

Entre lo urbano y lo performático. Un análisis de la danza en la ciudad.

Edgar Narvaéz y Irina Jabsa Luzcúbir.

Cita:

Edgar Narvaéz y Irina Jabsa Luzcúbir (2017). *Entre lo urbano y lo performático. Un análisis de la danza en la ciudad. XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-022/92>

Entre lo urbano y lo performático. Un análisis de la danza en la ciudad

Irina Jabsa Luzcúbir, Edgar Narváez, Universidad Nacional De Las Artes, Departamento De Artes Del Movimiento, 2017

Tabla de contenido

Resumen	1
Lo Urbano	4
La Ciudad, modernidad y postmodernidad en Buenos Aires	4
El Espacio Urbano y los No Lugares	7
El Espacio Urbano y el Cuerpo.....	8
Lo Performático.....	14
Aproximación a una definición de Performance	14
El cuerpo. El performer	16
Lo Urbano y lo Performático. Arte contextual.....	19
DanzaEn. Danza en la Ciudad. Performance	24
DanzaEn.....	24
Dispositivos performáticos en espacios urbanos.....	25
Experiencias sobre las intervenciones en la ciudad de Buenos Aires	27
Conclusiones	29
Bibliografía	32

Resumen

El devenir posmoderno traducido en el desarrollo tecnológico, social, político y económico de la ciudad de Buenos Aires condiciona una conformación fragmentada de la ciudad (como así también otras ciudades del mundo), escindida de su historia; una ciudad con base en lo que Foucault (Foucault, 2003) llamó *sociedad disciplinar* y que hoy se viene transformando en lo que Deleuze (Deleuze, 1991), en un análisis posterior, describe como *sociedad de control*. Lugares de *encierro* que condicionan los cuerpos y que ahora se autocuestionan y resultan en lugares de *control*. Cambios globalizadores que hacen de lo urbano lugares de tránsito para individuos ensimismados en su soledad. Espacios en los que se ha pasado del “vigilar y castigar” al control global, a la hipersaturación alienante del cuerpo.

El sociólogo Marc Augé (Augé, 2000) se refiere a estos espacios urbanos como “no lugares”. Espacios sin historia, sin identidad, lugares de tránsito con códigos propios que sutilmente establecen acotados márgenes de comportamiento. Cuerpos máquinas, cuerpos inhabitados, cuerpos separados de su entorno; individuos cartesianos, divididos en cuerpo por un lado y mente por otro.

Desde un punto de vista sociológico el cuerpo simboliza la integridad del sistema social, la integridad del “cuerpo social”. Para cada sociedad, el cuerpo es el símbolo de su propia estructura (Bernard, 1980). En el marco de esta breve caracterización, nuestra intención, como artistas, es accionar en la ciudad, en los espacios fragmentados, en los supuestos “no lugares”. Accionar con cuerpos que habiten, cuerpos que intenten devolver la materia a la mente y la psiquis a los órganos, cuerpos vivos, cuerpos en movimiento, cuerpos que danzan.

Pensar la danza en este sentido, implica llevarla a los espacios urbanos y públicos, donde la danza suele no estar, donde la vida cotidiana tiene su lugar. Esto supone replantear algunos elementos tradicionalmente relacionados con su producción como obra de arte: el director y la idea, el intérprete y lenguaje de movimiento, el espectador y la recepción de la obra.

Proponemos pensar la danza como intervención para reconstruir lo común, en ese sentido como "comunidad"; una actividad en reciprocidad con el espacio y quienes lo transitan, poniendo en cuestión las barreras entre obra y espectador e involucrándonos con la “vida misma”. La puesta en acción del hecho artístico presentada como la obra misma de arte ha tomado el nombre de *performance*. El término *performance* es un concepto híbrido y por tanto difícil de definir. Su significado puede usarse en distintos ámbitos, ya sea deportivos, empresariales y mercantiles, así como en representaciones, actuación, o artes en general.

El concepto de *performance* en el mundo artístico tiene cierta trayectoria. Desde finales del siglo XIX se ponen a prueba las fronteras disciplinares y empiezan a quedar atrás los grandes relatos y con estos las condiciones de mimesis y representación. Se cuestiona el lugar del arte, el lugar del espectador; el arte se vuelve tema de sí mismo. Para finales del siglo XX Danto (Danto, 2006) propone el “fin del arte” o el inicio del arte poshistórico. El arte llega a una época sin relatos, donde los lenguajes se sobrepone, las ideas se globalizan, y las identidades constantemente mutan.

En este contexto aparece la *performance* que a pesar de la ambigüedad del término, algunos teóricos coinciden en que se refiere a la realización o puesta en práctica de una acción. Ésta acción puede incluir lenguajes artísticos o cotidianos, o la misma inacción. Coinciden también en que la temporalidad estará sujeta a la realización de la acción, por tanto no es previsible pero es determinante y condicionante del contexto (espacialidad) en que sucede. La acción performática además involucra el cuerpo, lo afecta. Además la *performance* termina de cobrar sentido solamente con la mirada de un receptor o espectador. En la *performance*, tanto el tiempo, el espacio y el alejamiento de

la sintaxis narrativa están en relación al cuerpo del *performer* (intérprete) inserto en la acción.

¿Puede la danza como performance, llevada a la “vida misma” de la ciudad, promover una reconexión del cuerpo con su subjetividad? ¿Puede el intérprete con su accionar replantear los márgenes del movimiento de los otros cuerpos que transitan la ciudad? La perspectiva de la que partimos es que es posible *habitar* con movimiento (danza) espacios urbanos y públicos y su contexto (cuerpos que lo transitan), cooperando con éste y al mismo tiempo tratando de influir en su desenvolvimiento con nuestro accionar. Buscamos que los cuerpos entren en conexión con su propio movimiento y con el espacio que transitan. ¿Podemos hacer del habitar un hecho artístico?

En relación al cuerpo del intérprete queremos resaltar la importancia del "contexto" y proponer una práctica de la danza en relación a la “realidad”. Creemos que es igualmente importante lo que ocurre así como el contexto (espacio-cuerpo) en el que ocurre. La figura del intérprete será el cuerpo que habita y que acciona (se mueve, danza) en lo urbano, en aquellos “no lugares” por los que transitan otros cuerpos que desde su experiencia sensible completarán nuestro accionar, y a su vez serán parte de la obra-performance.

Lo Urbano

La Ciudad, modernidad y postmodernidad en Buenos Aires

La ciudad es una aglomeración organizada para la vida colectiva que atiende a una estructura social, política, económica y cultural. Es una realidad física, tangible, pero también es una construcción social. La ciudad no puede ser comprendida solamente desde su realidad física y estructural, ni tampoco se puede pensar que ésta estructura física sea ajena a la identidad social que la ocupa (Tella, 2006). La ciudad es el proyecto de una sociedad, de un lugar y un momento determinado, con su ideología, su cultura, su ética, sus valores y sus relaciones sociales. En general no hay una definición unívoca para ciudad (más allá de tomarla sólo como una forma de asentamiento humano) que sea válida para cualquier ciudad en cualquier momento histórico. Es mucho más habitual la propuesta de una definición de ciudad para cada contexto determinado. Así, podríamos hablar de ciudad "antigua", de "ciudad medieval" o de "ciudad moderna".

Desde lo comunitario, la ciudad tiene una expresión material: el urbanismo. Es decir, las comunidades sociales ciudadanas se asientan en espacios estructurados de forma urbana. Al entender la ciudad como comunidad humana subrayamos que como toda comunidad humana, cuenta con lugares donde se hacen realidad las prácticas sociales. El espacio público es un lugar de encuentro en el que se desarrollan diferentes actividades: deportes, relax, contemplación, paseo, juegos, ferias, exposiciones callejeras, etc. Lugares sociales donde se efectúan las actividades que involucran individuos, donde se realiza el trabajo (económico, político, ideológico, artístico, religioso), donde se usan, consumen, disfrutan o sufren los productos y donde se establecen las relaciones entre sujetos.

Es importante marcar también que existen diferentes niveles de apropiación del espacio público, para algunos la calle cumple un fin mayormente circulatorio, para otros el uso es más intensivo, con actividades recreativas; y aquellos para los que el espacio público constituye una prolongación de la vida familiar, una estrategia para la supervivencia (Tella, 2006).

La ciudad, al igual que otros contextos de relaciones sociales, tiene sus propios espacios, su propia estructuración del espacio social. La construcción de nuestras ciudades, de nuestras aldeas, de nuestras casas; en suma, nuestro urbanismo es la expresión concreta de la delimitación y utilización del espacio. Los hombres tienen un espacio apropiado que se diversifica a causa de las variedades de la organización cultural de cada sociedad. Dentro de esta organización cada grupo étnico tiene un sistema kinésico o de movimiento

propio, lo cual nos hace pensar la manera en que la sociedad impregna los cuerpos, nos hace pensar en una “proxemia”¹ cultural (Bernard, 1980).

