien saltara conmigo..), carentes de connotación psicológica difuminando los contornos y ensanchando los límites.

C: ... cuando hablo de desnudarse no sólo hablo de la acción física de quitarse la ropa, sino también al hecho de bailar sin una partitura, sin un guión, moverse en un espacio desconocido, ilimitado, sin saber cómo va a moverse el espectador, lejos de los códigos y las convenciones, despojándose del artificio...digo que el hecho de desnudarse da espacio a la fragilidad y la fuerza y es donde emerge una “presencia pura”. Pongo mi cuerpo al servicio de este experimento, pero este cuerpo puede ser el tuyo o el suyo, es un cuerpo colectivo, este no es mi cuerpo personal, es un cuerpo universal, un cuerpo común. Esta idea es la que me permitía jugar con libertad y que mi cuerpo se convirtiera en materia de exposición. Esto es posible al cederle la responsabilidad de lo que haces al espacio y al público. No era tan importante lo que hacía, el movimiento en sí. El

movimiento y el espacio eran un medio para que se diera esta relación entre todos los cuerpos.

R: Pero sí que es cierto que esto es posible, esta capacidad de desvincularse, de distanciarse puede ser posible a partir de un entrenamiento específico.

C: Un entrenamiento basado en desaprender, en intentar despojarse de los hábitos adquiridos y poder ser capaz de...

R: De ser sólo cuerpo

C: Exacto. Ser sólo cuerpo.

C: ... no significar...

R: ... no significar exacto, la palabra es no significar.

C: La relación del trabajo con el significado, iba mutando. Inicialmente, aparecía la pregunta en el espectador, intentaba entender el sistema que se empezaba a crear. Cuando parecía que lo había entendido, se transformaba y dejaba de significar. Después aparecían dos elementos que apuntaban hacia la construcción de un significado. Estos dos elementos eran la acción de quitarse la ropa y una de las canciones que se escuchaba, la de *Wuthering Heights* de Kate Bush. En un primer momento, al ver ese cuerpo sin ropa, podría ser que aparecieran señales, signos que pudieran crear un mapa de categorías de ese cuerpo. Categorías como género, edad, raza, memoria que pudieran iniciar una narrativa del cuerpo. Pero esa desnudez dejaba de significar de nuevo por la insistencia en lo que estaba haciendo, por la repetición de los gestos. Y cuando había dejado de significar y podía aparecer la presencia de un cuerpo, que era el mío pero podría ser el de cualquiera, un cuerpo objetivo, entonces, aparece la canción de Kate Bush que forma parte de la memoria colectiva, de una época concreta, una estética y volvía a enmarcar esos gestos vacíos de significado en un nuevo contexto. Para mí esa canción abría el campo emocional, aludía directamente a la memoria del espectador y hacía relacionar lo que veía con la canción y con sus recuerdos de esa canción. Esos niveles convivían acercando ese cuerpo al cuerpo del espectador.

R: Evidentemente la elección de los temas musicales y la elección del desnudo era premeditada. Intentamos eliminar el significado pero, a la vez, estamos dando la posibilidad al público de dotar al cuerpo que está observando, de significado.

Repitiendo un gesto simple podemos dar lecturas que están en el imaginario colectivo, ¿no?, aunque la tarea del intérprete sea quitarle el sentido a la acción. Introducir esos movimientos no es una acción inocente, sabes que el público le va a dar una lectura.

C: Estábamos buscando esa neutralidad pero inconscientemente aparecían esos retazos del pasado de mi cuerpo, no los buscaba, pero al estar ante el vacío, al no haber una partitura cerrada el cuerpo se dirigía a veces a lugares que ya había transitado y surgían restos, y surgían huellas de fisicalidades que había habitado. Y otras veces, era muy interesante ver cómo surgían esos lugares desconocidos que eran efímeros, gestos extraños. Ahí sí que surgían de repente cosas imprevistas o desconocidas ¿verdad? Es decir que, en ocasiones, se entreveía lo que ha sido mi cuerpo, lo que es y lo que será.

R: Sí, claro, esa era la idea. Cuando se insiste en permanecer en una repetición, a partir de esa permanencia, de una manera no-consciente, empiezan a surgir pequeñas variaciones que hacen que el movimiento se transforme.
Lo que pasa es que, al principio, en el estudio, esto estaba muy claro porque no nos queríamos salir de la premisa; el mantenerse en esa tarea era el ejercicio en sí, ya que era difícil mantenerse en una repetición, tener la paciencia de mantenerse sin cambiar para ver qué surgía de ahí. Lo más fácil era instalarse en el cambio, cambio, cambio, cambio... por lo que desde el principio debía estar el mantenerse en la repetición, esa era la consigna. Este mantenerse estaba en la primera práctica pero...no sé si en Radicantes... yo creo que esto a medida que lo hemos ido haciendo con público ha ido desapareciendo o por lo menos no hemos sido tan rigurosas.

C: ¿Crees que en Radicantes mantuvimos esta consigna? Ya habíamos tenido una experiencia, esta experiencia ya llevaba un recorrido, un camino hecho y no sé si... recuerdo que no insistimos tanto en que te instalaras en la repetición, en que no vivieras en un cambio constante...no sé si insistimos tanto, yo creo que lo dejamos ir un poco.

R: Hemos hablado del cuerpo, de la importancia del tiempo en esta práctica y nos falta hablar de un elemento que ha sido clave: el espacio. Aunque siempre ha sido importante, el espacio que utilizamos en la primera experiencia no era tan "espacio" como el IVAM. En la primera experiencia, teníamos que ir descubriéndolo, en el IVAM ya estaba descubierto, ya estaba ahí, con toda su contundencia. Tenía entidad en sí mismo, sólo había que usarlo, que ocuparlo. Entonces, aquí no necesitábamos insistir en las premisas primigenias: hacer las formas, vaciar las formas, utilizar mi cuerpo como arquitectura... Estas tareas ya ni las hemos nombrado porque el espacio se presentaba a sí mismo y tú has incidido en él de la misma manera que has incidido

en los cuerpos de las personas que te observaban. De alguna manera les has dado el mismo tratamiento. Ha sido una manera espacial de tratar.

C: En la primera también, diferente pero también sucedió ese tratamiento espacial. Como era más pequeño había que señalar, subrayar los rincones o descubrirlos. Aquí todo lo contrario, el espacio me absorbía, me eclipsaba. No era necesario establecer una relación explícita de mi cuerpo con el espacio. Constantemente se creaban relaciones. Al mismo tiempo el cuerpo del público se ha convertido en espacio, en contenido del espacio y también continente.

R: Sí, estoy de acuerdo, el espacio que se ha creado ha sido muy potente.

C: La toma de decisiones de cómo relacionarse con el espacio ha sido una dificultad añadida. Particularmente en *Radicantes* ha habido más dificultad a este nivel. Sentía que no podía dudar en las decisiones que tomaba respecto al espacio. En este caso, no podía ser torpe, dubitativa, no debía hacer visible que mi cuerpo estaba descubriendo el espacio en ese instante. Debía ser clara y segura en el lanzar/mover/disponer mi cuerpo en el espacio. También era una cuestión de energía. Debía dosificar la energía porque ese tipo de decisiones y acciones espaciales demandaban mucho tiempo. No es lo mismo saber lo que vas a hacer y hacerlo que decidir qué vas a hacer, cómo lo vas a hacer y hacerlo. El hecho de componer instantáneamente, improvisando, implica el doble de agotamiento porque la toma de decisiones es continua. Decidir ir de un extremo a otro, correr circularmente, atravesar las puertas, subir las escaleras, relacionarme con la pared, el suelo, salir a la calle....

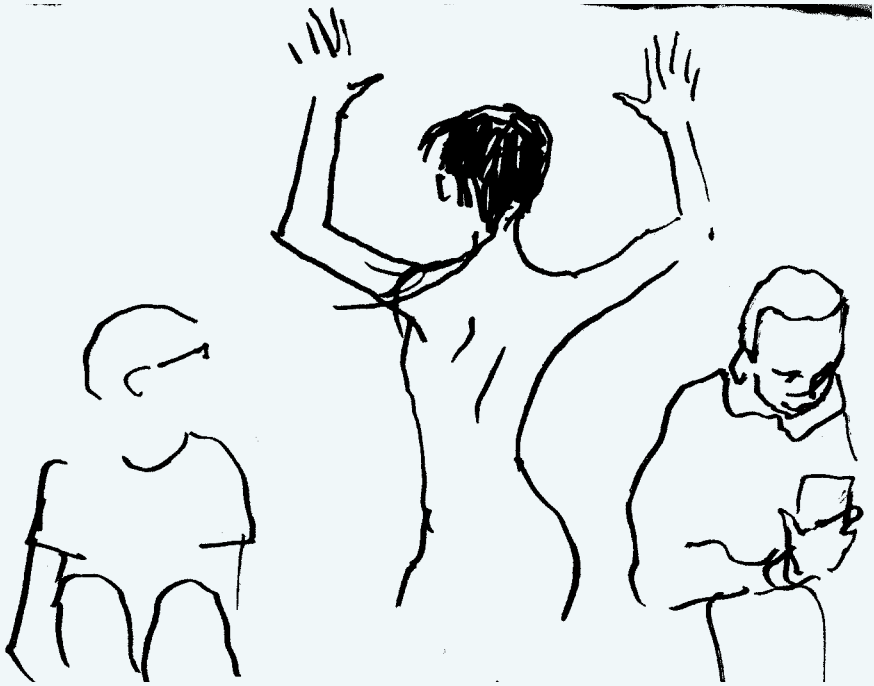
R: El espacio condiciona. Una misma práctica cambia en espacios distintos. Aunque tú recuerdes, tengas esa memoria física del espacio anterior, las condiciones son diferentes, entonces tu cuerpo se adapta a las nuevas condiciones.

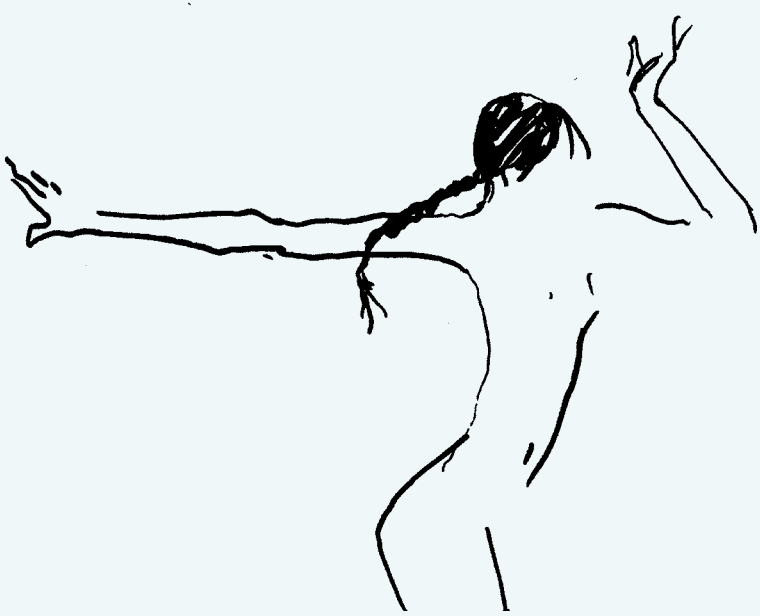
R: Siempre me pregunto qué sientes antes de iniciar esta práctica.

C: Pues...(piensa), a ver..., tengo que hacer memoria, tengo que cerrar los ojos (risas) y acordarme.

R: Pues ¡ciérralos! (risas)

C: ¡Es vértigo, es un vértigo tremendo!





R: ¡Claro! Es vértigo, porque... ¡no sabes lo que va a pasar! (al unísono)

R: Este experimento en su origen lo titulaba "estrategias d e la presencia". La presencia escénica entendida no como artificio sino como una manera de habitar el presente. Esa es la presencia que a nosotras nos interesa. No una presencia escénica cargada
de artificio.

C: Sí, porque la presencia es un concepto mucho más amplio. La presencia escénica alejada de las convenciones que te enseñan en las escuelas. Buscamos otras convenciones, condiciones o premisas para que se diera otro tipo de estar.
Pero me pregunto cuanta definición tenía esta presencia en tu cabeza y si lo importante era conseguir que se diera o más el ejercicio en sí, practicar esas condiciones y ver qué otras cosas ocurrían tangencialmente.

R: Para mí era importante ver qué presencia surgía cuando te ametrallaba con todas esas tareas, a mí me interesaba que tú estuvieras constantemente actualizando, pensando, que tu pensamiento estuviera activo.

