



FLUJOS Y RUTAS

“Cuerpo in situ”

(Reflexiones acerca de la noción de danza concebida en espacios no convencionales)

por
Luz Condeza Dall'Orso

“El arte de la movilidad, de hecho no es solamente atractivo en sí mismo por su frecuente singularidad y el asombro legítimo que tiene tendencia a suscitar en el espectador no advertido. Lo es también por el hecho que sacude la percepción, incita al público al rechazo de consumir la obra de arte por las vías ordinarias, a través del primer contacto de la contemplación”.

Paul Ardenne, “Un Art Contextuel”, París, Ediciones Flammarion, 2002.

Imaginemos un espacio cuya función es la espera. Digamos que es un *hall*. Imaginemos un grupo de personas llegando una por una. Imaginemos que esperan. Imaginemos luego que algunos coinciden, que se encuentran. Imaginemos entonces que se sorprenden de verse, o que se encuentran porque se dieron cita. Imaginemos que se saludan. Imaginemos luego que conversan un cigarrillo, o un libro, o una película, o el último estreno. Imaginemos las conversaciones. Imaginemos que mientras conversan miran quién llegó, quién está, si vinieron muchos, si vinieron pocos, si el que debiera estar está y qué significa eso. Escuchemos el murmullo de estas conversaciones. Escuchemos las risas, las miradas, los flirteos. Escuchemos cómo crece el murmullo. Ya son más esperando. Ya son muchos. Las puertas se abren. Todos caminan y entran. Entran. Entran a alguna parte. Todos saben que hay que entrar y todos saben dónde entrar. Todos saben. Se quieren sentar. Eligen cuidadosamente dónde se sientan, lo conversan entre ellos. Parecen ser expertos en saber dónde es mejor sentarse. Se sientan. El murmullo sigue. Miran hacia el frente. El murmullo sigue. La luz se empieza a apagar. El murmullo disminuye, pero persiste. La luz se sigue apagando. La luz se apaga. El murmullo se va extinguiendo

hasta hacerse imperceptible. Está oscuro. Todos entienden. Nadie se asusta. Todos esperan. Todos esperan. Todos esperan. Una luz se prende, y... sucede...

Cada vez que asistimos a un “espectáculo” participamos de la convención de ser espectadores de un acontecimiento escénico que vamos deliberadamente a observar. Su despliegue es un acontecimiento. Lo habitual es que ocurra en un lugar diseñado, pensado y construido para este fin. La convención es que este lugar sea un teatro “a la italiana”, con un público que se ubica espacialmente —y especialmente— en un frente definido. Las obras coreográficas se construyen desde esta lógica; en este prototipo de espacio escénico surge la danza contemporánea, explorando desde el movimiento en nuevos discursos corporales. La danza se cuestiona la norma, el código reconocible, la nomenclatura tradicional, y busca ampliar su registro.

Sin embargo, la danza ha cuestionado poco el espacio donde es practicada. Ha re-mirado poco la estructura, la disposición, la memoria e identidad de este espacio convencional. Ha adoptado el estatuto heredado del escenario, asumiendo que es el espacio virtual por excelencia en el cual el acontecimiento espectacular debe ubicarse. Lugar que da

a la danza cierta significación.

¿Es condición para que la obra coreográfica “exista”, que esté sujeta a esta plataforma de exhibición? ¿Podría existir una danza espectacular en un espacio que no esté mediado por estos códigos ni que corresponda a esta lógica de exhibición? ¿Podría la danza seguir siendo danza fuera del espacio confeccionado para su despliegue? ¿Podría acaso trasladarse la escena, transferirse la relación intérprete-espectador a otras latitudes?

Si hacemos un paralelo entre la danza y las artes visuales podemos homologar el teatro y la galería de arte como los lugares de presentación o representación por excelencia. En las artes visuales se viene desarrollando desde hace algunas décadas un cuestionamiento acerca de la exposición o el emplazamiento de la obra de arte. Pareciera que se ha desarrollado una crisis acerca de la ideología que hay implícita en el lugar de exhibición tradicional de la obra de arte desde la “institución arte”, que da paso a una reflexión acerca de la construcción de una posible nueva ideología del espacio.