En términos de Bernard, esta organización espacial y las distancias corporales dentro de la ciudad constituyen el nivel cultural de la proxémica y varían según las modalidades culturales de cada estructura social: el contacto sexual, la esfera personal o privada, la distancia de los intercambios verbales, la forma de transitar los espacios, los niveles jerárquicos. De esta manera, los cuerpos se organizan socialmente para satisfacer necesidades materiales como comer, beber, dormir, etc., lo que determina *espacios de organización fija*. Por otro lado cuando se agrupan socialmente los individuos se configuran *espacios semifijos*, como es el caso de las salas de espera, los salones de los cafés, estaciones de transporte. Y por último los *espacios informales* que comprenden las distancias que vivimos inconscientemente con los demás. De igual forma, en relación a las distancias entre los individuos dentro del espacio podemos diferenciar una *distancia íntima*, determinada por la percepción del cuerpo del otro, de su calor, olor o su respiración (por ejemplo en el acto sexual, en la lucha); la *distancia personal*, o distancia fija que separa a los individuos que no tienen contacto entre sí (especie de caparazón inconsciente para aislarse de los demás); la *distancia social* propiamente dicha, que establece el límite hasta donde ejercemos poder sobre los demás (o el límite a partir del cual la otra persona no se siente afectada); y la *distancia pública*, aquella que está fuera del perímetro en el que el individuo se encuentra directamente afectado (Bernard, 1980).

Esta estrecha interacción entre realidad cultural-social y espacial-urbana y sus transformaciones son las que definirán contextualmente la ciudad de Buenos Aires según su momento histórico.

Foucault describe la modernidad como el auge de las *sociedades disciplinares* (Foucault, 2003), donde el individuo no deja de pasar de un espacio cerrado a otro, cada uno con sus leyes: primero la familia, después la escuela (“acá ya no estás en tu casa”), después el cuartel (“acá ya no estás en la escuela”), después la fábrica, de tanto en tanto el hospital, y eventualmente la prisión. La norma es concentrar, repartir en el espacio, ordenar en el tiempo, componer en el espacio-tiempo una fuerza productiva. Foucault sitúa las sociedades disciplinarias en los siglos XVIII y XIX; estas sociedades alcanzan su apogeo a principios del siglo XX (Deleuze, 1991). Buenos Aires, a partir de su inserción en el modelo urbano moderno, también atraviesa estos procesos que la conducen a la consolidación de una sociedad disciplinaria.

El cuerpo de la modernidad será entendido como factor de individuación; es el cuerpo racional el que marca la frontera entre un individuo y otro, la

¹ La proxémica es la disciplina que estudia el uso del espacio en las culturas y los procedimientos de delimitación territorial de naturaleza comunicativa, más concretamente, la proxémica estudia las relaciones —de proximidad, de alejamiento, etc.— entre las personas y los objetos durante a interacción, las posturas adoptadas y la existencia o ausencia de contacto físico (Muñoz, 2008).

clausura del sujeto. Es un cuerpo liso, moral, sin asperezas, limitado, reticente a toda transformación eventual. Se perfila una visión del mundo que coloca al individuo en el centro y mira alrededor con ojos racionales. Este individualismo occidental logrará, cada vez más, distanciar al hombre de su cuerpo. Simultáneamente el hombre pierde su arraigo a la comunidad, se separa del cosmos, se coloca en perspectiva frente a al mundo que lo rodea, indiferente. Le Breton habla de una “desacralización de la naturaleza” (Le Breton, 2002). La Modernidad, entonces, trae consigo un hombre individualizado, separado de su cuerpo y de su entorno, que transita una ciudad ontológicamente vacía que solamente su mano puede modelar. Así como el hombre toma decisiones por sobre la naturaleza y determina modificarla a su antojo, de la misma manera durante el pasaje hacia la modernidad comienza a tener una relación propietaria con "su" sujeto (el cuerpo siempre "pertenece" a un yo) (Lepecki, 2011)

Con la modernidad en Buenos Aires los espacios urbanos dejan de ser un sitio de encuentro de todas las clases para transformarse en un lugar de paso, en espacios impersonales no habitados por nadie, en espacios para la circulación (Sebreli, 2011). El resultado, un Buenos Aires que atraviesa las puertas de la modernidad para ingresar en el proyecto postmoderno.

Tras la segunda guerra mundial se produce una crisis generalizada de todos los *lugares de encierro* a los que se refieren las *sociedades disciplinares*: prisión, hospital, fábrica, escuela, familia. Los funcionarios del Estado no dejan de anunciar reformas. Reformar la escuela, reformar la industria, el hospital, el ejército, la prisión: Deleuze plantea que estas instituciones están obsoletas, a más o menos corto plazo. “Son las sociedades de control las que están reemplazando a las sociedades disciplinarias.” (Deleuze, 1991).

El urbanismo moderno o tradicional siempre fue un instrumento de dominación de las clases populares, no obstante hoy, bajo instancias globalizadoras, el mecanismo de dominación es otro. “Sociedad de control” es el nombre que Burroughs (Deleuze, 1991) propone para designar al nuevo monstruo, y que Foucault reconocía en su época como nuestro futuro próximo. En la sociedad de control la empresa reemplaza la fábrica. Se introduce una rivalidad inexplicable, enfrentando a los individuos entre sí, los atraviesa, los divide. Deleuze diferencia las sociedades disciplinares donde todo se está empezando de nuevo, “de la escuela al cuartel, del cuartel a la fábrica...” y las sociedades de control en las que nunca se termina nada: la formación permanente, la evaluación continua, coexisten estados o se transforman indefinidamente (Deleuze, 1991).

En términos espaciales, lo urbano no tiende ya a la concentración, sino a la dispersión, esto es, hacia una dispersión de las redes de información, de la cultura y del poder de decisión. La propia centralidad es asimismo virtual; no se corresponde con un espacio físico, un barrio, ni siquiera una sede gubernamental. Aparecen nuevos espacios centrales y periféricos que responden a la forma posmoderna y posindustrial: "La ciudad es un espacio anárquico y, por lo tanto, un taller para nuevas políticas. La pregunta es a quién

le pertenece la ciudad" (Sassen, 1999). La ciudad de la modernidad siempre fue el escenario de una lucha cotidiana cuerpo a cuerpo, y ahora, en la actualidad se traslada la batalla al todos contra todos. Por distintas circunstancias (exclusión, resentimiento, indiferencia, individualismo, puro interés utilitario, etc.) aparentemente no existiría un colectivo social que sienta como propia la ciudad (Fratarelli, 2000-2003).

Podemos agregar que contrario a la presencia de cuerpos esplendorosos ocupantes de la ciudad, está su ausencia. Desde un extremo, aparece el mundo de la virtualidad, con lo cual la carnalidad no aparece por ningún lado. Entonces, se hace realidad aquello de que no conozco a mi vecino pero mantengo estrechas relaciones con una persona que vive en el otro extremo del planeta. La experiencia del cuerpo del otro, la presencia viva, entra en competencia con la experiencia virtual. Zenda Liendivit asegura que "el cuerpo se habría vuelto, o se está volviendo, un deseo imposible" (Liendivit, 2001).

La idea inicial de la modernidad de concentrar en una superficie limitada a un gran número de gente para facilitar el control y obtener beneficios, llega a la posmodernidad en su versión potenciada; menor superficie diferenciada de concentración, mayor especialización, mayores réditos y mayor control (Liendivit, 2009). Esto posibilita que ya no interesen tanto los límites de la ciudad. El hombre posmoderno de Buenos Aires acepta los desniveles más deshumanos, las multitudes asfixiantes en las horas pico, las intervenciones urbanas más descabelladas, la precariedad de los servicios colapsados, la estrechez de sus espacios vitales, como así también los agujeros de pobreza que se abren en plena ciudad, la villa a lado de barrios opulentos, la familia que revuelve en la basura para subsistir o el mendigo durmiendo en el umbral.

Claramente, el mundo postmoderno ha traído consigo profundas transformaciones urbanas y, por consiguiente, sociales. Para referirnos en profundidad a ellas tomaremos el análisis del antropólogo y etnólogo francés Marc Augé, quien propone para describir estos nuevos espacios urbanos como *no lugares*.

El Espacio Urbano y los No Lugares

Las realidades emergentes, propias de la postmodernidad, condicionan la configuración socio-espacial de la ciudad, de lo urbano y de sus espacios. Un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico, definirá un *no lugar*. En el *no lugar* conviven dos realidades: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con estos espacios; realidad física y realidad psicológica (Augé, 2000). Los cuerpos reaccionan, modifican y producen la ciudad, a la vez que son modificados y son producidos también por la ciudad.

En la ciudad actual cada espacio está pensado como una particularidad resuelta con sus propias leyes. Estos fragmentos de *no lugar*, espacios posmodernos, se caracterizan por su desconexión, su poca relación con el entorno, con la geografía, la historia o entre sí. No existe compromiso alguno con la totalidad, con la comunidad, ni con un sistema. El *no lugar* es el espacio multifuncional, el espacio donde se concentran diversas actividades como el consumo, el ocio, la cultura, los negocios. Por ejemplo los *shoppings*, los multicines, o los centros comerciales; o los nuevos centros de arte que combinan creación, difusión, enseñanza, venta y esparcimiento; todo en un mismo lugar.