R: En esta última práctica, he observado que las tareas muchas veces te desbordaban, traspasaban tus límites y te dejabas desbordar. Eso me ha parecido muy interesante, el no poder estar en la tarea, el fracasar. Ese momento del fracaso, de desbordamiento, ese lugar entre los límites, un lugar que no es fijo, que se tambalea, que deviene, que es un fluir entre las normas, tus emociones, tus impulsos, tu no-consciente...Ese momento, en el que aparece tu fragilidad es el que más me ha interesado.
De alguna manera, también has llevado al público a ese lugar fluctuante. El pensamiento del público fluctuaba. El público, a veces, no entendía; otras veces, estaba contigo, se reía, incluso bailaba contigo, se movía en el espacio a partir de todo eso que sentía. O sea que, realmente las emociones, ahí, jugaban un papel importante.
En *Radicantes* ha habido mucha más relación con el público, ellos estaban en tu recorrido, en tu emoción. Para mí, todos estábamos componiendo, cada uno en su lugar pero todos estábamos componiendo en el espacio, relacionándonos. Se ha creado un sistema de relaciones y de afectaciones.

C: Qué bonito esto de "un sistema de afectaciones". Hablando de afectar, antes me has preguntado qué es lo que siento antes de empezar. Vértigo te he contestado. ¿Sabes de qué manera me afecta este ejercicio? ¿cuál es la sensación que me queda al acabar todo esto? Vacío. Pero un vacío lleno, un vacío que expande mi mirada. Creo que esto

se aproxima a la intención inicial de la práctica. Vaciarse de significado, de artificio. Para mí, esta práctica es un auténtico salto al vacío, pero acompañada y sostenida por el público. Supone la experiencia de respirar las preguntas que emanan de la mirada del espectador, un paso más hacia lo que no podemos nombrar ni atrapar, en definitiva un bello acto hacia la libertad.

Sandra Gómez

B.R.S.

Sandra Gómez

Master en Producción Artística por la Facultad de Bellas Artes de Valencia (especialidad en Pensamiento Contemporáneo y Cultura Visual). Licenciada en Arte Dramático por la ESAD de Valencia y amplia formación en danza contemporánea en Valencia y Bruselas. Desde el año 2001 trabaja de manera conjunta con Vicente Arlandis en el colectivo LOSQUEQUEDAN en numerosos proyectos de creación e investigación que son mostrados en diferentes festivales de ámbito nacional. Desde el año 2012 lleva a cabo su propia investigación y trabaja en proyectos centrados en el cuerpo y el movimiento entre los que se encuentran *No soy yo* (Valencia, 2016), *Heartbeat* (Madrid, 2016), *Tentativa and Guests* (Valencia, 2016-2014), *The love thing piece* (Madrid, 2013) y *Tentativa* (Valencia, 2012).

B.R.S.

Mireia Ferrer Álvarez

Bailar por bailar que no es poco, en un sencillo gesto se encierran cuestiones que apelan a la más esencial ontología de la danza como expresión humana y al bailar, llana y sencillamente bailar, sin más artificios, Sandra Gómez nos devuelve al grado cero, al lienzo cuadrícula, al lugar dónde todo se inicia y todo es posible. Y en ese sencillo gesto se envuelven también un sin fin de posibilidades, detener el tiempo para tomar impulso, resituarnos y habitar un presente que es futuro.

Las palabras de Jaime Conde Salazar se embisten entre la arenga y el ritmo sincopado del rap con un nuevo traje. El discurso contagiado del medio en el que discurre se transforma y adquiere un significado distinto, como las palabras de Jenny Holzer proyectadas en colinas *I breathe*, vallas luminosas de carreteras *Protect me from what I want*, en el envoltorio de un preservativo *In a dream you saw a way to survive and you were full of joy*. Las palabras de Jaime Conde Salazar viajan orgullosas con su nuevo traje y resuenan en nosotros como una promesa de realidad.

> "Integrada en la vida como una herramienta de uso cotidiano la danza del futuro sirve principalmente para compartir conocimiento libremente, para generar posibilidades de entender lo que somos y hacemos, para descubrir realidades que se despliegan en nuestros cuerpos y para ampliar nuestras capacidades de imaginar y hacer. La danza del futuro está pegada al mundo y nos muestra los límites de todo aquello que quizás todavía ni siquiera somos capaces de enunciar." (Conde-Salazar, 2015, p.38)

Suspendidos en esa vibración, el sonido se proyecta hacia un cuerpo que resuena todavía en el espacio, en una escalada en la que el cuerpo estático de Sandra Gómez, que arrodillado manipula un pedal de sonido, proyecta el eco de todos los movimientos que han sido, son y serán.

En los años 80 Julián Gallego celebró el retorno de la pintura a las artes plásticas con la expresión *pintar por pintar que no es poco* (Marzo, 2015, p.519), hacemos nuestra esa frase para celebrar la danza y *bailar por bailar que no es poco*.

Sandra Gómez

La propuesta que se presenta a *Radicantes* es una idea embrionaria que consiste en la realización y prueba de tres ejercicios. Cada uno de ellos surge de un deseo y una necesidad concretos y tienen un lenguaje diferente: en el primero el lenguaje es el movimiento, en el segundo es el texto y el tercero es una deriva sonora. Estos ejercicios son independientes y, la idea es que, al colocarlos uno al lado del otro puedan crear relaciones transversales y complementarse entre sí. ¿Qué pasa cuando se ponen juntos materiales con poco o nada en común?, ¿se contaminan, se amplían, se concretan, se abstraen, se alejan...?, ¿qué lecturas, qué conexiones son capaces de crear?.

EJERCICIO 1 "QUIERO BAILAR STREET DANCE".

Un día, en el metro de Nueva York, entraron 3 adolescentes (dos chicos y una chica), sacaron un radiocasete, se miraron y se dijeron:

- "¿Ahora?"
- "Si"
- "Ahora"
- "Ya".

Le dieron al play y empezaron a bailar sin escusas, sin filtros, porque sí.

EJERCICIO 2 "QUIERO RAPEAR".

Un día leí este texto de un amigo:
http://granerbcn.cat/06-la-danza-del-futuro-produce-conocimiento/
Unos meses después este mismo amigo colgó esto en facebook:
https://ruidosisterhood.bandcamp.com/track/femenino-duro-maravilla
Meses más tarde otros amigos me contaron un concierto al que habían ido y me pusieron este video en el móvil:
https://www.youtube.com/watch?v=C72FByDW7Ek

EJERCICIO 3 “QUIERO HACER SONAR”.

Un día acabé en un concierto de música experimental y escuché esto:
https://www.youtube.com/watch?v=fEu70jpQ2So

Y esto:
http://www.ensems.com/2017/03/pinango-nieto.html

Estos ejercicios, cuyos estímulos se han expuesto y desarrollado arriba, se han trabajado a partir de métodos y estrategias diferentes cada uno de ellos según su naturaleza:

-En el primer ejercicio, el trabajo sobre el cuerpo y el movimiento, el método es la improvisación y consiste en bailar a partir de un estímulo musical (a ritmo de *dubstep*).

-En el segundo ejercicio el trabajo va dirigido hacia lo sonoro del lenguaje, la voz, lo que se dice y cómo se dice acompañado de una base de música rap. El ejercicio es básicamente el de rapear un texto. El rap es un estilo muy directo, sin filtros, en el que la voz y el mensaje son el foco y que apela a lo popular.

-El tercer ejercicio es una deriva sonora desde la voz hacia un sonido abstracto utilizando un micro y un pedal *delay*. La acción consiste en crear una retroalimentación que genera un sonido inicial. Al modificar los parámetros de volumen y tiempo de repetición (el cual varía el tono y la velocidad), este sonido va cambiando creando constantemente un tránsito hacia nuevos sonidos.

Imago

Raúl León y Marina Pastor

Marina Pastor

Desde 2010 estoy interesada en las confluencias de los sistemas de videocontrol, la política y los videojuegos. Imparto Docencia en el Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia, concretamente en el grado en Bellas Artes, en el Máster en Producción Artística y en el Máster en Artes Visuales y Multimedia.
Creo que los currículums deberían estar hechos no a partir de los errores del pasado que nos avalan, sino de acuerdo con los proyectos y deseos que volcamos hacia el futuro, que, por cierto, suelen ser mucho más interesantes.

Raúl León

Desde 2012 estoy interesado en las confluencias de la imagen y el sonido con los conceptos de visibilidad, tecnología y derecho.
Desde 2008 trabajo en la UPV, en los Laboratorios del Departamento de Escultura.
Desde 2003 produzco audiovisuales (a veces en directo) para espectáculos escénicos.
Últimamente he codirigido algunas propuestas de artes escénicas para La Coja Dansa, donde trabajamos sobre tecnologías de la imagen, espacio, memoria y cuerpo. A veces participo en muestras colectivas enfocadas en al ámbito audiovisual, escénico y multimedia.
De vez en cuando también escribo algún artículo.
NO me gusta hacer currículums (ni bios), siempre olvido cosas y las que pongo que he hecho no me suelen gustar.

La Imagen Crítica

Raúl León y Marina Pastor

> "Una crítica de las imágenes no puede prescindir ni del uso, ni de la práctica, ni de la producción de imágenes críticas."
>
> (Didi-Huberman, 2013, p. 20)

Hablar de la imagen implica comenzar de modo necesario por abrir una confrontación con el presente, con la simultaneidad de sus síntomas, convertidos en rasgos de la contemporaneidad. Entraña repensar la multiplicidad de posturas: La denuncia del espectáculo presente en la vida cotidiana (Debord), la preeminencia de la reproducción técnica sobre los trabajos del arte (Benjamin, Bazin), la magnificación del simulacro en la valoración de la visualidad contemporánea (Baudrillard), la estética de lo sublime como el límite de lo impensable (Lyotard), la lectura nostálgica de las vanguardias (Foster). Conlleva plantear las líneas de fuerza desde las que modificar el presente neocapitalismo que bajo la forma del liberalismo parece haber aniquilado las posibilidades del pensamiento crítico.

En la tradición heredada de Guy Debord y los situacionistas, de acuerdo con la sociedad del espectáculo, se asume una teoría general de la imagen que la concibe como un dispositivo de captura, dominación y despolitización. El neocapitalismo es un fascismo televisivo y teleadicto que digiere visualmente lo real a través de la hiperubicuidad totalizante de la imagen y que dota al poder de la capacidad de uniformización. Desde aquí, radicalizando los planteamientos, se deriva una condena absoluta de lo audiovisual que deriva, en los casos más extremos, en posturas de corte iconoclasta, en una renuncia a la imagen por su ineludible condición manipuladora. Pero el problema no es la imagen como tal, ni su carácter de representación. La iconoclastia es un reflejo de la idolatría, de la creencia en el valor de la imagen más allá de lo que esta representa. Para ello es necesario concebir que la imagen posee las condiciones de un ídolo: una presencia ontológicamente acabada y totalizante. Por tanto, y aunque se presente como una tendencia opuesta a la iconofilia derivada de planteamientos como los de Baudrillard, en el fondo se muestra como una tendencia que es cómplice de la complaciente precesión de los simulacros.

Barthes denominó "el efecto realidad" (Barthes, 1987) a la capacidad de las imágenes, no para crear una afinidad con lo real que podría calificarse de sorprendente, sino

para utilizar determinados modos de representación que nos llevan a valorar que no son bastante verosímiles para acabar con nuestra desconfianza hacia los mecanismos representacionales. Este efecto realidad se traduce en recursos representacionales que se han desplegado de modos diversos de manera epocal. Si en el renacimiento el régimen escópico introdujo la perspectiva, y con ella el panoptismo, hoy la tendencia es la supuesta omnipotencia y realidad de la visión por satélite y la mirada proyectada desde el espacio hacia la tierra, proyectando una especie de hipervisualidad que parece capaz de absorber bajo su óptica todo lo visible. Las nuestras son las sociedades del control. El mundo se transforma en una imagen absoluta y accesible para el ojo, y la realidad queda monitorizada produciendo la sensación de la accesibilidad hiperespacial. El neocapitalismo induce sobrerrepresentaciones, como si el mundo pudiera ponerse ante los ojos, demostrarse, exhibirse de manera espectacular y totalizante. No obstante, esto no significa que la realidad no exista, sino más bien que necesitamos las imágenes porque desde ellas tendemos a dar sentido a la variedad infinita que preexiste en la realidad exterior a través de su selección, presentación e interpretación. La re-presentación no significa en este sentido una repetición, sino una intensificación del sentido en la encrucijada entre el valor semántico y la discriminación que realiza la imagen del ámbito de lo sensible.