“Los museos de arte contemporáneo no sólo constituyen uno de los más importantes desafíos arquitectónicos en la esfera del dominio público, sino que devienen materialización de las ideas que



los informan. Y si bien el museo se estudia prioritariamente en relación a su uso, a sus demandas estéticas, al diseño urbano y a su función, también puede analizarse como exponente del sistema institucional del arte. De ahí que se impone hablar del museo como instrumento cultural paralelamente a la museificación de la propia cultura. Todo ello en una red circular en la cual los museos reinventan constantemente sus estrategias discursivas a través de sus principales funciones: la colección, la conservación, la exposición y la educación. El museo se está convirtiendo en el nuevo paradigma de la cultura contemporánea. Por ello se impone referirnos al papel “discursivo” del museo que no sólo atañe a la colección de objetos que el museo alberga sino al “lugar” en el que convergen distintos discursos relativos a los objetos. Dicho en otras palabras, en la actualidad el museo, más que estar interesado en la autorreferencialidad de la obra de arte lo está en operaciones vinculadas a su propia definición y a su propia ‘museificación’”(1).

En 1976, Bryan O’Doherty introduciría el concepto del “cubo blanco” en las artes visuales para designar la galería de arte, argumentando cómo la modernidad necesitó inventar un espacio neutral, aséptico, desprovisto de toda influencia para “aislar” cada obra de su entorno inmediato y de cualquier elemento que pudiera distraer la experiencia del espectador con el arte mismo, que debía ser evaluado dentro de su lógica interna y no en relación con su contexto cultural, económico o político. O’Doherty definiría el “cubo blanco” como: “este espacio sin sombra, blanco, limpio, artificial que está dedicado a la tecnología de la estética”(2). O’Doherty cuestiona la galería pues está concebida como un lugar donde el mundo exterior no debe entrar, por lo tanto, las ventanas están selladas, las paredes se pintan de blanco, y el cielo raso se transforma en la fuente de iluminación. El piso está alfombrado,

o bien, si es confeccionado en madera, está exhaustivamente pulido. No se puede hacer ruido, no se puede elevar el tono de la voz; es similar a lo que ocurre en el teatro como lugar de exhibición. Mientras O’Doherty llama “cubo blanco” al lugar de exhibición de la producción en artes visuales, las artes escénicas llaman “caja negra” a su propio lugar de representación: el escenario.

En la década de los 70, Daniel Buren, artista visual francés, escribió una serie de textos en los cuales cuestiona la función del museo y de la galería en la obra de arte. El museo o la galería sería un lugar “privilegiado” que tiene una triple función: estética, económica y mística.

- *Función estética: el museo/galería es el marco, el soporte real en el cual se inscribe – se compone- la obra, al mismo tiempo es el centro en el cual se desarrolla la acción y el punto de vista único de la obra (topográfico y cultural).*
- *Función económica: el museo/galería da a lo que expone un valor mercantil privilegiándolo y seleccionándolo. Conservándola o sacándola (fuera de lo común, efectúa la promoción social de la obra. Asegura su difusión y su consumo.*
- *Función mística: el museo/galería asegura inmediatamente el estatuto de « arte» a todo aquello que se expone dándole credibilidad, es decir, habitualmente desviando así a priori todos los intentos que buscarían cuestionar los fundamentos mismos del arte, sin tomar en cuenta el lugar en el cual la pregunta es hecha. El museo/ galería es el cuerpo místico del arte» (3).*

Estas visiones son también similares a la lógica espacial que ofrece el teatro.