El espacio planteado de esta forma no crea ni identidad singular, ni relación, sino soledad y similitud. En él, todos atienden a un mismo código, registran los mismos mensajes y responden a las mismas apelaciones; pero además estos espacios tienen la particularidad de que funcionan como modulaciones, como moldes autodeformables que cambian continuamente. Los *no lugares* se extienden por toda la ciudad como puntos de tránsito y ocupaciones provisionales, por ejemplo los parques de recreo, las grandes cadenas hoteleras con sus clubes de vacaciones, los centros de comercio o los supermercados, los distribuidores automáticos, las cadenas bancarias, etc. Entre ellos se desarrolla una amplia red de medios de transporte, transitables también, aviones, trenes, automóviles, con sus estaciones: aeropuertos, estaciones de tren o de servicio. Espacios que constituyen la llamada "sobremodernidad" de la que habla Augé (Augé, 2000) y que impone a la conciencia individual nuevas experiencias de soledad. En estos espacios fragmentados, o *no lugares*, el individuo circula silencioso, consulta etiquetas, carteles, señales; descifra textos informativos, anuncios publicitarios, luego exhibe una tarjeta como prueba de su identidad, se somete a máquinas decodificadoras que verifican las condiciones de circulación (tarjetas de crédito, peajes, códigos de barras). Recibe interpelaciones constantes que le aparecen en las rutas, centros comerciales, sistemas bancarios, estaciones de transporte, en cada rincón, y simultáneamente, indiferentes a cada uno, los convierte en simples usuarios, pasajeros, clientes, oyentes sin socialización ni localización (sin nombre, profesión, origen, domicilio, etc.).

Los *no lugares*, consecuentemente condicionan y son el resultado de una corporalidad particular. La percepción del cuerpo, al igual que la ciudad, soporta transformaciones según los diferentes momentos históricos que atraviesa. En el siguiente apartado analizaremos estas modificaciones que definirán la corporalidad contemporánea en relación al espacio urbano.

El Espacio Urbano y el Cuerpo

Los procesos de simbolización propios de las sociedades contemporáneas están íntimamente ligados al modo en que los individuos (dentro de su conjunto social) entienden el mundo. Para caracterizar la

corporalidad actual tendremos que hacer referencia a diversos ámbitos del saber respecto a los procesos de producción y reproducción social.

El nacimiento del racionalismo como teoría filosófica, desde el fundante *cogito, ergo sum* de Descartes ha significado un importante hito que ha modificado el entendimiento de la existencia y de las percepciones. Según esto, somos porque pensamos, nada más nos define y nos hace existir, somos pensamiento. El cuerpo, los sentidos, la experiencia, están en duda. El mundo de las cosas (*res extensa*) es un mundo mensurable y observable, donde accionan leyes matemáticas y físicas. La concepción mecanicista de la naturaleza y de los cuerpos hace que lo material y corpóreo sea una dimensión dispuesta a ser descubierta solamente mediante leyes matemáticas. En definitiva no somos cuerpo, proclama; somos razón y pensamiento, seres con el sólo don de pensar, su atributo más grande y poderoso (Descartes, 2013).

Para Descartes el hombre está dividido ontológicamente en dos substancias, que no solo difieren entre sí, sino que son opuestas. Por un lado el cuerpo material (*res extensa*) y por el otro alma-espíritu-mente-conciencia-pensamiento (*res cogitans*). Dentro de esta dualidad es sólo una de estas substancias la que resalta y que, para Descartes, le da identidad al sujeto. Esto significa: reducción del individuo a sólo un ente pensante, desvinculado de su realidad material, es decir, de su corporalidad. Al privilegiar al pensamiento como lo único camino que puede conducirnos a la verdad y el conocimiento, deja a la experiencia en una posición desfavorable. El cuerpo es sospechado y poco confiable, y todo lo relacionado a él es visto como algo secundario porque conduce al error y no lleva hacia el conocimiento del mundo, ni de sí mismo (Descartes, 2013).

Con el nacimiento del pensamiento moderno comienza el vertiginoso recorrido que propicia la búsqueda del conocimiento desde la razón y la lógica, creyendo en el dios-ciencia-saber como la forma capaz de explicar el todo.

De esta manera se produjo una doble separación, en un primer momento el aislamiento y ruptura del ser con el cosmos. Dentro de este proceso de individuación ya no somos uno con la naturaleza, hemos aprendido a diferenciarnos y a hacer un corte que delimita donde comienza uno y termina el otro. En segunda instancia tenemos la separación intrínseca del ser, la fragmentación o disgregación de la dualidad alma-cuerpo. Al admitir lo corpóreo como un mero atributo del ser, como sólo una parte que puede ser desvinculada y separada del alma, dejamos al ser en una situación de dualidad distorsionante.

El cuerpo de hoy, en las sociedades occidentales posmodernas, es un cuerpo agobiado por la represión y por un sinfín de reglas y formas de proceder que determinan los comportamientos en la vida cotidiana de cada ser. Le Breton habla de "Ritos de borramiento" como formas rituales con las que hemos llegado

a relacionarnos y a vivir lo cotidiano, las maneras de interactuar entre nosotros, las formas de expresarnos, las acciones del día a día; el cuasi-automatismo de los rituales diarios. El borramiento, es la característica que asignamos nosotros mismos al contacto con nuestro propio cuerpo desde esas interacciones, la ausencia, la forma en que llegamos a entender nuestra corporalidad pero desde el ocultamiento, la ausencia de nuestra corporalidad, el cuerpo borrado. Vivimos en este mundo, accionando día a día pero a la vez sosteniendo un estado inmaterial, las manifestaciones corporales dentro del contexto social están signada por la represión (Le Breton, 2002). El lugar que se le otorga al cuerpo es una cuestión meramente social, aprehendida por cada ser dentro de su contexto social. Muy pocos cuerpos circulan aunque sí carnes, pieles, rostros, músculos, los cuerpos están más o menos escondidos: hospitales, cementerios, fábricas, etc. (Nancy, 2013).

El cuerpo significativo es para Nancy lo que conocemos y creemos saber del cuerpo, un compendio de todo lo que creemos en relación al término cuerpo, es la vastedad de sentidos (sentido como lógica, en oposición al sinsentido) que hemos puesto por sobre él, todo lo cognoscible sobre el cuerpo. Pero el cuerpo "no sabe nada de ello, no sabe que él se, ni lo que él se. Pero no hay allí la menor falta, puesto que los cuerpos no pertenecen al dominio donde el «saber» constituye la cuestión" (Nancy, 2013). Es toda una convulsión de símbolos, significados, pensamientos y conceptos que hacen que el objeto *cuerpo* signifique, pero que así también le quita todo lo de cuerpo al cuerpo mismo. "Las perspectivas filosóficas particulares no cambian gran cosa: dualismos del 'alma' y el 'cuerpo', monismo de la 'carne', simbólicas culturales o psicoanalíticas de los cuerpos, siempre el cuerpo es estructura remitiéndolo al sentido. La encarnación se estructura como una descorporización" (Nancy, 2013) El cuerpo significativo es todo el *corpus* de los cuerpos filosóficos, teológicos, psicoanalíticos y semiológicos que se vincula al cuerpo, y que sólo encarnan una cosa: "la absoluta contradicción de no poder ser cuerpo sin serlo desde el espíritu, que lo desincorpora" (Nancy, 2013).

El cuerpo significativo termina siendo algo externo al sujeto e incluso externo al mundo, produce una desarticulación en la percepción del sí mismo: el cuerpo no tiene lugar ni en el pensamiento y en el espacio mismo. No debería ser posesión, ni tampoco encarnación, ni concepto solamente; es el ser mismo. Los cuerpos "son el espacio abierto, es decir, el espacio en un sentido propiamente espacioso más que espacial, o lo que se puede todavía llamar el lugar. Los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin ahí, sin un 'aquí' para éste." (Nancy, 2013). Pensar el cuerpo como dimensión constitutiva del sujeto social implica, indudablemente, pensarlo en relación al espacio.

El cuerpo tiene un poder de apropiarse del espacio, de percibirlo como espacio de sentido. Metafóricamente Merleau-Ponty (Verano, 2014) define

espacio corporal como " la oscuridad necesaria de la sala para la claridad del espectáculo". El espacio, sus objetos, las personas, cobran significado o se hacen visibles por el cuerpo. En el cuerpo acontece el sentido (la percepción), la experiencia perceptiva, que es la forma originaria de habitar. Entonces, Merleau-Ponty dice, "el lugar del cuerpo, como lugar de percepción, es el propio mundo". Con más precisión, la percepción se hace en el vínculo, en el lugar formado entre el cuerpo y el espacio. El cuerpo no está ni más allá, ni más acá de las cosas del mundo, sino en medio de ellas, "Como el corazón del organismo" (Verano, 2014).