Desde aquí, no se trata de establecer una teoría del arte, sino de imbricar las obras en una teoría de los acontecimientos sensibles concediendo a la imagen un valor operativo, teniendo en cuenta por tanto que poco importa que esos acontecimientos sean considerados artísticos o no. En realidad nos remitimos al marco general de imbricación del ámbito de la imagen en lo visual. Hay que tener en cuenta que el dominio de la imagen no es coincidente con el campo de lo visual. Por visualidad entendemos la verificación óptica de un funcionamiento activo que está mediado técnicamente. Lo visual no tiene contra-plano, no le falta nada, es algo cerrado y circular. Las imágenes son dispositivos culturales que permiten estrategias de sutura del tiempo, son sus cicatrices. Esto conlleva asumir una postura que se encuentra más allá de la iconoclastia, pero también de la iconofilia. La imagen en la contemporaneidad parece encontrarse en un punto ciego que la convierte, por su exceso, en una superficie plana unívoca y total que aspira a reemplazar lo real. Más allá de esta consideración debemos destacar que la imagen no es un elemento susceptible de una captura masiva de lo real. Simplificando, entre la iconofilia postmoderna y la iconoclastia moderna hemos perdido la imagen. Entendemos que hay que desagregar ambas totalizaciones para abrir un concepto de imagen desplegado desde la singularidad. Desde lo singular y contingente podemos pensar y revolver aún más el debate entre la representación y lo irrepresentable, comenzando a vislumbrar la posibilidad de nuevos sentidos. Esa

condición de suplencia de la imagen, su singularidad, implica la lábil presentación de una realidad que se hace comprensible por la mediación de lo sensible, que muestra su propia impotencia de presentar un contenido de modo total y cerrado, lo que hace que se manifieste la posibilidad de enlazar lo universal y lo particular desde una lógica de la experiencia que conciba la excepción irreductible de la singularidad. De esta manera es factible generar las condiciones para pensar formas de comunicación que no se encuentren subsumidas en la circulación jerárquica de la información.

La imagen no sólo es la imagen producida, es también la superficie de contacto y relación con el mundo real. Hoy este parece haberse convertido en un mundo hiperubicuo que se despliega en tiempo real de manera simultánea en cualquier lugar del planeta. Concebir una imagen como un campo de actuación nos permite mostrar ese espacio de las posibilidades y los imaginarios, que es intersticial, nómada y cuya situación siempre es improbable. Que la imagen actúe significa asumir que se enmarca en una ontología del aparecer, y que en ella no se juega una determinación esencial de los fenómenos que la atraviesan, sino sus formas sensibles de inscripción. Las imágenes son operaciones, actividad, relación singular entre el todo y las partes, entre la potencia de significación, los afectos y la sensibilidad, entre las expectativas y lo que las cumple. Se trata de abrir una política de la imagen que posibilite la conciencia de que ella es un resultado de un proceso de discriminación de la diversidad sensible marcado por la toma de decisiones específicas y estratégicas, y por la selección de una singularidad. Lo que en ella se pone en juego, lo que manifiesta su condición frágil y vulnerable, es la disputa que acontece en su gestión en relación a la permanente configuración y reconfiguración de lo sensible. "Como afirma Serge Daney, la imagen siempre está en la frontera entre dos campos de fuerza, condenada a ser testigo de una cierta alteridad y, aunque posea un núcleo duro, siempre le falta algo. La imagen siempre es más, y, al mismo tiempo, menos que sí misma" (Farocki, 2013, p. 163)

Lo singular puede producir una leve interrupción en el mundo y en el transcurso de los acontecimientos para manifestar un desacuerdo. Desde el dispositivo específico que es la imagen se puede propiciar un nuevo reparto de lo sensible que consiga producir interferencias en el orden policial (Rancière, 2011)[1] de las cosas. La imagen restaura de este modo una nueva lógica de la apariencia no como una ilusión que se opone a lo real, sino como "la introducción en el campo de la experiencia de un visible que modifica el régimen de lo visible" (Rancière, 1996, p. 126). Para ello la imagen requiere ser considerada un elemento activo con capacidad para dividir la realidad y representarla

1. Ranciere denomina orden policial al funcionamiento de la polis con sus partes reconocidas. Ese orden se instaura sobre una serie de posibilidades alternativas que restan como invisibles.

configurándola de otro modo. El pancapitalismo reparte en un sistema de propiedad privada los modos de ser, de decir y de hacer, (también del hacer visible). Para ello está asentado sobre un mecanismo de exclusiones que debe hacerse estallar recurriendo a evidencias. Es en este punto en el que la imagen puede presentar, desde su potencia, sus operaciones y su contenido singular una capacidad de acción que rompe con el orden establecido de las cosas, que permite jugar con las causas y los efectos, que oscurece y complica la tensa relación entre las ideas y la realidad.

La imagen es un campo de batalla siempre indecidible incluso en la mera inmanencia visual: su manera de ser tiempo, siempre de vuelta, siempre re-presentación, la ubica en un complejo quiasmo de temporalidades que están en tensión y que son imposibles de totalizar. Como afirmó Benjamin remitiéndose a la dialéctica inscrita en la misma, "una imagen es aquello en lo que el entonces y el ahora se reúnen en una constelación, como en un relámpago"(Benjamin, 2005, p. 464). Incluir la danza en su dialéctica, que también es la de la singularidad, implica contaminarla desde la acción y la práctica, desde el cuerpo, estableciendo para ella un ritmo y marcando una nueva plataforma de operaciones para el ámbito intelectual que ya no se restringe a las reflexiones marcadas por la historia del arte, sino que invita a dislocar las disciplinas avanzando en sus aspectos experimentales y a atravesarlas transversalmente.

La danza como producción de cuerpos críticos

> "El cuerpo es de la cultura y tiene una historia en la que hay que indagar, no para saber qué o cómo ha sido, sino para elaborar un concepto de cuerpo nuevo, más que un nuevo concepto de cuerpo."
>
> (Benjamin, 2005, p. 464)

S. Foster en *Corporealities* (Foster, 1996) propone comenzar a entender el cuerpo como una categoría de la experiencia cultural. Para ello rechaza un acercamiento de carácter esencialista y nos remite partir de su reconocimiento como una entidad construida e inacabada que reenvía siempre a un orden de significados que no están inscritos en él. Esto nos lleva a comenzar por entender la danza como una práctica corporal que es posible en el registro enmarcado de una experiencia cultural. La danza se reflexiona desde el cuerpo, pero al mismo tiempo vamos a sostener que el cuerpo es un resultado de la danza. De este modo la danza como práctica cultiva cuerpos que son potencialmente creadores. Esta condición creativa implica una negación a conformar cuerpos como simples medios expresivos, y desde ella podemos empezar por problematizar el cuerpo en la danza como un constructo que es un resultado de la práctica.

En 2006 Lepecki (Lepecki, 2006) propone una desidentificación de la danza respecto al movimiento, sosteniendo que los bailarines y *performers* que introducen como parte de sus prácticas la quietud o el movimiento agotado, ponen en cuestión la ontología de la danza y la certeza de su identidad, abriendo un campo de debate respecto a su propia actividad. Establecida la línea que articula danza-modernidad-movimiento y subjetividad, esclarece que también se opone a la idea de sujeto idéntico, interior y soberano de sí mismo, pensando la subjetividad en términos de agenciamiento, intensidad, tecnología y operaciones de subjetivación. Repensar desde aquí dicha ontología de la danza implica una tarea que es crítica y política en un sentido doble. Por una parte conlleva realizar una crítica política a las formas de experiencia que son hegemónicas en las sociedades modernas poniendo en el centro del análisis la relación de poder enmarcada por el movimiento, transmutado en movilización. Por otra parte desarticular la relación de la danza y la movilidad implica recuperar un nuevo sentido para esta práctica.

Partiendo de Lepecki, si queremos construir un pensamiento sobre el cuerpo a partir de la danza es necesario no esencializar el poder de significación del mismo y, al mismo tiempo, abandonar la perspectiva que inscribe a aquella en el registro de obra de arte espectacular para comenzar a pensarla como práctica corporal. La reducción del cuerpo a supuesto o instrumento muestra un tipo de relación con la cultura vinculada con la lógica del consumo, y con la idea de simulacro, en la fase extrema del capitalismo en la que estamos viviendo, en la que cada cosa es exhibida en ámbitos separados y especializados que propician la instrumentalización. Si queremos que el cuerpo sea atendido de modo singular necesitamos desplazar el campo semántico que abarca, respecto a las formas en las que convencionalmente ha sido pensado: el cuerpo no es algo dado, ni tampoco algo que se desprenda de nuestra voluntad, sino que es el resultado de un conjunto de prácticas que la danza supone como modo de vida. Normalmente el cuerpo se supone como algo dado de manera más o menos natural, o se lo considera como un elemento plagado de obstáculos a superar, aunque de manera general lo que se valora es que es algo dado de antemano que se ejercita y se moldea. Se concibe como una materia que es maleable, pero con ello el cuerpo es reducido a un medio en el seno de la razón tecnológica para la que no existen fines en sí mismos. No obstante, no hay una esencia del cuerpo que nos permita hablar de él como un universal. Tampoco hay una naturaleza del cuerpo que nos informe de un destino último de su desarrollo. El cuerpo se construye, lo hace singularmente, y esta construcción remite a un uso que, en el caso de la danza, es simultáneamente performático y discursivo.

Proponemos comprender la danza como una práctica corporal que hace emerger al cuerpo, que no lo trata como un supuesto o como una condición, sino como un

resultado. El cuerpo es una construcción simbólica dada en el registro de las prácticas sociales y culturales. Su constitución evidencia los efectos de verdad que esas prácticas poseen y la efectividad con la que el mismo opera en la realidad social y en la realidad de la danza. Desde aquí hay que considerar que no hay una definición única de cuerpo, sino que éste existe sólo de manera múltiple. No podemos concebir la danza como un dispositivo en el que opera una relación de fuerza que clausura la dinamicidad de aquello que se quiere establecer, a partir del supuesto de una unidad cuerpo que permanece inmutable. Tal vez por ello el cuerpo se resiste a ser nombrado, se resiste a conformarse como objeto de estudio, porque hay tantos cuerpos como sujetos danzantes, y cada sujeto danzante se topa con una multiplicidad de cuerpos.

Pero no operar a partir de una definición, ni a partir de un signo que funcione con un sentido completo y cerrado no significa no ser capaz de producir conocimiento, sino ser capaces de afrontar una complejidad desde un conocimiento situado a partir de lo singular y del propio conocimiento biográfico, a partir de la propia práctica dancística. Un saber sobre la danza deberá propiciar un campo epistemológico que tiene como base la diversidad, una diversidad, que como en el caso de la imagen, que recortaba y seleccionaba de la ubicuidad de lo sensible lo singular, se constituya desde las prácticas específicas que se desarrollen y desplieguen.

Pensar el cuerpo como resultado de la práctica posibilita considerar la danza como un dispositivo crítico desde el que reflexionar sobre la relación sujeto/cuerpo y su conexión con los esquemas de significación cultural que organizan la experiencia. Para conformar el cuerpo como un resultado de la práctica, y como un resultado de carácter crítico hemos de entender esa multitud a partir de la pregunta por la constitución del sí mismo[2]. Este es un elemento clave para hacer aparecer el cuerpo como un producto no residual y deshacer una lógica del pensamiento basada en el establecimiento de dualidades y determinaciones que han tendido a presuponer el ámbito de lo corporal como un supuesto establecido de antemano.-

Por su parte las prácticas son formas más o menos organizadas de experiencia son ensayos de respuestas a cuestiones y problemas conceptuales que las animan. La práctica remite a un conjunto de elementos que organizan la conducta y la carne a través de toda una serie de técnicas de un modo particular. Las prácticas suponen una visión en la que los dominios de saber y poder son cuestionados. Hay que aclarar que las prácticas aquí no son equivalentes a la actividad física, sino que significan las

2. Nos referimos al concepto de sí desarrollado por Foucault. Hay que destacar que para él el sí mismo no remite a una interioridad, sino que siempre se encuentra en el dominio de las prácticas.

"prácticas históricas y, por ende, políticas, que toman por objeto al cuerpo" (Crisorio, 2010, p. 33). La danza es considerada aquí una práctica tanto en su aspecto performático como en su aspecto discursivo, en la medida en que su ejecución está orientada desde su campo epistemológico específico, pero en la medida también en que éste atraviesa conceptualmente de manera transversal aquellos campos a los que se refiere de manera conceptual para poder conformar cuerpos críticos.

La danza, como práctica corporal, se configura por un conjunto de acciones y de discursos que emergen como resultado de un conjunto de posibilidades históricas y políticas que, ubicadas en un ámbito transdisciplinar, se conforman como formas de circulación de la imagen y como modos de producción de cuerpo. La danza como práctica es una configuración de la experiencia que circula en los goznes y en los bordes de lo que epistemológicamente constituye su campo. Cuando alguien actúa desde la danza como dispositivo produce, por efecto, un cuerpo crítico. Con todo, el cuerpo crítico, es el *locus* posible para la subjetivación, es una potencia significante para la forma sujeto y es capaz en la práctica de la in-corporación del otro.