El escenario teatral, donde habitualmente la danza se despliega, quiere disimular la arquitectura, neutralizar la realidad, borrar el cotidiano y se concibe como el lugar de representación por excelencia. En él se fabrican mundos a través imágenes que sólo se pueden inventar ahí, en esa plataforma que simula limpieza. En la cámara negra el imaginario del creador no tiene premisas desde donde partir, es el símbolo del espacio vacío, comparable quizás a la metáfora de lo que para el escritor representa la “página en blanco”. Es un lugar exento de contradicción en el cual la tensión la aporta el cuerpo mismo. El escenario, territorio disponible para la danza, es un espacio desocupado, exento de accidentes. En él, el creador se siente en libertad de buscar, sin restricción alguna a través del movimiento, formas, trayectorias y desplazamientos, cuya materialidad es el cuerpo mismo en solitario. Es el cuerpo el que desafía y se entrega a la gravedad, el que tiene que resolver consigo mismo la problemática de su relación con el espacio. El cuerpo busca en sí mismo la respuesta a los conflictos que se plantean en la búsqueda coreográfica.

Fuera del escenario, en cambio, y enfrentado a otra topografía del lugar, a veces confrontado a la arquitectura de un edificio específico, el cuerpo en movimiento se encuentra rodeado de límites, de restricciones, de impedimentos, pero a la vez de posibilidades. Entonces, al moverse, tiene que sortear los obstáculos que el territorio ofrece. Esto lo obliga a repensarse, a cuestionar su entrenamiento conocido y a entrar en una suerte de “desentrenamiento” para poder desde ahí ampliar los marcos de su registro corporal. De un “saber hacer” el cuerpo se desplaza hacia un terreno distinto de exploración, de experimentación en una nueva relación con el entorno.



La topografía del lugar sería pre-texto, es decir, el texto antes del texto. El texto sobre ese pre-texto o texto anterior sería el cuerpo. Y un tercer texto sería este inter-texto: la confluencia entre el texto territorial y el texto corporal.

En una entrevista, cuestionado acerca de sus “reglas de producción”, Buren afirmaría: *“No obedezco a ninguna regla a excepción que no puedo hacer abstracción de la existencia del lugar, que implica tantas maneras de pensar como lugares existen. (...) Para mí, una obra sin emplazamiento no existe. El lugar desemboca en la forma específica de la obra, tal como el cuerpo de un pájaro está hecho para volar mientras que el cuerpo de una vaca nunca va a volar. Desde hace 25 años esta práctica me ha evitado la utilización de un taller. Mi taller, de hecho, es el lugar donde me encuentro. Como consecuencia, mis talleres son múltiples, abiertos y públicos”* (4).

Sería el mismo Buren el que introduciría el concepto de “arte *in situ*”, cuya definición es: *“Obras concebidas para un lugar bien preciso que se articulan particularmente con, a causa de, para o contra este entorno preciso. El trabajo in situ permite tomar en cuenta todos los parámetros existentes”* (5).

Imaginemos que el discurso de la danza se desplaza de escenario. Imaginemos lo que sería un “espacio practicado” (6) por el cuerpo. ¿Qué pasaría si trasladáramos el concepto de arte visual *in situ* a danza *in situ*? ¿Qué sucedería si nos atrevemos a prescindir del escenario teatral? ¿Si escucháramos la voz de otros espacios-territorios? ¿Si habláramos desde el cuerpo en otros emplazamientos? ¿Qué pasaría si transformáramos no sólo las formas clásicas de exposición sino las formas clásicas de producción? ¿Podría el cuerpo intervenir el espacio, pero a su vez, podría el cuerpo ser a su vez intervenido por el espacio?

En su libro “Poética de la Danza Contemporánea”, Laurence Louppe habla de una “poética de las topologías” (7), aludiendo a que para el bailarín la confrontación con otro entorno distinto al escenario suscita respuestas diversas por la relación que se establece entre su cuerpo y la topología del lugar, su configuración, las superficies que entran

en contacto y la disposición del público. Esto también tendría una influencia sobre el público proponiéndole otras perspectivas del lugar.

Desde el año 2005 he realizado diversas propuestas artísticas en las que cuerpo y arquitectura dialogan e interactúan. En ellas la danza es concebida **“con, a causa de, para o contra”** el espacio físico en la cual ésta se emplaza. La irrupción del cuerpo en el espacio permite re-pensar el lugar y sus significados.

El concepto es “explorar en la escena de producción” como una manera de **“presentar”** al cuerpo y resaltar la factura (el proceso de “hacer” más que **“representar”** algo que no sea el propio cuerpo). El cuerpo se concibe como una instalación dinámica, específica para un lugar, relacionándose con su ambiente, en contraste con la idea de un cuerpo en movimiento que se sostiene a sí mismo autónomamente.