En la ciudad postmoderna hemos dejado de habitar los lugares y simultáneamente hemos dejado de construir espacios que permitan a la carne habitar. Y no hemos gritado ante tal situación, ni hemos hecho movimientos de disgusto ni expresiones de enojo, fuimos cediendo paulatinamente y dejado que las paredes y espacios se enfríen y rigidicen. En estos espacios "el cuerpo se reduce a una suma de necesidades arbitrariamente definidas, el cuerpo se asimila a una forma pura, fuera de toda forma de existencia, sin historia, sin cualidades, simple volumen. Es concebido para "funcionar" en el espacio y no para vivir en él" (Le Breton 2002). Estamos dejando que nuestros cuerpos pierdan expresión y libertades, hemos alcanzado un estado maquinal, sumado a esto los nuevos espacio virtuales comenzaron a ocupar terrenos, y cada vez menos, nuestros cuerpos habitarán los espacios y la vida. Las sensaciones de desconexión, insatisfacción y alienación son, la mayoría de las veces, la regla que compone la complicada danza entre subjetividad, corporeidad e imagen corporal (A. Lepecki 2011).

En cuanto a los gestos, movimientos, expresiones, sensaciones dentro de la vida cotidiana, cada cosa ocurre dentro del lugar y tiempo propicio al respecto. Las prácticas corporales suceden dentro de las posibilidades que el medio lo permite, un gesto o movimiento en un contexto socialmente no estipulado, donde las normativas no lo permiten, genera una molestia, una sensación de falla e incomodidad, un equívoco. El vínculo del individuo con el cuerpo ha sido el de la negación misma, el envase que nos transporta a diferentes lugares, o el de la imagen proyectada que los otros perciben de uno mismo. Existen cuantiosas técnicas vinculadas al movimiento, técnicas de reconexión con el cuerpo, de análisis, de expresión y danza que permiten un acercamiento a lo corporal de una forma física, emocional y hasta espiritual, pero no hay que olvidarnos que estas formas de acercamiento tan enriquecedoras también se realizan dentro de lugares preparados para esto, espacios que circunscriben estas prácticas a momentos específicos y acotados de nuestra vida. Al igual que las actividades deportivas, éstas se realizan en momentos y lugares determinados, casi como si se produjera un corte dentro del ritual de la vida cotidiana para poder darle un pequeño espacio y tiempo a lo corpóreo dentro de nuestra atareada agenda. Incluso, en la mayoría de las ocasiones, las actividades relacionadas con el gimnasio u otros tipos de

entrenamiento corporal funcionan como un reparador de las atrofas corporales de la vida, y no como una conexión vívida y constante con el cuerpo, es solamente una forma de "usar" nuestro envase, o de "mejorarlo" y "mantenerlo". Así también conocemos prácticas corporales solamente realizadas con el fin mismo de algún tipo de recuperación, por una enfermedad o dolencia física o alguna atrofia. El recurso último, pasado el momento de la medicina tradicional, y después de haber acabado con toda alternativa, es la utilización del cuerpo para una sanación. El cuerpo: objeto a reparar.

En este trabajo quisimos mostrar un enfoque del cuerpo que se diferencie de las filosofías del racionalismo que proponen una mirada abstracta del sujeto, del mundo y de la historia. Mostrar una alternativa a la concepción de espacio como vacío que es ocupado por objetos desde la mirada de un yo subjetivo que observa por fuera de él. Desde un punto de vista fenomenológico, la idea es acercarnos a una experiencia originaria del espacio como espacio vivido, mundo como mundo de la vida (*Lebenswelt* de Husserl), ser-ahí en el mundo, hombre arrojado al mundo y devorado por él (*Dasein* de Heidegger). Desde esta perspectiva el espacio pasa a ser un espacio de experiencia, la relación sujeto-mundo es indisociable. El ser corporal determina nuestra experiencia en el espacio, es decir que habitamos corporalmente el espacio, y nuestro entendimiento depende de cómo entendemos el vínculo espacio-cuerpo. Es una relación no cognoscitiva. El ser no es sujeto, es un ente existencial.

Asimismo lo que el cuerpo expresa es la propia manera de ser-en-el mundo, la propia manera de habitar el espacio. De esta manera, la expresión no se concibe como un medio para expresar ideas o pensamientos, o una vivencia interior; si no la experiencia, en el momento mismo que se produce, de habitar en el espacio. La expresión del cuerpo, en este sentido, se da en la acción, en el actuar mismo, en intervenir el espacio, mundo, y no a modo de puro signos corporales externos. Las cosas significan y se organizan alrededor del cuerpo. El "cuerpo habla" con sus acciones.

Es por esto que el arte ha puesto también sus esfuerzos en visibilizar estos temas. Quizás el arte, nos apoye también en esta tarea de volver al cuerpo. Para nosotros la danza es uno de los posibles caminos de reconexión y expresión, nosotros enfocamos nuestras ganas de generar espacios de análisis y experimentación a través del movimiento, y desde allí buscar la expresividad. Parte importante de esta tarea es el acercamiento a lo corpóreo, a la percepción, lo emotivo, pero es fundamental establecer vínculos con las personas que nos rodean, que deseen acercarse o que tengan inquietudes al respecto y que les interese preguntarse por lo corporal. Aumento de las capacidades sensibles, despertar la capacidad emotiva, escucha de los otros, intensificación de las capacidades motrices, son algunos de los temas a desarrollar sin contar todas las posibilidades relacionadas a la salud y conexión con la vida misma. Y después de esto también podemos pensar en la conexión con lo creativo, con el

arte. Pensarnos desde un lugar de comunicación: ser un cuerpo que expresa y siente.

El mundo moderno dejó en evidencia un cuerpo dividido del sujeto, escindido del espacio y de los demás cuerpos; individuos que transitan las urbes con el objeto de replegarse a su soledad. Sociedades ausentes o borradas de la ciudad pero aparentemente conectadas desde lo virtual. Situaciones que en la postmodernidad buscan consolidarse y se profundizan pero que a la vez despiertan la miradas de distintos sectores, como la sociología, la filosofía y principalmente el arte, en busca de una reconciliación del hombre con su materialidad, de una conexión auténtica de los cuerpos en la sociedad. Sin intentar rebatir las transformaciones de la propia ciudad, sino más bien usándolas como medio, éstas nuevas miradas buscan poner al cuerpo en acción en relación con el espacios; buscan devolver corporalidad al hombre, devolver cuerpos al espacio para que los habiten. El arte siempre representó una forma de resistencia y un medio de transformación social. Es así que a mediados del siglo XX, a las puertas del postmodernismo, la problemática del cuerpo en relación al espacio toma mayor fuerza. El arte se cuestiona sobre el espacio, y sobre el cuerpo. Gran parte de este cuestionamiento toma forma en lo que posteriormente se conocerá como arte performático.

El arte performático representa la herramienta con la que queremos dialogar con cuerpos cotidianos y que estos nos hablen con el movimiento, que nos cuenten su historia, su forma de habitar su subjetividad respecto al cuerpo, así como su relación con los espacios personales. En el siguiente capítulo analizaremos la performance y su relación con el cuerpo y lo urbano.

Lo Performático

Aproximación a una definición de Performance

El término performance puede ser impreciso en su definición, como así también difícil de delimitar. El antecedente de la denominación “performativo” se encuentra vinculado a la lingüística y la filosofía y es usado por John Austin (Austin, 1982) en conferencias realizadas en 1955 para explicar la existencia de enunciados lingüísticos que escapan a la clasificación tradicional de enunciados descriptivos o enunciativos. El verbo *To perform* de la lengua inglesa hace referencia a la acción, (en la traducción del libro al español se utiliza la palabra Realizar, Realizativo) y desde ahí la utilización de *performative*. Emitir una expresión de este tipo es realizar una acción; ésta no se concibe solamente como el mero decir algo. Los enunciados performativos no son ni verdaderos ni falsos, no se utilizan para descripciones y por ello no tienen valor de verdad. Llevan a cabo un tipo de acción y ésta misma se realiza cuando éste enunciado se emite. Entre los enunciados performativos más comunes están aquellos que derivan de ciertos verbos como “prometer”, “proclamar”, “jurar”. De allí puede entreverse lo que posteriormente se conoce dentro del ámbito del arte como performance o performativo y concretamente el gran vínculo a la acción.

Por otro lado, su traducción del inglés es realización o ejecución por su asociación con hacer o puesta en acto. También la denominación de performance ha sido ampliamente usada en variados ámbitos como los negocios, los deportes o para hablar de dramas sociales y prácticas corporales. En el dominio del arte también se acepta la traducción de performance por actuación en relación al concepto que desarrolla Richard Bauman. En Latinoamérica la complicación es mayor ya que su traducción a idiomas locales es imprecisa. (Taylor, 2011).

De esta manera uno de los problemas para utilizar la denominación performance, y sus falsos análogos, performativo o performatividad, proviene del extraordinariamente amplio rango de comportamientos que abarca, desde el arte, hasta el proceder cultural convencional. Sin embargo, esta multiplicidad de usos deja al descubierto las profundas interconexiones de todos estos sistemas de inteligibilidad entre sí, y las tensiones productivas que se dan entre ellos, así como las distintas aplicaciones del término en diversos ámbitos (académico, político, científico, de negocios) que raramente se comprometen entre sí de manera directa (Taylor, 2007).

Inicialmente, la palabra performance no fue aceptada universalmente entre los artistas para describir sus obras como arte en vivo, por lo que toma variados nombres como proto-happening, “efímeros pánicos”, arte acción, *body art*, arte contextual, intervención, *fluxus*, instalación, *land art*, *site-specific art*, entre otras denominaciones.