Si la imagen adquiere la función de representar el mundo desde la singularidad, de introducir interrupciones en lo sensible, un cambio en la experiencia de la imagen supone también un cambio en la experiencia del cuerpo. Una genealogía cultural de la imagen crítica se puede conjugar con una genealogía de los cuerpos. A este respecto, el medio a través del que nuestros cuerpos se relacionan con la imagen adquiere un papel clave.

Cuerpos, danza e imágenes

Para desarrollar en una aproximación inicial la relación entre cuerpo resultado de la danza e imagen podemos apelar a la distinción realizada por Belting (Belting, 2007) entre las imágenes endógenas, o propias del cuerpo y las imágenes externas al mismo, que necesitan siempre primero de un medio técnico para alcanzar nuestra mirada. De este modo, el cuerpo participa en la génesis de las imágenes de manera múltiple, pues no sólo es portador de las imágenes, sino también productor de las mismas. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes, las producimos y desarrollamos también en el espacio social, pero en este contexto la producción de imágenes es un acto simbólico que requiere de una percepción también simbólica para ser comprendida, y utilizamos nuestro propio cuerpo como medio para generar imágenes interiores o para captar imágenes exteriores.

Entendemos que la imagen crítica, anclada en la singularidad, consciente de ser un recorte o intensificación en y de lo sensible y una negociación en el campo de lo percibido, y los cuerpos críticos, producidos por la práctica de la danza se relacionan de tres modos.

En primer lugar podemos hablar de la estrategia de negación de la imagen, que también podemos denominar la estrategia del vampiro. Este se encuentra tan encerrado en sí mismo y no emite ninguna imagen, ningún reflejo espejeante, bien porque sólo es cuerpo, un cuerpo encerrado en sí mismo, bien porque carece de él. Para nosotros esta estrategia se relaciona con las prácticas de la danza en el estudio, y su producción peculiar de cuerpo. Es el cuerpo que danza solo, con una conciencia propioceptiva, que produce imágenes endógenas que no se emiten y que si lo hacen, no son percibidas o vistas por nadie más allá del propio sujeto que realiza sus prácticas. Aquí se invalida la posibilidad de cualquier relación especular: la imagen no adquiere aquí una materia medial. En esta estrategia se niega la representación para asumir de manera radical que la presencia es acontecimiento. Para el vampiro cualquier representación es sospechosa de volverse cómplice del mundo mediático y complaciente con él.

En segundo lugar encontramos la estrategia de la duplicación de la imagen al infinito. Esta es la estrategia de la sobre exposición, de la duplicación a través de la materia mediática del trabajo práctico del cuerpo. Es la que llamamos la estrategia de Wang (Alba, 2017, pp. 110-111). Wang era un campesino pobre que apenas disponía de recursos. Un día encontró una tinaja vacía mientras volvía a casa de trabajar en el campo y decidió llevársela. Mientras procedía a limpiarla, el cepillo con el que la estaba frotando se le cayó dentro, y la tinaja se llenó de cepillos. A medida que los sacaba, mágicamente la tinaja se volvía a llenar de ellos. Un día, mientras realizaba este trabajo, a Wang se le cayó una moneda dentro de la tinaja, y entonces éstas comenzaron a multiplicarse. A medida que Wang las sacaba, de nuevo la vasija se llenaba de ellas. La familia de Wang se convirtió en la más rica de la aldea, y eran tantas las monedas y tantas las ocupaciones de la familia, que los Wang encargaron al abuelo, ya incapaz de desarrollar un trabajo exterior, la tarea de sacarlas e ir acumulándolas en un rincón. Pero el abuelo era viejo y débil, y un día sufrió un mareo, cayó dentro de la tinaja y falleció. Esta entonces se llenó inmediatamente de abuelos muertos, cadáveres y cadáveres que tenían que sacar y enterrar y que seguían apareciendo en el interior de la tinaja. Por ello la familia Wang tuvo que emplear todo su dinero y el resto de su vida en enterrar al abuelo muerto.

Este relato nos sirve como metáfora de la duplicación o multiplicación de la imagen en las sociedades contemporáneas. Sin original y con la capacidad de percibir con

más precisión que nuestros propios sentidos, con frecuencia asistimos hoy bien a la duplicación visual de la persona que danza por medios técnicos (en este punto siempre tendemos a mirar la imagen y no el cuerpo, por su grado de precisión visual y por sus recursos de ampliación de la imagen, aparente cercanía del cuerpo y exactitud), bien a la reproducción de sus prácticas filmadas. Estos espejos electrónicos con frecuencia nos muestran cuerpos artificiales, incapaces de morir (a no ser que la filmación se estropee o se pierda), nos muestra cuerpos planos, cuerpos que no son cuerpos y que o producen corporeidad. Se nos invita aquí a contemplar el mundo de la imagen desde un exterior, y de acuerdo con su carácter medial que convierte el cuerpo en una prótesis completa de sí mismo. Por nuestra parte y desde la recepción, adjudicamos más autoridad a la imagen que a la experiencia directa con el mundo, desplazamos con ello la experiencia del cuerpo a la experiencia mediada y mediática del espejo, ese reluciente opuesto del cuerpo que nos ofrece una imagen que, aunque es percibida como corporal, es incorpórea. En esta estrategia el cuerpo huye: la realidad, y con ella nuestro cuerpo, pasan a estar al otro lado del espejo.

Nos queda la tercera estrategia: con frecuencia las prácticas de la danza inducen a una reapropiación del cuerpo, utilizando la imagen técnica como imagen crítica, produciendo cuerpos críticos entre los receptores. El trabajo con el cuerpo suele incluir aquí una adaptación de la imagen al cuerpo, un uso de la misma a través de un cuerpo que, a su vez, se adapta a ella. Esta estrategia no sólo induce la producción de un cuerpo crítico de la danza, sino también la "in-corporación" del espectador, es decir, su capacidad de producción de cuerpo crítico. Encontramos aquí el trabajo de Oihana Altube, Sofía Asencio y Olga Clavel y Tatiana Clavel, realizado en el IVAM el 27 de octubre de 2017, y organizado por el grupo Radicantes[3], con la propuesta de trabajar sobre el concepto de "imago" que es objeto de este escrito.

Oihana Altube desarrolló un ejercicio vinculado con las prácticas de autoconciencia desarrolladas en los años setenta del siglo XX, a partir de una reflexión sobre la posición del sujeto en el dispositivo escénico, en este caso museístico. Oihana comenzó solicitando al público la conformación de un círculo de confianza con sus cuerpos que limitaran el espacio de la práctica, práctica que ella desarrolló con los ojos cerrados, y centrada en su propia corporeidad. La autoconciencia aquí ha supuesto una depuración visual y semántica minimalista de los dispositivos visuales: ni signos narrativos, ni personajes, ni ninguna clase de afectación. Su práctica se desarrolló a partir de la demostración del desarrollo de un proceso de cambio que fijaba la atención en el

3. Radicantes son un grupo de práctica e investigación sobre la danza, compuesto por Rocío Pérez, Tatiana Clavel, Cristina Núñez y Mireia Ferrer Álvarez.

proceso mismo y en el cómo de su accionar. Se estaban relacionando pensamiento, sentir y acción, así como la propia conciencia propioceptiva, con una clara modificación de los patrones limitantes existentes. Se trataba de organizar el cuerpo con la mente, como un estímulo del pensamiento, con conciencia del espacio en torno y de las relaciones que se establecen con él. El cuerpo producía imágenes de carácter endógeno, emancipándose de su condición histórica supeditada a la mirada. Producción del cuerpo crítico: un cuerpo que no busca señalar nada más que su propia presencia, un cuerpo pensante codificado desde un límite: la propia corporeidad del público "incorporado" desde ese círculo de confianza.

Sofía desarrolló su práctica a partir de la dialéctica entre los conceptos de lo aparente y lo oculto. Si en un primer momento nos ocultaba el dispositivo sonoro de acuerdo con el cual danzaba y se movía un cuerpo almohadillado, su propio cuerpo, (debíamos desde el público imaginar la música, incorporarla desde nuestro imaginario para inventar una coincidencia posible entre lo sonoro y lo visual), en un segundo momento, y tras la instalación de elementos específicos encontrados en el espacio, con los que delimitaba un recorrido, hizo visible aquello que siempre permanece oculto por el propio dispositivo museístico: hizo a su cuerpo deambular, y requerir una atención propia de los dispositivos mediáticos, apoyado y empujando un carro de la limpieza gracias al cual adquirían protagonismo todos esos elementos que permanecen ocultos, pero de los que depende el propio espacio expositivo. A partir del planteamiento de una economía de los cuidados, con frecuencia oculta, desprestigiada y minusvalorada pero de la cual depende la propia corporeidad, invitaba a reflexionar acerca de cómo el mundo del arte prolonga las formas de subjetividad y poder que se dan en el espacio exterior al mismo, mostrando lo que no vemos de la propia higiene del espacio en el que nos encontrábamos insertos.

Olga Clavel y Tatiana Clavel plantearon una práctica dependiente del concepto de memoria corporal, una memoria implícita que es actualizada sin una decisión consciente y que nos implica en la reproducción de poses y actitudes con frecuencia derivadas del entorno familiar. Como un desarrollo específico de una muestra anterior, titulada *Atlas*, en la que el cuerpo y los movimientos de Olga permanecían ocultos tras una tarlatana en la que a modo de pantalla se proyectaban imágenes y momentos familiares, sólo visibles a partir de la proyección del cuerpo como sombra (una excelente metáfora de las reminiscencias corporales), aquí el cuerpo no sólo se liberaba del hecho de tener que desvelar de modo consciente esa imagen del pasado, sino que se hacía visible en la reproducción del movimiento, el desarrollo técnico de las poses de las fotos, que aquí, en una inversión completa de *Atlas* eran el elemento que debía ser imaginado.

El movimiento aquí, más allá del recuerdo visual contenido en diferentes soportes técnicos, producía una serie de formas transitorias en el espacio que no adquirían la fijación, incluso en ocasiones la propia Olga se dirigía al público para actuar cubriendo sus ojos, negando incluso la imagen endógena que ella misma generaba en las mentes de los espectadores.

En este contexto el pensamiento de la imagen se encuentra articulado por tres problemas que están entrelazados: un primer problema de carácter estético, dirigido al público, que debe realizar la activación del trabajo de in-corporación, y que implica un respeto a su visión; un problema político, planteado en torno a la idea de percepción. Si ésta es responsabilidad del espectador ¿desde dónde puede asumir su propio cuerpo a partir del cuerpo del otro? Por último también se incluye un problema epistemológico ¿Cómo articular la visión de alguien que puede negarse a ser consciente de su mirada? Con frecuencia la estrategia que asumimos los espectadores inducida por la relación cotidiana que se produce entre el cuerpo y la imagen, es la del avestruz. Contemplamos aludiendo al carácter pasivo de una mirada que no parece encarnarse en un cuerpo. Para evitar este hecho e inducir una mirada encarnada y consciente de sí, propusimos dos prácticas de visualización. La primera de ellas contemplaba la posibilidad de disponer de unas gafas que, a modo de periscopio, dirigían la mirada de los espectadores hacia

su propia corporeidad. Tras ponerse las gafas lo primero que era posible contemplar era el propio cuerpo, que debía cambiar de posición para seguir contemplando la danza, y con ello, adquirir conciencia propioceptiva. En segundo lugar generamos una cámara oscura técnica: el espectador que lo decidiera podía prescindir de la visualización directa de la práctica dancística que se estuviera realizando y dirigirse al piso superior, en el que se proyectaba una imagen invertida de lo que se estaba produciendo. La intención era, en este caso, cobrar conciencia de las imágenes de carácter endógeno, produciéndolas como una imagen externa, una duplicación inversa del piso inferior en la que percibir la evidencia de una red transversal de significados. Queríamos negar la objetividad de la propia imagen a través de su inversión.

Diferentes estrategias han incidido en el carácter activo de la percepción, pero con menos frecuencia en su implicación corporal. La danza se presenta como una táctica para hacernos conceptualmente conscientes de que somos un cuerpo, de que su disposición puede configurar un cuerpo crítico, de que no sólo miramos con los ojos sino con todas nuestras capacidades motrices. Vivir desposeído del mundo, vivir sin cuerpo, es vivir en el recorte de las imágenes de ese mismo mundo. La danza en su relación crítica con la imagen "es un negocio entre cuerpos, como el trabajo y el amor: no sólo exige la existencia de otros cuerpos, sino que busca, aun a costa del propio sacrificio, el placer ajeno" (Alba, 2017, p. 13).

Oihana Altube

La imagen no es de la imagen, es del ojo-cuerpo

Oihana Altube Lorea (Irún, 1983)

Bailarina. Formada en danza clásica y danza contemporánea entre Irún, Madrid, Salzburgo (SEAD) y Barcelona. Realiza el Master en Danza Movimiento Terapia de la UAB. Trabaja con coreógrafos como Jeremy Wade, Beatriz Fernández, Acerina Ramos, Quim Bigas, Amaia Navascues, Dana Yahalomy, Pere Faura etc. Del 2013 al 2016 forma parte del Colectivo ARTAS (Artistas Asociados a La Poderosa). Escribe con regularidad para MAMBO de Tea-tron.blog. En la actualidad trabaja como bailarina en el nuevo proyecto de la coreógrafa Paz Rojo.