Me interesa re-mirar el paisaje arquitectural como fábrica del cuerpo y del gesto, es decir, investigar en las posibilidades que la topografía del espacio puede entregar al discurso y poética del cuerpo en movimiento. Cómo la escritura del lugar puede generar una escritura corporal. No se trata de una composición coreográfica trasladada a los emplazamientos utilizando éstos como decorado o escenografía, sino más bien de una escritura corporal inspirada, afectada y concebida a partir de la arquitectura de los edificios y de su memoria patrimonial. Citando a Buren: *“Para mí, una obra sin emplazamiento, no existe”* (4).

Al exhibir la “arquitectura del cuerpo” dentro de la “arquitectura del edificio”, se pretende no sólo enfatizar ciertas características formales y poéticas del emplazamiento físico (el cuerpo como un instrumento visual o «herramienta para ver» la arquitectura) sino también el desarrollo de un discurso corporal generado desde el edificio (concebido éste como modelador de la escritura cinética). Se busca articular el espacio **estático** de la arquitectura con el espacio **dinámico** del cuerpo: cuerpo que modifica al espacio y espacio que modifica al cuerpo en una impregnación recíproca.



En una segunda etapa, en algunas de estas propuestas he filmado el material resultante de la investigación en el lugar. Utilizo la cámara como un espectador dinámico y subjetivo que establece una relación lúdica con el entorno, investigando en el movimiento y en las diversas perspectivas posibles de la escena, otorgando a la mirada una nueva percepción y sensibilidad. Al utilizar el video como dislocación del criterio de lo visible, el discurso cinematográfico permite re-visitarse y re-plantear la noción de la puesta en escena, transformando y/o alimentando su poética. La última etapa de la investigación propuesta consiste en la edición del material con un énfasis en la exploración artístico-visual del guión final.

La etimología griega de la palabra «*théâtre*» (*theatron*) designa en primer término el lugar desde donde se mira, es decir, el lugar en el cual se ubica el público de la representación (5). En esta propuesta se busca subvertir esta política dialógica entre obra y espectador. El lugar no sólo es parte de la obra, sino que “es” la obra. Contextualiza la obra como el resultado de la exploración en la escena de producción.

En el año 2011 asistimos en nuestro país a la explosión del debate acerca de la educación pública y de calidad. Fuimos testigos de cómo en aquella movilización ciudadana emergió la necesidad de manifestar las ideas. Esta visualización de las ideas se dio en gran parte a través del cuerpo como vehículo comunicante. El cuerpo aparece como generador de expresión cultural y como expresión creativa de una demanda social. Un grupo de cuerpos corre por 1.800 horas alrededor del Palacio de la Moneda para comunicar una idea. Un grupo de 3.000 cuerpos baila la coreografía “Thriller” de Michael Jackson para comunicar una idea. Múltiples cuerpos, organizados en parejas, se ponen de acuerdo para besarse a la misma hora y en diferentes plazas de distintas ciudades de Chile, en la llamada “besatón por la educación”, comunicando una idea. En una plaza pública, un grupo de cuerpos representa “la playa de Lavín” en protesta porque el Ministro de Educación adelantó las vacaciones de invierno como una manera de generar desgaste y disgregación en

el movimiento estudiantil. Un grupo de cuerpos entrenados en la danza saca una barra a la calle e interrumpe el tránsito vehicular haciendo una clase de ballet en el espacio público. La idea es la misma, pero los discursos de la representación de esas ideas son múltiples. Cuerpos hablando. Cuerpos manifestándose. El cuerpo se transforma en una herramienta política. Hay un traslado del discurso del lenguaje hablado al lenguaje corporal.

Estas expresiones se realizan en el espacio público. El espacio es intervenido por un sujeto político que toma conciencia que habita un cuerpo político. Estos cuerpos reconfiguran el espacio urbano. La ciudad aparece como el escenario donde lo que se quiere decir es dicho. El cuerpo se apropia, se apodera y se empodera del espacio público. Mientras más público el mensaje, más efectivo es. Se rompe la acción artística destinada a una élite. A través de la generación de acciones corporales el orden de la ciudad es interrumpido creando potenciales nuevas formas de relación con el otro. El cuerpo altera la rutina, la regularidad del cotidiano.