Desde lo artístico, Ferrando (Ferrando, 2015) define performance como la realización de acciones o actos, que a diferencia del Happening, no pide

explícitamente al espectador que participe en él. La participación del espectador se produciría mental y sensiblemente, exigiendo un receptor activo, abierto, reflexivo, enfrentado a su propia manera de ver. Ferrando, agrega que la performance no se puede encasillar en una sola rama del arte, sino que puede incluir diferentes lenguajes: teatro, música, danza, voz, plástica, etc.: es la acción misma. En la dimensión temporal, "la performance se define por su carácter efímero y se hace a sí misma (Phelan, 2011), no es previsible, es un suceder efímero integrado a un espacio condicionante y determinante, transformado o modificado por los cuerpos que lo invaden o habitan. La performance además de hacer un abordaje enunciativo del cuerpo, lo pone como materia en sí y en cuanto al espacio (público y virtual) explora sus usos, como provocación social. La performance es un "acto único en un entorno del que se ha apropiado, en un tiempo irrepetible. El sentido lo termina de construir el receptor" (Ferrando, 2015).

Por otro lado, la performance no requiere director, actores, diseñadores, escenografía; solamente necesita el performer y su público; como dijo Jodorowski: "Sacar el teatro del teatro". Borra fronteras entre acto artístico y drama cotidiano de la vida real. Turner en "The Anthropology of Performance", citado por Taylor (Taylor, 2011), plantea que los dramas sociales tienen cuatro momentos (como en la tragedia Aristotélica): ruptura, crisis, conciliación (cuando una autoridad reconocida trata de reconciliar las partes), y resolución o aceptación de la no resolución. El teatro tiene como base la misma estructura al tener como base los mismos dramas sociales. Por su parte, la performance hace que los individuos o grupos escenifiquen sus propios dramas, a sí mismos. Las conductas de sujeción civil, de resistencia, de ciudadanía, de género, de etnicidad e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Entender este fenómeno como performance sugiere que ésta también funciona como una epistemología. Como práctica in-corporada, que incorpora el cuerpo de manera conjunta con otros discursos culturales, la performance ofrece una determinada y particular forma de conocimiento. La distinción de ser o parecer una performance, subraya la comprensión de ésta como un fenómeno simultáneamente "real" y "construido", como una serie de prácticas que aúnan lo que históricamente ha sido separado y mantenido como unidad discreta, como discurso ontológico y epistemológico supuestamente independientes (Taylor, 2007).

Otra cuestión muy desarrollada por escritores e investigadores es la relación entre las artes escénicas y las acciones performáticas. Una de las diferencias principales se encuentra en la dupla representación--presentación, la primera entra en las formas de crear una ilusión, traer situaciones imaginarias al momento presente, y la otra sobre una experiencia real del aquí y ahora. Mientras las artes escénicas buscan crear atmósferas, climas, situaciones, historias o conceptos; desde la performance la búsqueda se extiende a la lucha en contra de esas características. La performance es completamente ajena a la representación, reproducción o mimesis (propio del realismo e impresionismo) y más presenta, y exige un proceso de transformación de la realidad, con sentido del deseo presente. Citando a Padín, "El Arte es lo que usted hará en relación directa con lo que lo rodea y no en relación a un sistema representativo de esa realidad" (Padín, 1973, págs. 2-3). Desde el análisis del lenguaje, Padín dice

que la realidad puede ser tapada por un manto de signos, entonces, la verdad se impone por la autoridad del emisor. No importa el lenguaje que se use, sino cómo éste se acomoda a la realidad. La diferencia del lenguaje de acción es la naturaleza de su signo que opera sobre la realidad de forma directa e inmediata (no a nivel ideológico, mediato o indirecto como los demás lenguajes). Entonces, lo que Padín propone es actuar sobre la realidad y no sobre un sustituto de la realidad (lenguaje artístico). Existe un sistema aún más coherente y representativo, dice: Arte inobjetal – arte sin objetos-, sin obra. El objeto se opone a la unidad arte-vida. Sin objeto el arte es la unidad de la cual no debió salir: pensamiento/acción. Será valioso si interviene sobre el medio transformándolo; o pobre si la relación es pasiva, si su valor de verdad es falso, si tolera las presiones del medio sin obrar (Padín, 1973).

De esta forma. Podemos decir que en la definición de performance el cuerpo es el eje determinante. Es éste el que realizará la acción, el que habitará los espacios, el que determinará la temporalidad, el que interviene la vida cotidiana, el que atraviesa los límites culturales. El cuerpo como medio expresivo determinante. La definición de performance merece hacer referencia al cuerpo de forma particular en otro apartado.

El cuerpo. El performer

En la performance el cuerpo es la herramienta, el elemento expresivo; es el performer que habita los espacios. Toda práctica se concreta a través de la corporeidad y su motricidad inherente, a lo que Lindón llama “sujeto-cuerpo” o dimensión corporal del “sujeto-habitante”. A la delimitación del cuerpo y su hacer (nivel “performativo del cuerpo”) se suman los significados, las emociones, y la afectividad (subjetividad), es decir, que Lindón plantea en su análisis una intencionalidad, metas, formas de resolver problemas de lo cotidiano o la reactualización del pasado, de lo antes aprendido, plantea un “sujeto-sentimiento” (Lindón, 2009). Así, la subjetividad no sólo se conecta con la práctica misma, sino que conlleva también afectos asociados a la espacialidad de la práctica (recuerdos, temores, satisfacciones); lo cual mantiene vivo el estímulo para la realización de nuevas prácticas. Las acciones performáticas son, entonces, construcciones subjetivas, que incluyen el imaginario social y colectivo, los fantasmas, y fantasías sociales que regulan, orientan, colonizan las prácticas y estados afectivos. De esta manera, inseparablemente del sujeto-cuerpo, existe un sujeto-sentimiento (Lindón, 2009). En conclusión Lindón caracteriza al “sujeto-habitante” y, sólo con fines analíticos, lo desdobra en “sujeto-cuerpo” y “sujeto-sentimiento”, el performer es un sujeto-habitante.

El bailarín-performer (mas allá de sus acciones y estados dentro de la performance) no pretende accionar desde un ser que fragmente y separe la relación mente-cuerpo, subjetividad-cuerpo, busca la univocidad de un ser

consiente. Su mente y pensamiento buscan estar en vínculo con la acción, cuerpo y mente buscan unión constantemente. Esta no fragmentación es causa de una búsqueda por estar en el tiempo presente, por la escucha y atención puesta en pos de conservar una integridad del ser para poder desde allí construir y crear.

El bailarín debía ahora desarrollar una nueva habilidad: debía templar los sentidos más internos de su cuerpo, ser sensible a las fluctuaciones de energía, explorar sus relaciones con el espacio y también con el mundo. No deseaba hablar a través de su cuerpo, el interés estaba dirigido a que éste hablara por sí solo, que se revelara a sí mismo en toda su autenticidad y profundidad. El cuerpo comenzaba a formar parte de las cosas palpables, con la evidencia de su transpiración, su inestabilidad, su imposibilidad de vencer la ineludible ley de gravedad, su sometimiento a la decadencia, a la transformación. Las distintas propuestas coreográficas tomaron el cuerpo no ya como medio sino como fin. Desde entenderlo como ser- en- el-cosmos, y como conteniendo el cosmos dentro de sí mismo, hasta fundirlo en el contacto con otros cuerpos, los coreógrafos exploraron esos cuerpos hasta el fondo, observando su comportamiento y reacciones (Tambutti, Danza o el imperio sobre el cuerpo, 2008).

Teniendo en cuenta que el cuerpo que habita trasciende el espacio físico y alcanza lo social, la acción del performer se torna casi sinónimo de acción social, las acciones no serían posibles desde intencionalidades independientes de la corporeidad, de las emociones y la subjetividades; las acciones performáticas son muestra y resultado de la vida social, de un ser social. Por ello es que el arte de acción esta tan vinculado a la vida y la existencia, y sobre todo a la visibilización de lo que nos sucede como sociedad. "Nosotros somos lo que los otros no son, decimos lo que los otros no dicen, y ocupamos espacios culturales que, por lo general, son ignorados y despreciados. Debido a esto nuestras múltiples comunidades están constituidas por refugiados estéticos, políticos, étnicos y de género" (Gomez & Peña, 2011). El performer se sitúa en los límites, juega con ello, va en busca de nuevos bordes a ocupar, entra en lo sucio, plantea preguntas, cuestiona la existencia, critica lo social y político. Es parte de su tarea poner en tela de juicio situaciones, emociones o creencias. "Somos criaturas intersticiales y ciudadanos fronterizos por naturaleza — miembros e intrusos al mismo tiempo— y nos regocijamos en esta paradójica condición. Justo en el acto de cruzar la frontera, encontramos nuestra emancipación... temporal" (Gomez & Peña, 2011). Es parte del entramado social que se aparta y grita, dentro y fuera a la vez, cuerpos que hablan por los que no.