La intención era inflamarte, no instruirte.
Jean Genet

La imagen no es de la imagen,
la imagen es del ojo-cuerpo.

El público *no existe,*
existe el testigo.

IMAGEN: Testimonio del cuerpo y/o carne-cuerpo, de combinaciones coreográficas (planos/formas) ECO-TRANS.

ECO: Materias primas.
TRANS: Materias mutantes.

La maravilla (*la ofrenda*),
la explosión de lo invisible:
El iceberg "patas-arriba"
Cuanto más nos atenemos a la práctica del testimonio del cuerpo y/o carne-cuerpo de las combinaciones coreográficas eco-trans,
más "patas-arriba" se pone el iceberg:
emerge lo oculto,
los significados infinitos.

(el símbolo, el arquetipo, el sueño, la metáfora, la niebla, el pozo)

Y con *ello*,
cierta *sensación de ver,*
más allá de la propia existencia.

Luna,

mirar la luna
se da

en ese mismo instante,
en el que (*me doy*)
cuenta de
su materialidad,

algo así:
piedra.

En ese mismo instante,
en el que
luna (*se me*)
aparece piedra,

el susto es tal,
que (*mi cuerpo*)
(en reconocimiento de tal)
explosiona de insignificancia,

y siente
conocer: ver.

El Arte (*para mi*)
es justamente *ello,*

luna.

Le gusta pensar en el cuerpo, como agujero negro. Le gusta pensar, que en realidad, lo único que hace es potenciar que el cuerpo sea, en una dimensión, en realidad, que es inalcanzable para ella. Como si en realidad practicase para lo desconocido, para un existir que le es inaccesible, como para facilitar el ser de un paradigma que nunca llegará a alcanzar, porque pertenece al cuerpo y al mundo, y muy probablemente a la noción del otro, o de ese nosotros en el que uno, por estar tan inmerso en ello, nunca puede despegarlo para observarlo en la distancia. Diría, que ni siquiera se puede mirar desde el rabillo del ojo. Le gusta pensar, eso, que esa tarea ardua de amasar el cuerpo, es sólo una cuestión de hacer que lo invisible, exista con mayor comodidad. Practicar con sudor, para algo que nunca se le aparecerá, no por lo menos como ella lo esperaba. Ser secundaria de algo que tiene su propia fenomenología. Saber que trata de gobernar lo ingobernable, que no va de ella, que está por encima de ella, que apenas la referencia. Eso le da placer.

Escritos/testimonios, de las sesiones de Movimiento Auténtico, en las que he participado:

“mi pié izquierdo comienza a golpear el suelo. Me asusto. Siento el retumbar del suelo que se expande por mi verticalidad, y se proyecta al mundo, cual canal entre la tierra y el cielo. Siento poder, fuerza, agresividad, unión, como quien llama a su pueblo para la guerra, que les dice:- no os olvidéis de esto. Paro, por miedo al descontrol.”

“Me siento. Comienzo a jugar con las manos y el torso, desde el centro de mi pecho, el que señalo siempre como núcleo de mi dolor. En ritmos súbitos, generando gestos-imágenes representativos que ofrecen diferentes imaginarios-posibles. La cabeza se ladea, el pecho se contrae, se abre, como si cada segundo fuese una cosa. Pronto siento una gran incomodidad y el juicio entra.”

“parece un cuerpo suave, con pequeños movimientos oscilantes, sensoriales. Los encuentros suceden, sólo en la última parte, lo busca él. Me genera angustia... la pasividad.

“Empujar, acariciar, pequeño, enorme, voz, pantera, confianza, placer, sintonía, paridad, hermandad, femenino, cuerpo, tocar, agarrar, manada, jauría, lobas.”

“La entrada, como si de un gran teatro se tratase, es en *bourrée*, elevada sobre mis dedos del pie, mis piernas se enraízan y mi torso roza el cielo. Mis brazos sostienen y generan forma. Mis plantas del pie se anclan, como si estuviesen sobre una cuerda de tierra. Me estrecho mientras mis brazos sostienen y moldean el aire. Mis tobillos resisten, incluso cuando flexiono mi cuerpo. Mis pies dirigen la abertura de mis caderas, mis pies organizan mi cuerpo.La máxima extensión vuelve desde el *bourrée*.”

“Aquí tiemblo. Transpiro de esternón a boca asfixiantemente. Me deslizo en el suelo así; como si mi jersey me ocultara perfectamente. Palpo mis pechos ligeramente, mi pié derecho se enrosca. Suena ai, ai, ai, en mi boca. Mi cuello resuena, mis orejas escuchan. Percibo el chándal contra mi piel. Percibo el aire entre mis dedos profundamente extasiada. De manera súbita alargo mi cuerpo hasta llegar a la vertical. Comienzo a gemir. Ahora estoy de pie. Mis rodillas se flexionan, mi torso se encorva hacia el suelo pesadamente. Mis manos ocultan mi rostro, mis dedos buscan entre mi pelo. Mi

esternón resuena angustiante. Expulso un sonido embrutecido, primitivo, ¡aaarrgggg!, violentamente, ¡aaarrgggg! En el mismo instante en el que mis manos destapan mi rostro. Lo siento descabellado. Lo repito una y otra vez, hasta que me percibo bien."

"El placer de sentir sus dedos tocando mi mano. La dificultad del permiso, de dejarme hacer, sin que me aceche el peligro de dejarme ir. Pero mi cuerpo se modifica por completo, y siento que comienzo un tanto renovada. La resonancia en mi mano perdura como un diamante y suaviza mi actitud hacia mí misma. Permitirme que mis dedos palpen y busquen otros cuerpos, el deseo de encontrarlos y el miedo de la conciencia de mi deseo. Expandirme, hacerme grande extendiendo mis extremidades. Bueno para mi cuerpo, bueno para mí. Dedicarme a lo pequeño, al cerca. Yo noto cuando me tengo, entonces me siento blanda y porosa, como de plástico, muy cerca de mis huesos, con zapatillas de deporte y chándal, dispuesta para la danza, para que me penetre el mundo, amablemente, sin ninguna transcendencia."

"Corazón, abajo, corazón, que llora en la virtud de sus pájaros en el aire, mientras surcan nubes rosas y blancas posadas en azul, justo aquí en la tierra, en el pliegue de mi pié, en mi talón, en la fresca lleva lagrimeante, que se ubique ahí, que sea el cartílago hecho planta, árbol, montaña, mi perro mientras duerme, sus ronquidos, escoger el azul, el verde y el rojo, la línea, el trazo, el borrón, lo que sea que me hace tierra y cielo a la vez, sujeto por el vértice de mi esqueleto que crece como flor, como Olimpo hasta la nube, la luna, esa luna que es piedra aunque parezca cara, esa luna que no mira, sólo reposa, cual gota de agua en aceite, esa luna mutante, que me calma y me muestra lo bello por inmenso y por concreto a la vez, todo y a la vez, lo grande y lo pequeño a la vez, como la luna, como la tierra y el cielo juntos creando el horizonte."

Protegerlo,
Cómo se protege a un/a niño/a que juega.

REBEL·LIA

Sofía Asencio

Practicando lo oculto y lo explícito

Sofía Asencio Aznar (Elche, 1971)
Intérprete y creadora.
Cursó estudios de danza clásica en Elche y danza contemporánea en el Instituto del Teatro de Barcelona.
En su etapa de intérprete para otros creadores colabora con diversas compañías de danza tales como Lanònima Imperial, Mudances, Vicente Saez, Cia ACTA y General Elèctrica.
Desde el año 2002 dirige, junto a Tomas Aragay la Societat Doctor Alonso, con quien ha realizado diversos espectáculos que se han presentado en múltiples festivales nacionales e internacionales. Desde el 2011 inicia junto a la Societat una serie de investigaciones que cuestiona y confronta herramientas y modos de ver con artistas de diferentes disciplinas artísticas y que han desembocado en las experiencias de *La Glorieta* 2011/12 y *El Desenterrador* 2013/17. En este momento la compañía está llevando a cabo un nuevo espacio de investigación con el nombre *Contrakant* junto a Jaime Vallaure y Tamara Ascanio.
Entre el 2004 y el 2011 compartió la dirección artística junto a Ernesto Collado y Tomàs Aragay del colectivo Cèl·lula que realizó el festival MAPA de Pontós.

Practicando lo oculto y lo explícito

Mireia Ferrer Álvarez

El mundo es todo lo que acaece
Ludwig Wittgestein

Eludir el artificio es un imperativo presente desde el momento en que Sofía Asencio dirige al público. Nos sitúa perpendiculares al único foco de luz que conforman las inmensas vidrieras del Museo, sin saberlo estamos en un escenario que no existe pero que se manifiesta como una escenografía fantasma, imágenes de imágenes, galería barroca.

Desvela el secreto de la retórica escénica, la despoja, no hay escena, no hay retórica, todos seguimos sus indicaciones, esperando que al despojarnos de la ilusión de engaño nos devuelva, al menos, la poética de la realidad.

Introduce un almohadón entre su ropa y se oculta en quizás una y más identidades, un mono de obrero, una peluca, su nombre bordado con hilo blanco en el almohadón. Como un cuerpo manierista, deformado, convulso y retorcido, se aleja y aísla de nosotros absorta en lo que quiera que escucha a través de unos auriculares, produciendo realidades simultáneas, la suya y las nuestras y en ese juego de ocultaciones y desvelos nos conduce hacia una ausencia de texto en la que nos arroja a asumir un protagonismo, estás aquí pues haz algo.

Sitúa y mueve al público y el espacio, nuevamente, en un giro de noventa grados, crea con los postes de seguridad una línea que converge en proyección fuera del marco de nuestra visión, ha dado forma a una perspectiva invertida. Ceremonial, grave y artificiosa transita las líneas de fuga que ha creado arrastrando un carro de la limpieza del museo.

> "La paradoja [...] es que estos objetos que tienen siempre, en principio, una función, una utilidad, un uso, creemos vivirlos como instrumentos puros, cuando en realidad suponen otras cosas son también otras cosas: suponen sentido." (Barthes, 1993, p.247)

Sale a la calle e irrumpe en la vida cotidiana, introduce la vida en la práctica, una señora amablemente acepta su invitación y se introduce en el artificio de la vida real y la acompaña en su retorno y nuevamente estamos frente a ese sutil juego de ficción y realidad, de ocultaciones y desvelos de Sofía Asencio.

Charla en la que Sofía pregunta insistentemente a Carme

Sofía: ¿Qué es una imagen?

Carme: Bueno, ahora me preguntas qué es una imagen y lo primero que me ha venido es dónde está esa imagen, ¿no? dónde surge o en que lugar emerge una imagen, quizá porque tengo la deformación de los espacios o los lugares, y de hecho, ahora me lo has dicho y no... la primera impresión que he tenido no es algo que se me pone aquí delante, ¿no?, no es algo que se me coloca delante como un objeto sino como algo que acontece como tiempo o duración de las cosas. Un pensamiento puede ser una imagen?

S: Un pensamiento puede ser una imagen...

C: Lo que es la imagen en sí, no sé ahora pero acercándonos un poco a la impresión, a la videncia más que al saber, es algo que no puedes atrapar, que no puedes definir, y que surge, aparece y desaparece... y también tiene una temporalidad que no puedes sujetar, como si no pudiéramos decir si una imagen proviene del pasado, del presente o del futuro ya que estos se enrollan, se implican simultáneamente.

S: O sea que está en otro plano de la percepción...

C: Claro aquí hay otro tema, todo lo que sabemos de la percepción es a nivel humano y pensamos la imagen, el tiempo como algo que procede de un encadenamiento sensomotor. Tampoco nos planteamos como percibe un perro o un objeto. Dicen que un perro igual ve lo que nosotros vemos de color, como esta habitación que tenemos aquí, un perro igual lo ve todo verde, ¿no?... Digo un perro para decir alguien o algo que está muy cerca de nosotros y que damos por supuesto que todos estamos percibiendo lo mismo, ¿no? Pero por eso me ha venido esa sensación cuando me has preguntado sobre la imagen, por no atender directamente a la percepción humana, ¿no? pero sí que claro emerge desde... te estoy hablando desde mí como ser humano pero... ¿qué consideramos que es un ser humano?

S: Para no ir así a cuestiones muy grandes... Has dicho que la imagen tiene una temporalidad, tiene una duración y emerge y desaparece. Entonces me venía la pregunta de si esa imagen se puede compartir.