El espectador es el paseante que observa los cuerpos. Estos cuerpos tienen una opinión, y es por eso que son observados. Un nuevo diálogo se configura. Estas acciones están diseñadas para llamar explícitamente la atención del peatón, de la institucionalidad, de los medios de comunicación. Están dirigidas a un público heterogéneo, híbrido. Su interés no está en la sublimación del discurso corporal en sí mismo, sino más bien en la expresión de la idea por medio de un mensaje concreto cuyo vehículo es el cuerpo físico. Su escenario: el lugar, el cuerpo *in situ*. Cuerpo que irrumpe en el espacio y en el tiempo, en los hábitos de las personas. Aparece el potencial performativo del cotidiano, la proximidad con el espacio público infiltrándose completamente en la rutina del lugar, mezclando sus propuestas coreográficas con los ritos diarios de las personas que frecuentan esos espacios, aprovechando la gestualidad de la ciudad como recurso de producción.

La ciudad como “*espacio practicado*” (6), comprendida más allá de sus referentes arquitectónicos y geográficos, se convierte en un cuadro propicio para

la inscripción de propuestas artísticas. Estas, construidas en una relación dialógica con el entorno urbano, se nutren de nuevas metodologías de composición y nos revelan un dominio espacial que nos hace aprehender el espacio urbano desde otra perspectiva.

Mis investigaciones acerca de la creación de movimiento corporal en espacios no convencionales me llevaron a cuestionarme acerca de la mirada del espectador. El espectador que asiste al teatro tradicional se sienta en una butaca a esperar el acontecimiento espectacular. Espera en silencio ser sorprendido o interpelado. Su perspectiva es de observador en tanto espectador de una manifestación escénica. El espacio público del cotidiano, en tanto que espacio no concebido específicamente para la danza, constituye una fuente inagotable de exploración de materiales: la relación del cuerpo con la arquitectura, el movimiento danzado alterado por la confrontación con las condiciones del espacio físico, el cambio del encuadre escenográfico, etc.

Se presenta además un traslado de la jerarquía que habitualmente se instala entre el coreógrafo y el público en el teatro tradicional que es vertical, hacia una relación que tiende hacia la horizontalidad. Esto permite una relación directa con el espectador a través de los sentidos y la percepción del cuerpo. Fuera de las paredes del teatro el creador no puede contener al espectador. El espectador no eligió participar del acontecimiento escénico, no pagó una entrada, no programó quedarse un determinado tiempo. En esta relación dialéctica, creación y espectador se co-construyen. Las fronteras entre emisor y receptor se hacen borrosas. La lectura se produce por el entrecruce. El signo, desde un punto de vista de la comunicación, es democrático, la comunicación ya no es jerárquica. El destinatario, en este caso, el espectador, no posee control del mensaje y eso supone una recepción homogénea de su parte.

La danza *in situ* es un campo de discurso artístico que propone un cambio de la mirada del público sobre el lugar. Es decir, que a partir de la intervención por la presencia del cuerpo en movimiento,

de la danza, que se introduce en la rutina del lugar, la intención es producir la reacción de los peatones y conquistarlos en ese espacio cotidiano, nada más ajeno a un espacio construido para el espectáculo.

Sin embargo, en la mayoría de estas intervenciones, de las cuales hemos sido testigos en el último tiempo, esta irrupción en el espacio público parece ir más allá del objetivo de distraer la atención de las personas de su rutina al proponer un evento espectacular o un divertimento coreográfico. El conjunto de esas condiciones se pone por naturaleza al servicio de una iniciativa artística específica. La elección de trabajar en el espacio público con las restricciones inherentes a ese terreno, sobre todo en lo que concierne a la relación con el público y su recepción de la obra, pone en relieve la intención de trabajar directamente con ese elemento: el espectador mismo. El público se transforma en un referente para las decisiones de las acciones que se van a tomar. La confrontación directa con el público, el compartir un mismo espacio físico, la proximidad y la posibilidad de interacción con el espectador, la restricción de lo imprevisto en el in situ empieza a ser un elemento del contexto que va a alimentar la construcción del discurso coreográfico.