Por otro lado agregamos que toda práctica que involucra un sujeto, una corporalidad subjetiva, un sujeto-habitante no se produce de forma aislada sino que se encadena, entreteje, se interconecta en secuencias orientadas a alcanzar algo (intencionadas), donde convergen temporalmente múltiples sujetos o distancias, para confluir con otros, protagonizando, en términos de Lindón, "microsituaciones permanentes que construyen socio-espacialmente

una ciudad” (Lindón, 2009). Consecuentemente, desde el punto de vista de estas microsituaciones, cobra importancia el análisis de las prácticas de distanciamiento y acercamiento, así como las prácticas de desplazamiento de un lugar a otro. Y finalmente las prácticas de apropiación de lugar (la identificación en y con el lugar). Lo cual nos hace volver al concepto de proxemia como el estudio de la organización espacial y las distancias corporales dentro de la ciudad, lo cual constituyen el nivel cultural de la proxémica según las modalidades culturales de cada estructura social.

Algo separaría y definiría a las personas que experimentan o buscan una existencia física y mental activa de los otros que han dejado de lado las capacidades corporales y emotivas, y que de alguna manera han optado por darle importancia sólo a la experiencia mental. La presencia-ausencia, que Le Bretón menciona sobre el estado del ser, y que define las corporalidades del hombre occidental moderno y posmoderno como un cuerpo no presente, encuentra un rasgo de diferencia y escape a nuevos rumbos dentro de la posibilidad de la performance. La posibilidad de un cuerpo presente y habitado, un cuerpo que busca no ser una ausencia. "Nuestro cuerpo también es el centro absoluto de nuestro universo simbólico—un modelo en miniatura de la humanidad— y, al mismo tiempo, es una metáfora del cuerpo sociopolítico más amplio. Si nosotros somos capaces de establecer todas estas conexiones frente a un público, con suerte otros también las reconocerán en sus propios cuerpos” (Gomez & Peña, 2011). Un cuerpo que busca estar presente y que pretende ser y habitar puede ser, o mejor dicho, es, un puntapié para los otros cuerpos que son parte de la experiencia. La intención de que todos reconozcamos en nosotros mismos las capacidades expresivas que poseemos, devolver al cuerpo lo que le pertenece y que hemos estado restringiendo. El arte de acción va en busca del ser, del ser aquí y ahora.

Para poder adentrarnos en el estado en el que el performer se desenvuelve es importante el aquí: la primera relación entre corporalidad y espacialidad, ese lugar que sólo aparece cuando alguien lo genera, espacio que depende de un ser que lo requiera y utilice a su antojo. El instante que representa el aquí es personal, depende de cada individuo, nunca es el mismo. El performer genera diversos instantes (aquí) que van mutando, cambiando y transformándose vertiginosamente. Desde su intención de presencia en el aquí se generan direccionalidades, centros de orientación, referencia de los "ejes espaciales", que permiten una organización en el espacio: relaciones de aproximación y alejamiento, arriba y abajo, derecha e izquierda, dentro y fuera, lo lleno y vacío de un espacio (Waldenfels, 2004). De esta manera los espacios vacíos se convierten en futuros posibles, nuevas posibilidades de desplegar y habitar comienzan a aparecer.

Constitutivamente: porque no hay otro arte que elabore con el propio cuerpo y con el tiempo de ese cuerpo, el performer es su propio programa, su propio cronómetro y su propio pulsador de acción. El tiempo del cuerpo es, en consecuencia, una suma de tiempos y de movimientos. El performer mide su tiempo propio, su tiempo de conciencia a través del sensible cuerpo

humano: y, mediante ese tiempo de conciencia, puede llegar al otro.
(Glusberg, 1986)

Cuando Merleau-Ponty habla sobre el cuerpo y el espacio plantea que el cuerpo no está ubicado en un lugar diferenciado, al contrario, el espacio le pertenece al cuerpo originalmente, lo que equivale a ser en el espacio, estar arraigado, vivir en él. No es solamente estar en un lugar en relación a los objetos, sino una posesión del mundo (sentido existencial). La idea no es pensar el espacio físico objetivo y geométrico, o su representación, sino un espacio habitado por el cuerpo, cuerpo vivido (Merleau-Ponty, 1993). Se refiere a la espacialidad del cuerpo como un espacio de experiencia, un espacio habitado corporalmente, a diferencia de un espacio ocupado por los objetos. Entonces, requiere diferencia el habitar del solo acto de ocupar espacios, específicamente refiere a "habitar corporalmente". Es allí donde la performance encuentra un importante punto a desarrollar, la búsqueda del habitar los espacios dando lugar a ese "ser" en el espacio, en oposición al sujeto que determina sólo volumen en el espacio.

En la performance el cuerpo opera como metonimia (entre el cuerpo y lo que representa, existe una relación paradigmática –que pertenece a campos semánticos diferentes). El individuo desaparece y aparece el movimiento, el personaje, el sonido, el baile, el arte, la voz, la presencia, etc. Establece una relación de contigüidad espacial, temporal o causal, sustituyendo un término por otro, es decir, se resiste a la metáfora (Phelan, 2011). La relación artista-obra tiene la característica de ser inseparable, no sólo por los lazos afectivos o emocionales entre la acción y su realizador, sino que explicita un lazo físico, unidad espacial y temporal; uno depende del otro. Así también, siguiendo la idea de la performance como resignificadora del cuerpo y del aquí y ahora, podríamos decir que el performer no existe sin su acto de presencia, sin su acción. La performance lo reinventa y lo hace real, presente, lo presenta vívido.

El cuerpo del performer debe ser un cuerpo habitado y que habita espacios, así también contradice a la imagen del cuerpo máquina de las sociedades modernas. Ser performativo, es ser inmediato, efímero, presente, renunciando a valores estéticos y técnicos, ser resultado de la interrelación con otros campos del conocimiento, de lo contextual y lo relacional (aspectos ligados al arte de acción en principio). El performer posee su instrumento, es él mismo. La forma en la que llega a los ojos de los demás, a los oídos o al tacto es desde su corporeidad. Su cuerpo es un cuerpo que habla en contra de los sistemas condicionantes y que continuamente se pregunta por las libertades. Cuerpo en busca de ser en el presente, comprometido con el aquí y ahora.

Lo Urbano y lo Performático. Arte contextual

El cuerpo es símbolo de la sociedad y reproduce en pequeña escala las potencias y debilidades que se atribuyen a la estructura social. El cuerpo simboliza la integridad del sistema social, la integridad del cuerpo social

(Bernard, 1980). Se puede entender el cuerpo y su subjetividad (psicología, emociones) como el elemento de construcción social de la ciudad, de lo urbano y sus lugares, lo cual se traduce en el “sujeto” como constructor de lo social ya que la realidad, no sólo es material, sino también lo ideal que está intrínsecamente unido a lo material. Las ciencias sociales en general “reconocen que la sociedad es producida y reproducida, constantemente, por los sujetos” (Lindón, 2009). Según esto el sujeto estaría directamente relacionado con la acción, es quien ejecuta o de quien se habla. De esta manera se le atribuye al sujeto la capacidad para crear nuevas estructuras, para transgredir lo previamente aceptado, para innovar; al sujeto se le atribuye la capacidad creativa.

Por otro lado, contrario de lo anterior, el psicoanálisis reconoce en los ritos sociales la expresión simbólica de la experiencia individual, más precisamente, la experiencia libidinal del cuerpo. Desde ésta perspectiva la realidad de nuestro cuerpo rebasa sus propios límites orgánicos y los de la naturaleza. Los otros seres vivos y los objetos mismos, simbolizan al cuerpo y lo simbolizan como cuerpo sexual, como cuerpo gobernado por los fantasmas sexuales de nuestra imaginación, del objeto de deseo (Bernard, 1980).

En consecuencia, todo simboliza al cuerpo, y a su vez el cuerpo simboliza todo. Lo cual nos sitúa frente a un doble simbolismo corporal: uno centrífugo o sociológico, porque se remite a la situación social que le da significación al cuerpo humano, y otro centrípeto o psicológico, y más exactamente psicoanalítico, que se refiere a la experiencia libidinal de éste (Bernard, 1980). En otras palabras se puede leer este simbolismo en dos sentidos, hacia la universalidad de la libido y hacia la particularidad de la cultura, o podemos afirmar que nuestro actuar en el mundo hace y modela los lugares y al mismo tiempo deja en nosotros una marca de los lugares que habitamos.

Según Padín (Padín, 2007) “el Arte nunca podrá dejar de significar o aludir a la realidad, aun si es de manera simbólica”. La performance en este sentido no se diferencia del resto de artes, mantiene un sistema comunicacional de emisor, mensaje y receptor. En una performance el emisor se confunde con el mensaje, es forma y contenido a la vez. La obra se hace gracias al cuerpo del artista que con sus acciones proclama un discurso artístico. Así, las acciones que realiza un performer obran como mediación entre el mundo y el hombre, generando polisemias múltiples, opciones significantes puestas en escena de forma retórica: metáforas, metonimias, sinécdoques, oximorones, etc. ante lo cual el espectador interpreta un posible significado (Padín, 2007). La performance puede entenderse como una expresión artística directa, sin intermediarios que no sean el mismo artista (su cuerpo) que da cuenta de la realidad. Al respecto cabe citar:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas (en el sentido de hechas por el hombre, y de que son relaciones sociales, luchas entre cuerpos, no sólo entre signos) que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se

ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible (Nietzsche, 1873).