C: Me imagino que sí pero ya no es la imagen en sí sino sería el compartir la imagen. Es como si cuando dices: es distinto decir la imagen, una imagen o compartir una imagen, ¿no?, porque la imagen en sí misma, sin ponerla en relación con nada más... yo la he puesto en relación con el espacio y con el tiempo pero pensar la imagen en sí misma no nos es fácil...

S: ... cuando has dicho, por ejemplo, que un pensamiento para ti era una imagen, ¿no?, y ahí esa era la pregunta, has dicho ese pensamiento o esa imagen que puede ser un pensamiento, tiene una temporalidad, tiene tiempo. Tiene que ver con ver.

C: De hecho ver, la palabra ver o visión... hablo de cosas que he leído... los griegos, tenían infinidad de verbos para hablar del ver y la visión, de ahí el hablar de los matices que puede tener lo que nosotros llamamos visión, si es una visión de algo que se te coloca ahí delante y que lo vives como tú sujeto y hay un objeto ahí delante o es algo que emerge como una visualización; o es algo que te impregna, o... es como los vascos que tienen para lluvia no se cuantas palabras, ¿no?, pues los griegos justo en la palabra ver y visión, que quizás es lo que más hemos perdido en nuestros tiempos. Hay tanta imagen en nuestra sociedad, pero hemos perdido esa otra manera de entender la visión, lo vivimos como la imagen que se te hace explicita porque la ves delante tuya. Como todo el devenir de la conciencia que se manifiesta y nosotros le llamamos realidad, lo que se nos manifiesta ahí, decimos, eso es la realidad, que son imágenes, pensamientos, sensaciones.

S: Y en ese... vuelvo otra vez eh... porque me parece muy curioso el hecho de que esta cosa de la imagen que tiene un tiempo, porque aparentemente la virtualidad parece que está en otro tiempo, parece que, o sea, parecería que es algo que está y que nosotros aprensamos y soltamos, pero, en esa graduación que tiene que ver, cuando has dicho ahora, las imágenes están ahí explicitas, ¿no? Pero si nos pusiéramos en el otro lado muchas veces las imágenes aparecen cuando precisamente hay poca luz porque es entonces cuando empezamos a ver las formas extrañas y se nos aparecen como imágenes. ¿Habría como una especie de transición de la imagen?

C: Creo que todo esto depende desde donde lo miremos, depende desde donde lo miremos igual veremos la imagen, en sí misma, separada de toda temporalidad y de todo espacio, depende como lo mires lo verás como duración o como ya hemos dicho, como una imagen delante tuya. Estamos hablando de la noción de tiempo, pero tampoco sabemos con certeza que es el tiempo, sabemos lo que experienciamos, pero el tiempo con toda su complejidad, en todos sus estratos,... la física cuántica nos

está diciendo algo así como que hay cosas que suceden al mismo tiempo en posibles lugares distintos. Esto te lo puedes creer o lo puedes experienciar o puedes tener un atisbo, una intuición de que esto ocurre así. De hecho, la imagen la podríamos vivir como tiempo. Pero vuelvo a atrás e intento volver a entender la imagen en sí misma, desligada del tiempo y del espacio, que quizás son sólo dimensiones ligadas a la percepción humana.

S: También hay la posibilidad de que esas imágenes, como si también de alguna manera fuéramos captadores de imágenes, por ejemplo uno ve algo o percibe algo por ejemplo, no sé un perro tumbado en un lugar y esa imagen te ejerce una impresión, la impresión como en la fotografía, es como una captación, que esa imagen tu la retienes, pero aparece cuando quiere. He dicho una imagen muy sencilla, podría ser algo que a alguna realmente le impresiona y queda allí. Es como un negativo de la foto que queda allí.

C: Dices allí y ese allí, volvemos a cuando me has preguntado que es la imagen y lo primero que me ha venido es donde está la imagen, que es ese allí.

S: Exacto, porque allí se dice memoria, o no sé si siquiera es memoria.

C: La noción de memoria es también muy dudosa, depende de cómo vivas el tiempo. Ese allí es como pensar donde están los pensamientos también, donde están las imágenes y sabemos que no están en el cerebro, que la mente que las genera no está en el cerebro, bueno eso lo dicen, pero es fácil de imaginar, algunos dicen que es un campo de información y captamos esa información o no.

S: Porque por ejemplo, en el trabajo que tu has hecho en danza, no sé si llamarle *butoh*, trabaja con imágenes. Con esa aprehensión de la imagen, que está en un lugar o que se convoca.

C: Es todo un tema, porque estamos hablando de una cultura japonesa que la relación que tienen con lo que entendemos por realidad es otra, de entrada, esa persona, o ser humano que recibe todo eso que estamos hablando ya es otro mundo. Para ellos aunque tu te mueras hay algo de ti que queda en algún lugar, y volvemos a ese lugar que no sabemos. Hay algo de ti que está presente cuando tu mueres. Ellos dicen de manera muy común; en esa casa está aún el espíritu de tal persona. Crecen con esa vivencia y forma parte de su educación, y lo permites o no. O la misma sociedad hace que te cierres a no hablar de ello, y vas dejando de ponerle atención. Es decir puedes convocar esas imágenes, que de alguna manera es poner atención en ello.

S: cuando se hace ese trabajo técnico o físico, ese trabajo a través de la acción o de la danza, ¿cómo se convocan esas imágenes que van atravesando el cuerpo?

C: La primera es vaciarte o quitarte tú de en medio, y cuando digo tú, es ese yo al que nos hemos acostumbrado mucho a que soy yo que hago esto, que son mis pensamientos, mis imágenes, son mis sensaciones pero si le quitáramos un poco más de peso a ese yo, quizás no sabríamos cómo vivir, porque hemos crecido con toda una estructura alrededor de pensar que yo soy tal identidad fija. Saliendo el yo de en medio aparece mucho mundo.

S: Un universo.

C: Un universo con el que no estamos acostumbrados a atenderlo. Ellos son animistas y para ellos, una planta, un objeto, una persona, un lugar están en continua relación. En un nivel más profundo, si fuéramos a lo más sutil eso está continuamente intercambiándose. Ellos crecen con esa visión, aunque ahora ya no sé, porque también va cambiando la mirada al entrar en contacto con otras culturas. Esto puede cambiar también la manera de ver lo que es una imagen.
Volviendo a atrás, todo el trabajo que haces es como quitarte un poco del medio tú y al mismo tiempo estás allí, dejándote vivir tu singularidad. Simultáneamente lo personal y lo impersonal.

S: Pero entonces a la hora de trabajar en lo escénico,... todas esas sutilidades, ¿cómo lo trabajan ellos?

C: A mí me recuerda mucho a la pieza que hiciste tú

S: El solo, si puede ser...

C: Sí, el solo, tiene que ver con ese lugar de visibilidad, que tu hablabas, del "entre", cuando algo empieza a aparecer, cuando dejas que eso empiece a aparecer.

S: Es que la pregunta que yo tenía es ¿qué lugar tiene el público ahí?

C: Es que de hecho el público no lo vives como separado de ti, de alguna manera vuelves atrás, es ontológico, en el sentido que todo va a parar en cómo percibes esa noción de ser, si tú como ser percibes que la persona que te está mirando a ti afuera ya vuelve a ser un público que mira y te cosifica, pero si tú vives como si esa mirada está entrelazada

con lo que tú estás haciendo, ellos forman parte de lo que tú estas haciendo, la noción de público cambia.

S: Me recuerda a un video de Kazuho Ono ya muy mayor que hacía como una especie de trabajo de improvisación y no acababa y era impresionante, todo y que el público ejercía de público, él desmontaba constantemente esa noción de público. Y ese lugar, como tu comentas, está como atrás... porque yo estuve trabajando sobre lo que está dentro, como la imagen, hice un trabajo de dos partes, por un lado tenía mucho que ver con esto que hemos comentado como si el teatro fuera mi cuerpo, el público sólo veía las paredes, mi sensación era que lo que pasaba, pasaba dentro y yo sólo mostraba los bordes que no son unas paredes fijas, eso era mi película luego la gente seguramente vio otra cosa, y la segunda parte era lo oculto y lo explícito, lo que se despliega, que era una visión mucho más de perspectiva lineal, abro todo, pero al abrir todo también de repente aparece el edificio, el lugar... hice un trabajo desde la perspectiva, la sensación cuando hablamos esto en lo oriental es como que esta detrás, en el cogote.

C: Me viene la imagen de cómo se trabaja a nivel más técnico en el *butoh*, realmente la imagen emerge desde atrás y va apareciendo, dejar devenir algo que está apareciendo implica que viene de atrás.

S: Claro, que no nace de ti.

C: No nace de ti, de alguna manera va apareciendo y hay un momento en que aparece la danza, qué tonalidad le das para que eso aparezca del todo o no, o lo definas más o sea más borroso, piensa que ellos tienen culturalmente otro tipo de visibilidad que tiene mucho que ver con lo atmosférico, un cuerpo no es esa imagen, (Carme recorre con el dedo la silueta de Sofía) sino toda la atmósfera que tu generas aquello que tampoco vemos de ti pero que tu emanas y que hace que seas Sofía, todo eso para ellos en un gesto muy pequeño ya puede modificar esa atmósfera, con la sutilidad de una nube, cuando tocas una nube y ¡pam!, ya cambia, esa noción de atmósfera con el público es la atmósfera que se crean entre todos, no es alguien que está ahí delante de ti y que te mira y yo me siento mirado, también la noción de publico te cambia mucho.

S: Lo que cambia en esa acción, movimiento, transformación o pasaje, por decirlo de otra manera, no hay un control de la imagen, que le viene a uno.

C: Ahí hay un tema muy importante porque de hecho se habla siempre de que te sorprendas de lo que va apareciendo y estás presente en lo que va a pareciendo, pero

dejar que ocurra, algo así como dejar ver que podemos ver en la imagen. A mí me ayuda mucho poner la atención en un punto, pero depende como lo mires un punto tiene infinidad de direcciones, imagínate la imagen, parece algo fijo, como un punto, pero esa imagen tiene infinidad de direcciones con sólo un cambio de un grado ya te abre otra atmosfera, entonces por eso el trabajo con la lentitud o con lo muy pequeño da cabida o hace visible todos esos gradientes tan pequeños y que se pierden en el tránsito cuando la imagen es vivida como una imagen detrás de otra imagen, en un tiempo lineal, y no en un tiempo cualitativo, como duración.

EN REBEL·LIA
narracions femenines al món àrab
29 JUNY
5 NOVEMBRE
ANZO
aislamientos

MAVI

Tatiana y Olga Clavel
Atlas

Tatiana Clavel Gimeno
Doctora en Artes Escénicas por la Universidad Rey Juan Carlos. Posgrado en Tecnologías Digitales para la Escena por la Universidad Pompeu Fabra. Master en Artes Escénicas por la Universidad rey Juan Carlos. Licenciada en Danza Contemporánea por la Universidad Miguel Hernández. Actualmente es profesora de Danza Contemporánea y Tecnologías aplicadas a la Danza en el Conservatorio Profesional de Danza de Valencia (CPDV). Coreógrafa y codirectora de la compañía *La Coja Dansa* .

Olga Clavel Gimeno
Título Superior en Danza y Master en artes escénicas por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. En 2006 entra a formar parte de la compañía Lanònima Imperial. Entra en la compañía Jasmin Vardimon en 2010 donde gira internacionalmente con la producción *7734 y Yesterday*, además de otros proyectos. Desde 2008 hasta hoy forma parte de la compañía La Coja Dansa representando espectáculos cómo *Todo por Hacer, Retrats Habitats, Amagatall, Accidia, Qualsevol, Desgel, Fantasmata* y *Atlas*.

Imago. La mirada fantasma

Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto

Tatiana Clavel

Pipas
Gallina
Jump on the beach
Columpio
Mía
Madre sexy
Amigas
Disfraces en Teresa
Cowboy
Carrera
Boda

> La narración de vida es el proceso narrativo a través del cual un sujeto cuenta los hechos más significativos de su vida sin que esa narración llegue a configurar, la mayoría de las veces una historia de vida completa sino un collage o sucesión de fragmentos anécdotas, recuerdos que carecen de continuidad, orden o ilación lógica. Paul Ricoeur

En esta práctica que presentamos en el IVAM dentro de la segunda sesión del ciclo *Radicantes* construimos una biografía compartida, una narración, a partir de imágenes de archivo, en nuestro caso un archivo de *gestos*. Esta investigación, realizada desde el cuerpo, nos remite a las teorías planteadas por Aby Warburg. Encontramos que podemos aplicar la metodología de trabajo de Warburg en torno a las imágenes en nuestro álbum familiar. Aquello que para él *sobrevive*, es estudiado a través de su repetición, su diferencia, su similitud y esto siempre está implícito en cualquier archivo gráfico. En esta investigación práctica en la que trabajamos sobre la iconografía, es el gesto, el momento, lo que nos detiene, lo que nos conecta con el s*íntoma*, que según Didi-Huberman es *lo* importante por ser un concepto semiótico pero también corporal.