La presencia del cuerpo en movimiento fuera de la escena y en la proximidad del espacio y de la esfera kinestésica del espectador, actúa sobre él a nivel de la percepción del cuerpo, contribuyendo al despertar de una toma de consciencia de la relación con el otro y con el espacio involucrado. Este cambio del estado de percepción del cuerpo del otro y del espacio circundante puede permitir lecturas diferentes sobre los elementos del contexto del lugar y dependen absolutamente de la proposición

coreográfica presentada, constituyendo un campo para su intervención. Así, el trabajo es concebido con el objetivo de proponer, a través del vehículo de la danza, una mirada más atenta e involucrada con el público acerca de las relaciones entre el cuerpo y el contexto en el cual se inserta, que sobrepasa la observación de la obra aislada del contexto.

En su texto, "Arte Contextual", Paul Ardenne afirma: *«El arte participativo se inclina del lado del "kairós", ese "momento oportuno" de los griegos antiguos, el tiempo, siempre fugaz, del "momento decisivo". Cruzando la opinión "kairótica", el arte participativo tiene como consecuencia no inhibir toda creatividad, sino por el contrario, el excitarla. La participación reduciría, adelgazaría, disminuiría la participación del autor, que adopta el rol de director de escena y ya no aquel de demiurgo. Aumentará entonces las posibilidades de hacer sentido, el potencial de la realidad, abordada y evaluada aquí a partir de ángulos múltiples, para ser significados»* (8).

"Kairós", de este "momento oportuno" devendría entonces el lugar, ya no aquel espacio virtual del escenario teatral en el cual la ilusión busca extrañar la realidad, sino el lugar concebido no sólo como emplazamiento, sino como acontecimiento. 

Citas y Bibliografía

- (1) *Guasch Ana María, Zulaica Joseba*, Aprendiendo del Guggenheim Bilbao, "El museo como instrumento cultural", Ediciones Akal, 2007, Madrid, España.
- (2) *O'Doherty, Brian*, "White Cube, l'Espace de la Galerie et son ideologie", Ediciones Falguières, 2008.
- (3) *Buren, Daniel*, "La fonction du musée", primer texto de una serie acerca del análisis de las funciones de las instituciones. Publicado en inglés para la exposición "Sanction of the Museum", en el Museo de Arte Moderno de Oxford, 1973.
- (4) *Buren, Daniel*, "Interview with Phyllis Rosenzweig", catálogo Hirshhorn Works 89, Washington, Museum and Sculpture Garden, 1990.
- (5) *Perrin, Julie*, "De l'espace corporel à l'espace public", tesis doctoral. Departamento de Danza París 8, bajo la dirección de Philippe Tancelin, co-dirección de Isabelle Ginot, 2005.
- (6) *Rocha, Mariana*, "La danse contemporaine in situ dans l'espace public: le travail de Christophe Haleb dans Résidence Secondaire et Dé-camp-er", memoria de máster 2 bajo la dirección de Isabelle Ginot y Julie Perrin, septiembre de 2007, Departamento de Danza, Universidad París VIII.
- (7) *Loupe, Laurence*, "Poétique de la danse contemporaine", Editions Contredanse, Bruxelles, 1997.
- (8) *Ardenne, Paul*, "Un art contextuel", Ediciones Flammarion, Paris, 2002.

Bibliografía complementaria

Artículo de Gore, Georgiana

"Flash Mob Dance and the Territorialisation of Urban Movement"
Blaise Pascal University, Clermont University.

Artículo de Wortelkamp, Isa

"Entre kinesfera y atmósfera. Sobre la coreografía de Sasha Waltz en el Museo Hebreo de Berlín".
Aisthesis, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, Julio 2008.

Artículo de Perrin, Julie

"Contra el deterioro de los gestos y la mirada"
Cairon 12, Journal of Dance Studies, 2009.