Adicionalmente, si el espectador interactúa con el performer el evento puede transformarse en un ritual donde las opciones pueden ir desde la pasividad hasta la máxima participación, como en una ceremonia religiosa o en los bailes populares. Partiendo de que el cuerpo humano es el símbolo de estructura de la sociedad; obrar sobre el cuerpo mediante ritos es siempre un medio (de alguna manera mágico) de obrar sobre la sociedad. Como lo expresó Mary Douglas (Bernard, 1980) “los ritos obran sobre el cuerpo político mediante el término simbólico del cuerpo físico”. La performance intenta valorar lo que no es reproducción ni metáfora y es la proyección misma del deseo del espectador, emplea el cuerpo como metonimia de la experiencia misma por lo cual comparte un vínculo con el ritual.

Así el arte, en la performance, deja de ser un objeto con valor de cambio y pasa a tener un valor de uso, como un reflejo de la consciencia social de la ciudad, como conocimiento o intercambio de ideas. La performance en sentido ontológico, no reproduce, con lo cual obstruye la circulación del capital. Se hace evidente el punto de resistencia entre capitalismo y arte; arte no reproductivo (Phelan, 2011). La contemplación del espectador implica un proceso de consumo (no quedan residuos, se aprovecha todo), luego desaparece en la memoria, en lo invisible, queda vulnerable de vacuidad y desvalorización, pero la consecuencia de esto es la subjetividad misma.

La fortaleza de una performance es la independencia respecto de la reproducción masiva, tecnológica, económica y lingüística (Phelan, 2011). Lo performático aparece como una experiencia valiosa de una cantidad determinada de personas en un lugar (tiempo-espacio) dado, sin huellas visibles tras de sí. La Performance transcurre en el presente, no se repite, no se guarda, registra, documenta, ni participa en las representaciones. La documentación implica una traducción, un punto de vista particular y específico, una transformación; altera lo fundamental del acto. La performance no cae en la economía reproductiva, en la documentación (si lo hace deja de ser performance), ésta solamente sirve como estímulo a la memoria.

Así Padín C. (Padín, 2007), parodiando a Marcel Duchamp, dice que la performance proviene de la vida y no del arte. La performance cuestiona el resto de lenguajes artísticos, cuestiona sus métodos e instrumentos, cuestiona el permanente choque entre deseo y realidad frente al agotamiento de los predicados políticos e institucionales. La Performance como el arte contextual y otras formas dedicadas a la intervención y a existir en los espacios públicos y cotidianos tienen un ancla conectada a lo que la realidad del espacio propone. Los contextos determinan las acciones y hechos, suceden en este mundo, tiempo y espacio, realidad, sin apelar a otras realidades, se nutre de la vida misma. Performance como el arte contextual y otras formas dedicadas a la intervención y a existir en los espacios públicos y cotidianos tienen un ancla conectada a lo que la realidad del espacio propone. Los contextos determinan las acciones y hechos, suceden en este mundo, tiempo y espacio, realidad, sin

apelar a otras realidades, se nutre de la vida misma. Para Ardenne el arte contextual es “el conjunto de las formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista, arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje” (Ardenne, 2001). Existe una relación directa entre la obra y la realidad, la obra se inserta en el tejido del mundo real y concreto.

Dos ideas rondan dentro de lo que el arte contextual busca. Primeramente una acción en relación muy estrecha y vincular con el espacio, el lugar, cuáles son las posibilidades que nos brinda cada situación. El contexto no es sólo una variable más dentro de lo que sería la pieza, sino un elemento de gran importancia, origen de decisiones, modificador de los acontecimientos, inspiración de acciones. El contexto está, ese árbol está, ese niño está, las bolsas de basura están, los sonido también, las miradas que se escapan están, las prohibiciones están, nada debería quedar fuera, es como es, y así como es será intervenido y ocupado. En segundo lugar, el arte contextual como así también otros tipos de arte relacionados a lo performativo resaltan la búsqueda de la experiencia. La palabra experiencia deriva del termino latino *experiri*, "hacer prueba de". Entonces la experiencia es la cualidad de poner a prueba a partir de las cosas, es la forma de generar conocimiento empírico, es decir conocimiento adquirido por medio del análisis de resultados y formulación de nuevas pruebas según un contexto determinante. Curiosidad y exploración. Tiene como finalidad acrecentar las posibilidades y a partir de ello enriquecer la creación.

Utilizar la realidad es, aparte de tener que explorar un territorio más amplio que el del arte, decidir arbitrariamente impulsar en él una aventura de la contingencia que nada manda a priori y de la que no se sabe si será positiva; es zarandear las adquisiciones de la creación artística y su reflexión publica sin poder medir de antemano las consecuencias [...] Si el artista contextual se lanza en este proyecto, su inmersión en el orden de las cosas se revela entonces (Ardenne, 2001).

Las artes performáticas como el arte contextual son artes de acontecimiento, cada vez más orientada hacia procesos abiertos. El cuerpo conoce de la experiencia, se nutre en ella, la atraviesa y se hace desde ella, "Experiencia no es saber, ni no-saber. Experiencia es travesía, transporte de borde a borde, transporte incesante de un borde a otro a lo largo de todo el trazado que desarrolla y que limita una realidad" (Nancy, 2013). Por ese motivo este trabajo de sistematización se basa en la búsqueda de experiencias, persigue poder abrir el panorama, generar experiencias en los demás como así también en nosotros mismos, desde nuestro lugar y posibilidades. Nuestra propuesta buscó darle un lugar al arte, que el arte no quede sólo en sus espacios, y que la danza se permita atravesar paredes, retroalimentar el arte pero no desde los lugares ya conocidos, sino ir donde no nos esperan. Creemos que nosotros, como tantos otros que también generan espacios de creación artística en espacios no convencionales, somos una ventana abierta a aquellos que no contemplan la posibilidad de un cuerpo libre y expresivo.

Para conseguir nuestro propósito de intervenir la problemática urbana postmoderna de la ciudad a través de cuerpos que accionen desde lo performático directamente en la vida cotidiana y social, tuvimos que poner suma atención en el contexto que determina cada lugar y fundirnos en el desenvolvimiento de la vida misma; tuvimos que atravesar la ciudad con movimiento, con danza, con danza contextual. De aquí nace nuestra propuesta performática, DanzaEn, como danza performática que interviene contextualmente los espacios urbanos de la ciudad de Buenos Aires, la misma que se describimos a continuación en el siguiente apartado sirviéndonos del apoyo de los aspectos teóricos hasta acá desarrollados.

DanzaEn. Danza en la Ciudad. Performance

DanzaEn

DanzaEn es un ciclo de performances realizado en la Ciudad de Buenos Aires, llevado a cabo durante Agosto, Septiembre, Octubre y Noviembre del año 2015 y Febrero, Marzo, Agosto, Septiembre, Octubre y Noviembre del año 2016. En el mismo se desarrollaron intervenciones performáticas en espacios de la Ciudad de Buenos Aires, más específicamente, en espacios ligados al concepto de “no lugares” definidos por Marc Auge.

Elegimos para realizar estas intervenciones: Líneas de subte C y B, Abasto Shopping, Galerías Pacifico, calle Florida, Diagonal Norte, Metrobus de 9 de Julio, Costanera, Puerto Madero, Estación Chacarita, Plaza Congreso, Avenida Moreu Justo, Parque Rivadavia, Parque Centenario. Estos espacios han sido elegidos por ser espacios de tránsito y de mucha afluencia de gente, y por permitirnos referir al concepto de “no lugar”.

Nuestra iniciativa pone en cuestionamiento algunos estándares de los comportamientos corporales urbanos. DanzaEn se presenta como una respuesta que pretende generar acciones y propuestas desde la danza y la performance. Busca un camino que nos acerque a la posibilidad de ser un ser presente y activo, del modo que lo describe Jean-Luc Nancy, un cuerpo como un lugar de existencia, un ser consciente de sus capacidades corporales y emotivas, un ser devorado por el espacio. De este modo, la intención de nuestra propuesta de trabajo es descubrir formas que nos alejen del ser presente-ausente que explica y critica Le Breton cuando habla acerca del hombre occidental moderno y postmoderno, que es concebido sólo para “funcionar” en el espacio y no para vivir en él.

Entendiendo que el vínculo con nuestros cuerpos dentro de la vida urbana es el de la negación misma, nosotros, como coreógrafos queremos generar otras formas de vinculación. Como sabemos, nuestras prácticas corporales suceden dentro de las posibilidades que el contexto nos permite. Pero así como nosotros nos acoplamos a los márgenes de la ciudad y dejamos que nuestros cuerpos se adecuen a los bordes y límites, también podemos replantearnos la capacidad de generar nosotros mismos nuestros propios espacios. Nuestro proyecto se propone acercar la danza a espacios públicos y de tránsito (intersticiales, no lugares), sacarla de sus lugares comunes y plantear la posibilidad de nuevos espacios disponibles. Este análisis sobre lo urbano y sobre los cuerpos que transitan nos hace pensar en la necesidad de generar conciencia sobre lo corpóreo en relación a su entorno. No permitir que nuestros cuerpos y nuestro accionar se vean separados y limitados, sino por el contrario, pensar en abrir puertas a la creatividad y al lenguaje corporal.