> Y esto es precisamente lo que es un gesto: un movimiento del cuerpo que está investido de cierta capacidad de significado o de expresión. Por lo tanto, lo que nos interesa es, en realidad, lo que ocurre entre el mundo de los signos y el mundo del cuerpo. Eso es una imagen. (Didi-Huberman, 2007)

Con su Atlas Warburg crea una "máquina" de análisis de las cosas que no se basa en la correspondencia de una cosa con otra en función del concepto de tiempo lineal

(causa-efecto). Está basada en una re-lectura conceptual de las imágenes. De esta forma se cierra el círculo que propone Benjamin al hablar de la imagen dialéctica como aquella imagen que transita desde el pasado al presente para dialogar con la narración o con el sujeto. Sin embargo la propuesta de Warburg es mucho más compleja en este sentido, dado que lo que propone es un "campo de batalla" donde son las propias imágenes las que rescatan a otras imágenes y las empujan dentro del influjo de este relámpago circular. La imagen, sea de la época que sea, transciende su contexto para buscar una razón de ser común.

En este sentido nuestro cuerpo (como las imágenes de Warburg) es el resultado complejo de la interacción entre lo individual y lo cultural. Esto enlaza con nuestra propuesta de genealogía del cuerpo en la danza, donde este cuerpo se "construye" a través de supervivencias de impulsos individuales y formas prefiguradas del ámbito de la danza. Fabricamos un sistema coreográfico que se nutre de cuerpos de nuestra biografía y nos permite generar una relación dialógica con estos cuerpos a través de las imágenes de nuestro álbum familiar. Pasamos, de la disposición de imágenes del panel vertical de Warburg, al espacio del museo nuestra selección de imágenes para establecer *relaciones corporales* y dialogar con ellas desde el lenguaje coreográfico.

La memoria que buscamos en nuestra práctica aparece como mediadora entre el tiempo vivido y la narración, entendiendo nuestra peculiar narración como la manera de *re-interpretar* desde el cuerpo algo que sucedió, es decir, que cuando nos constituimos corporalmente como imágenes pasadas estamos convirtiendo el pasado en presente.

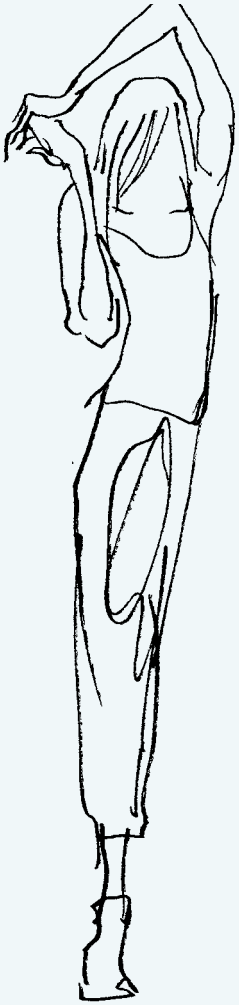
Esta acción lleva implícita una re-construcción del pasado para poder actualizarlo y re-producirlo en una narración corporal mediante el cuerpo vivo. Para poder llevar a cabo dicha re-interpretación nos basamos en un cuerpo ausente que permanece en la imagen fotográfica, un cuerpo pasado, por lo tanto. Recuperamos una posición cinético-corpórea extraída del objeto (imagen fotográfica) llegando a conformar con el cuerpo presente un *fantasmata*, para actualizar ese objeto desde el sujeto, haciendo de ese modo un estudio del gesto.

La narración de vida está basada en el pasado, que es un referente inexistente. Para traerlo al presente necesita de una reconstrucción. Es por ello que en nuestra práctica proponemos la fotografía como referente y el cuerpo presente como actor de la reconstrucción.

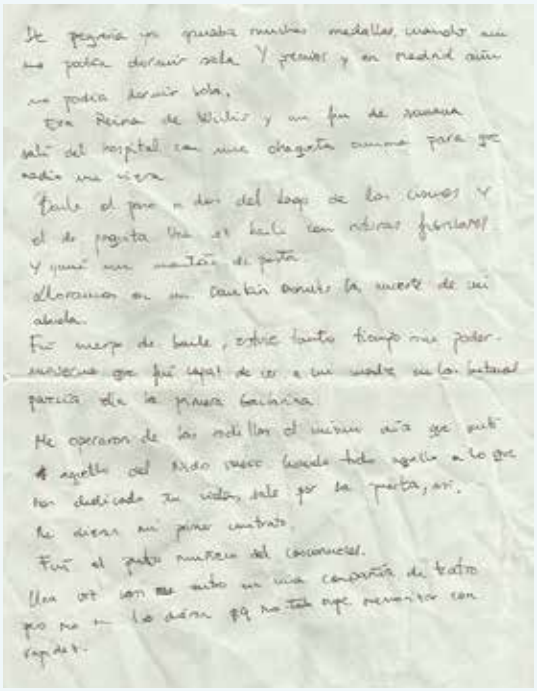
La imaginación como dice Aristóteles no es posible sin fantasmas, y aquí es desde donde nosotros construimos un método, un mecanismo para recuperar la memoria común y poder construir nuestra narración de vida a partir de gestos, desde las imágenes del álbum familiar, desde nuestros fantasmas. Como el sujeto historiador que "no posee las acciones humanas sino las huellas que ellas han dejado" (Klein, 2007, p. 2) nosotros nos zambullimos en nuestra propia vida común, recuperando las poses y los gestos desde las huellas que han dejado las acciones del pasado. En nuestro caso las acciones que han quedado registradas mediante el hecho fotográfico funcionan como huella de un acto que aconteció y quedó capturado por la técnica. La ficción y el recuerdo tienen en común que no pueden existir sin la imaginación.

Esta investigación o estudio del gesto desde la biografía compartida *se da a ver*, se convierte en *fantasma* para otros, para los que miran.

> "El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del "don visual" para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta."
>
> (Didi-Huberman, 2010, p. 47)



Olga Clavel



Me pegaría yo quedaba muchas medallas cuando aún no podía dormir sola. Y primer y en Madrid aún no podía dormir sola.
Era Reina de Bailes y un fin de semana salí del hospital con una chaqueta cuando para que nadie me viera.
Bailé el paso a dos del lago de los cisnes y el de pequeña Ha el baile con niñas francesas y yumí una medalla de plata.
Alcancé en un concurso contra la muerte de mi abuela.
Fue mucho de baile, estuve tanto tiempo sin poder moverme que fué igual de ir a mi madre en la intimidad parecía de la primera bailarina.
Me operaron de las rodillas el mismo año que salí de aquella del Nido pues bueno todo aquello a lo que tan dedicado mi vida, sale por la puerta, así.
Me dieron un pinar contrato.
Fuí el gato número del conservatorio.
Llevo así con mi mundo en una compañía de teatro pero no me da la gana de mantener con respeto.

Siendo
Siempre fué una soñadora rara, con obstinidad y por un capricho de malit / me destroné el coxis saltando de un trampolín claro q por aquella época lo mejor que me podía pasar.
Me subí mi apoyo enamorado y he bailado el beso más largo del mundo
En cuba perdí a Santi, y luego me pinché con un hierro / Estuve suspendido como 2 meses
me he metido en el cuerpo gitano y dignidad de bailaora.
Llevo siempre atrevidos pies he dejado mi ropa y mi rodillas.
Pase de dormir con mi madre a dormir con mi novio / y luego con una madre para cuidarme la salida de los ciclos.
A todo fue preciosa, con que he sido la mujer que me pude con todos.
Y con una bata verde me maltrato a toda mi compañía he sentido el poder en mi espalda.
Me cayó una bicicleta en el Cadillac Wall
y lo que me ha llevado al verdadero tiempo

Danzas que mutan el museo

Santiago Ribelles

Bruce Nauman en el IVAM, de febrero a junio de 2015. La exposición *Cuerpo, espacio y tiempo en Bruce Nauman* comisariada por María Jesús Folch recogía una serie de trabajos, sobretodo vídeos, donde la centralidad del cuerpo, como en prácticamente toda la obra histórica de Nauman, articula la experiencia estética.

Se confiere popularmente a la danza como disciplina en Occidente, incluso a veces desde el propio mundo de la danza, un lugar estrecho como experiencia estética, a pesar de que personas provenientes de la danza y la danza misma se saliera de sus moldes, ya de forma estricta, desde los sesenta del S.XX, con la aparición en Estados Unidos de lo que luego se llamó *postmodern dance*. De hecho, en aquel momento, los moldes se hicieron permeables de tal manera, que era difícil discernir en muchas experiencias, de qué disciplina artística se provenía, estando el cuerpo en el eje, siendo el cuerpo el tránsito mismo de las experiencias. Sin embargo, esta permeabilidad entre disciplinas pareció disiparse o al menos no asentarse, por causa de imagino mil factores como la naturaleza escolástica de la danza, la necesidad de reclamación de un espacio propio para la performance o la intangibilidad y dificultad de tratar, cuantificar, mercantilizar el propio cuerpo, dentro de las dinámicas del hasta entonces mundo de las artes "plásticas".

Así, al tiempo que las artes visuales han vivido unos procesos de reconfiguración donde la performance o las experiencias del y con el cuerpo han pugnado por establecerse como parte, y la danza se ha reconfigurado para aceptar en sus dinámicas académicas y de exhibición algunas notas de aquellas rupturas, tanto el museo como el teatro, los espacios propios de las artes y de la danza, han fagocitado y estandarizado para sí mismos los discursos del cuerpo que entonces se plantearon, pero en muchos casos sin incorporar la permeabilidad y el tránsito que entonces se vivió. Tal vez esto significaría de facto la completa transformación del museo y del teatro en otros espacios de exhibición, pero sobretodo de encuentro de la experiencia artística.

Yo no pude dejar de ver danza en aquella exposición de Nauman, por mi propia experiencia académica y artística. Cómo no voy a sentirme interpelado por alguien que trabaja sobre o con el cuerpo en relación al espacio, al tiempo, a la repetición, etc.; pero esto me pasa también con Acconci, con Abramović, con Alÿs, con tanta gente que ha trabajado y trabaja a partir y a través del cuerpo de diferentes maneras.

A pesar de que esta permeabilidad de la que hablaba no se ha acabado de dar en los museos, desde hace casi 20 años importantes museos de todo Occidente han ido incorporando trabajos centrados en el cuerpo, el movimiento y la danza, creando ciclos o apostando por programaciones continuas, entendiendo así al menos la centralidad política del cuerpo en las artes.

Valencia, lastrada por los últimos 20 años de mala gestión cultural, llega tarde pero al fin llega.

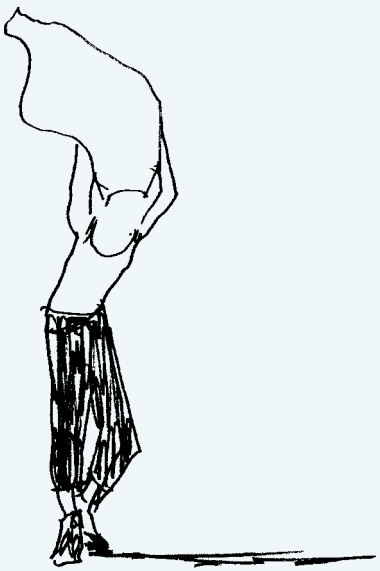
El hecho de que se haya establecido desde el cambio en la gestión del IVAM una relación fluida con las enseñanzas institucionales de la danza (ya en la expo de Nauman se programó una intervención de alumnas/os del Superior) o que haya surgido este año *Posar el cos*, como espacio que pretende según el mismo museo "plantear cuestiones abiertas sobre el lugar que ocupa dentro del arte contemporáneo la danza performática, pero también aquella registrada y convertida en pieza audiovisual, en un museo como el IVAM", sugiere un cambio fundamental en la institución de artes visuales más importante del País Valenciano. Estamos lejos por supuesto de la permeabilidad pero es imprescindible que haya propuestas como ésta que generen vasos comunicantes.

Aunque *Posar el cos* parece ahora el contenedor a través del cual articular esta nueva apuesta por la danza por parte del museo y así se evidencia en las perspectivas históricas que se plantean, recuperando los vídeos de Yvonne Rainer o trayendo la pieza *Sudando el discurso* de Aimar Pérez Galí (que enlaza historia de la danza con la memoria viva del cuerpo del bailarín), es a partir del proyecto *Radicantes*, comisariado por Tatiana Clavel, Mireia Ferrer, Cristina Núñez y Rocío Pérez, donde se inicia un diálogo desde la danza con el gran contenedor cultural.

Era imprescindible introducir en este contexto del museo las perspectivas posmodernas, sin duda muy extendidas en el mundo de las artes visuales pero débiles aún en el mundo de la danza y particularmente en el de la valenciana, para poder configurar un acercamiento al cuerpo y al movimiento que se separara del uso de la danza como evento estético comodín para inauguración de exposiciones y adquiriera

así una entidad propia como reflexión sobre el cuerpo, la danza y sus vinculaciones con el espacio, el tiempo y el público. Los acercamientos políticos a partir del género (en el primer Radicantes de junio del 2017: GIM [Género identidad memoria]) o de la percepción de la imagen (en el segundo Radicantes en octubre del 2017: Imago) parecen idóneos para poder empezar a crear un colchón de entendimiento del cuerpo y del movimiento alejados de los compartimentos disciplinares. El hecho mismo de permitir el uso del espacio del hall para las intervenciones de Radicantes, establece ya de por sí un cambio de percepción del cuerpo y del museo como espacio estático e impermeable. Es placentero como público el dilucidar los significados de estos espacios destinados a las artes visuales, a veces tan asépticos, cuando un cuerpo en movimiento, una persona en movimiento, lo transforma, lo resignifica. Cosa que no quita por otro lado la necesidad de dotar al museo de un espacio, de un suelo acogedor para las artes del movimiento, del cuerpo.

En la medida en que el público podamos acceder a programaciones como la de Radicantes, planteadas como lugares de fuga de los clichés que configuran lo que es la danza o cómo debe presentarse el cuerpo en el museo, estaremos más cerca de la permeabilidad de las supuestas distintas disciplinas y entenderemos mejor la experiencia artística como un lugar de encuentro, de tránsito, para nosotras mismas, para nuestros cuerpos. Acordaremos que estamos poniendo también nosotras nuestro cuerpo.



Epílogo: La acción y su registro

Álvaro de los Ángeles Subdirector de Actividades y Programas culturales del IVAM

En *Five Easy Pieces* (1966-68), Yvonne Rainer condensa el gesto sutil y mínimo de una mano, de un balón de voleibol rodando sobre el suelo o chocando contra las paredes de un rincón, con el registro pragmático, contenido, de cada acción. La posible intención de estas piezas cortas parece clara: mostrar aquello que nombran con su título, en una clara tradición conceptual de evitar una interpretación mayor. Nombrar aquello que se ve o se muestra no siempre responde a lo esperado. La tendencia a desarrollar la interpretación de las imágenes nos ha llevado a buscar sin descanso qué poder decir más de aquello que vemos, de lo que se nos ofrece; como si el gesto, el movimiento, por sutil, básico o simple que sea, no fuera en sí el motivo por el que se grabaron esas imágenes. Sin embargo, nombrar únicamente aquello que pasa y no incurrir en el deseo exegético de decir o explicar más de lo que hay, demuestra una actitud de concisión que se antoja la principal finalidad de ese gesto.

Esta interpretación estaba implícita en nuestra decisión de acoger en el IVAM el proyecto Radicantes y, en cierta forma, en la manera como se insertó su segunda sesión en el ciclo *Posar el cos*, que se realizó intentando mantener la autonomía del proyecto pero dentro del contexto de este ciclo. Es decir, Radicantes plantea una acción de continuidad en las dos sesiones separadas seis meses entre sí y en esta publicación final, y el programa más amplio *Posar el cos* pretende enlazar desde ahí para arrojarse más adelante, no tanto en la radicalidad de las propuestas, como sí en la posibilidad de entenderse más amplio, de abrir el foco para mostrar una parte mayor de la panorámica y pensar el museo también como cuerpo, y no sólo como objeto.

Este epílogo no busca incidir en lo ya dicho anteriormente a lo largo de los textos críticos y creativos que conforman esta publicación, sino volver al lugar del registro de la acción. Bill Nichols defendía que toda película es un documental, es decir, que cada film se enfrenta a su contemporaneidad por el simple hecho de haber sido realizado en un momento histórico preciso, pero también porque éste queda relacionado inseparablemente con aquello que de real posee o evoca. Una frase célebre de Jean-Luc Godard inserta en el primer capítulo de su *Histoire(s) du Cinèma* (1995) ataca la cuestión desde otro flanco: "El cine, como heredero de la fotografía, siempre ha querido ser más verdadero que la vida." Del mismo modo, algunas acciones grabadas en cine de 8mm o 16mm, antecedentes del video analógico y éste a su vez del digital,

han conseguido devenir más performáticas que su propia acción. El resultado que ha perdurado -lo vemos en algunos de los ejemplos de Yvonne Rainer, pero también en obras audiovisuales de Vitto Acconci, Ana Mendieta o Martha Rosler de las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX- es la presencia de los gestos como presente perpetuo y, al mismo tiempo, solapadamente, como registro histórico de un momento preciso. Las acciones registradas han devenido iconos de esa época (lo vemos en el ruido visual de sus fotogramas o en la precariedad de una tecnología videográfica aún en ciernes de perdurar) y asimismo de las ideas que han construido un imaginario que sigue siendo hoy una línea de tiempo que afecta nuestra contemporaneidad.

Naomi Kawase ha explicado su experiencia al filmar por primera vez con una cámara de 16mm como si fuera (de hecho lo fue) una emoción física. El sonido del motor de la máquina comparable a un corazón que late, la pasión y los nervios de saber que todo lo que mire con la cámara cuando ésta actúa quedará fijado no sólo en su retina, sino grabado para siempre en la memoria de quienes lo veamos. El tulipán que ella vio, después de enfocarlo haciendo coincidir las partes superior e inferior de su tallo, convirtieron esa flor en "su" flor, diferente y similar a cualquier otro tulipán. El cine, que siempre se ve en presente, de nuevo acciona esas experiencias pretéritas.

Los gestos y acciones de las bailarinas y las performers pueden ser más o menos tiempo partícipes de nuestra memoria u ocupar más o menos espacio de nuestra memoria, pero las grabaciones que de ellas se hagan no sólo enfocan la cuestión del movimiento y el espacio desde otra perspectiva; también consiguen ser el punto de relación entre lo físico de esos gestos y lo emocional de lo sentido durante su acción. Registrar el movimiento de unos gestos repetidos e irrepetibles a la vez, es la esencia del cine, pero también el motivo por el que la cultura ha perdurado y adquiere su principal sentido, en una evocación constante a su imposible eternidad.

Bibliografía y webgrafía

ALBA, Santiago. *Ser o no ser (un cuerpo)*. Barcelona: Seix Barral, 2017.

ARNHEIM, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.
-"La semántica del objeto". En BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1993, pp.245-255,

BASSAS, Asumpta. "El impacto del feminismo en las prácticas artísticas de la década de los setenta en Cataluña". En: ALIAGA, Juan Vicente (Ed.). *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*. Santiago de Compostela: Cetro Galego de Arte Contemporánea/Xunta de Galicia, 2008, pp.219-237. (p.221)

BELTING, Hans. *Antropología de la image.* Madrid: Katz, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes.* Madrid: Akal, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *Meditaciones Pascalianas*. Madrid, Anagrama, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Ana Hidalgo, 2009.

CONDE, Jaime. *La danza del futuro.* Madrid: Continuum, 2015.

CRISORIO, R. *Homero y Platón. Dos paradigmas de la Educación Corporal,* Tesis de Doctorado en Ciencias de la Educación. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata: UNLP,2010.

DE DIEGO, Estrella. *Travesías por la incertidumbre*. Madrid, Seix Barral, 2005, p.171.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
-"Introducción", en FAROCKI, H. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

FAROCKI, H. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

FOSTER, S. *Corporealities. Dance, Power and Knowledge*. Londres: Routledge, 1996.

FOUCAULT, Michel. "Las meninas". En FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglos XXI, 1968, pp.13-25.

Julián Gallego citado en MARZO, Jorge Luis y MAYAYO, Patricia*, Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas*, Madrid: Cátedra, 2015.

Irigaray, Luce citado en POLLOCK, Griselda, *Visión y diferencia*, Buenos Aires: Fiordo, 2013

KLEIN, Irene. *La ficción de la memoria*. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2007.

LEPECKI, A. *Exhausting dance. Performance and the politics of movement.* London: Routledge, 2006

PADÍN, Clemente. "El arte en las calles". En: http://www.geifco.org/actionart/actionart02/secciones/03-adlc/articulos/padin/articuloPadin/index_arte.htm, (10/10/2017)

RANCIÈRE, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía.* Buenos Aires: Nueva visión, 1996.

- *El destino de las imágenes.* Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.

RICOEUR, Paul. "La vida: un relato en busca de narrador". En: RICOEUR, Paul. *Educación y política*. Buenos Aires: Docencia, 1989, pp.45-58.

ROMERO, P G. 2007. "Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi Huberman".En: http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=141, (27/11/17)

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus,* (Traducción de Jacobo Muñoz, Madrid: Alianza, 2003).

Enlaces a los videos de las prácticas

Carme Torrent: https://vimeo.com/radicantes/carme

Rocío Pérez y Cristina Núñez: https://vimeo.com/radicantes/nunezperez

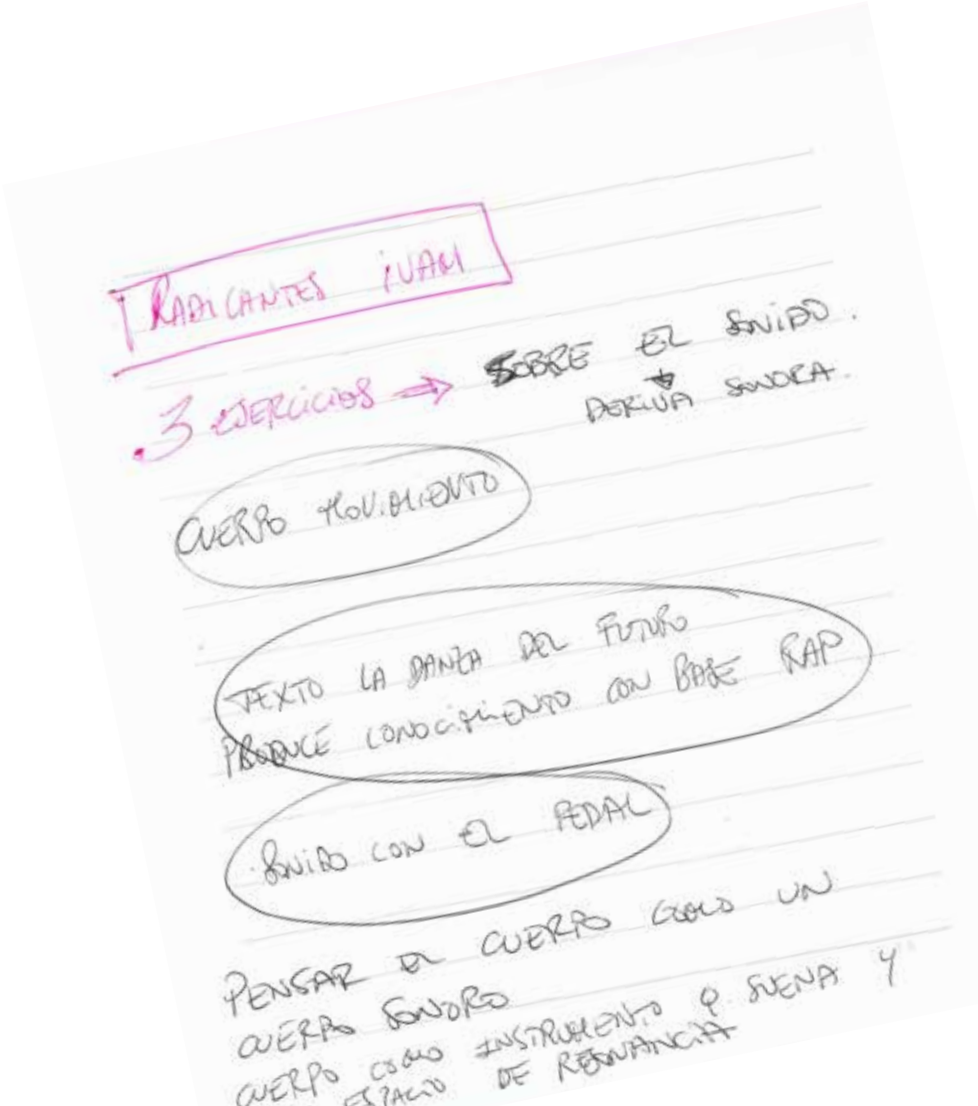
Sandra Gómez: https://vimeo.com/radicantes/sandra

Oihana Altube: https://vimeo.com/radicantes/oihana

Sofía Asencio: https://vimeo.com/radicantes/sofia

Tatiana Clavel y Olga Clavel: https://vimeo.com/radicantes/clavel

La realización de los videos de Radicantes ha contado con la colaboración de la Ayuda a la edición en Danza 2017 de CulturArts (Generalitat Valenciana)



GENERALITAT
VALENCIANA
IVAM
caixa
popular