Es por esto que estas acciones que realizamos son de carácter performático, acciones que intervienen las acciones cotidianas. Es la

forma en que nosotros podemos vincularnos con las masas transeúntes y desde ahí iniciar el intercambio.

La propuesta performática está dirigida a toda persona que percibe la acción. Es para todo individuo que reacciona sensiblemente al acontecimiento en el lugar y el momento que sucede. El ciclo de performance DanzaEn no busca tener un público, entendiendo éste como un grupo de personas que solicita la apreciación sensible de una representación. El hecho performático interviene una acción mucho más grande aún, la acción de lo cotidiano y de la vida citadina, no tiene espectadores sino participantes. Los grados de interacción de los que vivencian la intervención son diferentes, se ponen en juego las voluntades de cada uno.

El uso de la performance y sus posibilidades es una herramienta más, entre otras, para acercarnos a nuestra propuesta de habitar, a no perdernos en el transitar escindido y mecánico de la cotidianeidad. Nosotros hemos elegido intervenir esta problemática urbana poniendo en acción el cuerpo a través de la performance y la danza. Estas dos disciplinas tienen al cuerpo como elemento fundamental. Lo que se propone además de las teorías sociales del cuerpo es pensarlo en relación al espacio; el cuerpo es el punto de giro y de anclaje al espacio.

Nuestra presentación funciona a modo de lo que Agamben denomina ejemplos paradigmáticos que sólo se comprenden a la luz de una teoría desarrollada previamente. En función del extenso desarrollo teórico desplegado en los dos primeros capítulos aquí presentamos ejemplos de prácticas en el espacio urbano que funcionan como ejemplos paradigmáticos (Agamben, 2009). Esto significa que nuestros ejemplos, pensados en el marco de una propuesta, pueden dar cuenta de los elementos teóricos con los cuales establecimos vínculos entre cuerpo, arte y espacio urbano.

Adicionalmente el ciclo DanzaEn fue registrado de forma audiovisual con lo cual se conformó una plataforma virtual como se explicará más adelante. Los registros audiovisuales del material performático presentados en este capítulo, pueden consultarse de forma online en las siguientes direcciones electrónicas:

Website DanzaEn:

<http://danzaen.wixsite.com/danzaen>

Canal de Youtube: DANZAEN

https://www.youtube.com/channel/UCn3pO_2zDOne-6Zxko-VCBg

Dispositivos performáticos en espacios urbanos

Los dispositivos performáticos son las estructuras, pautas y planteos que nos ayudan a realizar las intervenciones en los espacios urbanos. Es todo aquello que organiza previamente nuestras acciones como performers. La

performance toma como tema los dramas sociales que tienen lugar en cada espacio urbano (Taylor, Introducción. Performance, teoría y práctica., 2011). Nuestros dispositivos performáticos provienen de imágenes previas, de pensamientos, consignas, y de plantearnos cómo podría hacerse la intervención en cada lugar elegido. Como desarrollamos en capítulos anteriores cada espacio a intervenir presenta un contexto particular (sus dimensiones, funcionalidades, arquitecturas, posibilidades), esto se tiene en cuenta al momento de la acción performática. Las decisiones que forman parte de los dispositivos performáticos están vinculadas a estas características que son propias del contexto. Así también la cantidad de personas, qué actividades se desarrollan en estos mismos lugares, todo esto es importante en el momento de plantear las posibles acciones. El dispositivo es afín al contexto y a los intereses a desarrollar, es un apoyo en el momento para realizar la acción, un sutil lineamiento a seguir.

Dentro del ciclo DanzaEn nosotros nos valemos de estos dispositivos para emprender las intervenciones. Estos pueden ser de diversos tipos, tratan de adecuarse a cada contexto y sobre todo a lo que nosotros queremos trabajar en cada espacio de forma creativa. Para nosotros es un método de organización y trabajo.

Es importante entender que el dispositivo es solamente una guía, no es una regla a seguir ni un libreto, es una forma de abordar la performance. Es el planteo inicial, la propuesta que se desarrolla y crea antes de empezar. En ocasiones se mantiene la ruta de la propuesta, pero es fundamental entender que la propuesta puede alejarse de la misma. El contexto de la acción puede hacer que se abandone el dispositivo para entrar en la elaboración de otro tipo de motor o acción, como así también los dispositivos van mutando y transformándose a medida que se van poniendo en acción.

Una de las herramientas fundamentales que hemos utilizado es la improvisación, su uso es de gran importancia dentro de la performance. Los grados de improvisación van variando en relación a las necesidades como performers. El hecho de tener un dispositivo para la acción no quita la necesidad de utilizar la improvisación, es más, ambos se potencian. La intervención de un lugar requiere la capacidad de poder adaptarse al espacio y al contexto, la improvisación nos da todo aquello que no podemos prever con antelación, y le da ese vértigo de lo inesperado a la performance

Para realizar todas estas intervenciones performáticas dentro de la ciudad de Buenos Aires se determinaron recorridos y trayectorias que atravesen la ciudad tomando como referencia espacios públicos donde la realidad postmoderna se exagera: “no lugares”, espacios contractuales, multiuso, donde la realidad capitalista y globalizada se pone en evidencia a través del control de los cuerpos que los ocupan.

Estos dispositivos se probaron con anticipación en otros espacios antes de utilizarlos en las intervenciones urbanas. Mediante el trabajo sobre los dispositivos y los ensayos posteriores estos fueron cambiando con la intención

de facilitar las acciones a desarrollar en cada lugar. En ocasiones se probaron más de un dispositivo, los nexos entre ellos fueron acordados con antelación y en ocasiones fueron el resultado de la improvisación.

Experiencias sobre las intervenciones en la ciudad de Buenos Aires

Durante la realización de las performances en los espacios elegidos pudimos experimentar diversas situaciones, sensaciones, emociones, así como vislumbramos una serie de hechos que suceden en la cotidianidad de la ciudad. Lugares que normalmente transitamos casi superficialmente y no los conocemos, pequeños rincones que pasan desapercibidos, detalles que ignoramos, de pronto cobran vida propia y hablan por sí mismos, invitándonos a ser parte de ellos, a ocuparlos, a usarlos.

Poco a poco el cuerpo se apropia del espacio, toma confianza de los objetos, del piso, las paredes, los bancos, escaleras, etc., y las posibilidades de transitarlo o habitarlo cada vez son mayores. El espacio denuncia una realidad socio-política, el desgaste, la dureza de las superficies, los mensajes estratégicamente distribuidos, las señales que ordenan determinadas formas de comportamiento, olores suspendidos en el tiempo como huellas de la vida urbana, arquitecturas que reflejan las decisiones y deseos de un Buenos Aires en constante cambio.

La mirada del otro influye y deja en cada uno sensaciones, las diversas reacciones van marcando en nosotros huellas. Están aquellos que prefieren no mirar, los que giran la cabeza en señal de indiferencia, como también están las miradas de complicidad, las que aceptan y comparten. La curiosidad del niño que mira sin pedir permiso. Lo que recibimos a través de las miradas es importante, como también lo que recibimos desde los movimientos. La presencia de un cuerpo en el espacio modifica o condiciona el movimiento del resto, un cuerpo que danza se pone en diálogo de movimiento con el resto de cuerpos en el espacio. Se condicionan las trayectorias, se producen detenciones y cambios de ritmo, despiertan cierta atención hacia el espacio que los rodea y la forma en que lo transitan. Podríamos decir que se producen pequeñas composiciones coreográficas en el espacio.

En el momento inicial de cada intervención, cuando los cuerpos comienzan a dialogar, se genera un suspenso entre los que perciben el acontecimiento, los que entrevén que algo sucede quedan enmudecidos, haciendo que los demás también entren en un instante de suspenso. Algo es diferente, algo se sale de lo que suele suceder y despierta subjetividades individuales, se produce una modificación del que percibe la experiencia; hace que el que presencia la situación reflexione al respecto, de acuerdo a su propia sensibilidad.

Hay algo muy interesante que sucede cuando las personas que han participado de la experiencia deciden también compartir un diálogo con

nosotros. Aportan miradas, ideas, entramos en el terreno de la búsqueda de sentido; lo que ellos se imaginaron, las historias o conceptos que fueron construyendo sobre la experiencia. Despiertan cuestionamientos y preguntas. Algunos nos exponen su agradecimiento, lo cual ha sido realmente reconfortante durante las intervenciones, porque nos dimos cuenta que no sólo percibimos gestos esquivos, sino también que recibimos complicidad y apoyo en lo que hacíamos.

Vale recalcar que nuestras acciones en los espacios urbanos no están pensadas para ser registradas en video, es fundamental aclarar que lo importante es la experiencia en vivo de lo que acontece, las capturas que hemos realizado corresponden a formalidades y un mero registro, con la intención de compartir y estimular a otros artistas a incursionar con su arte, directamente, en la vida cotidiana urbana. Además el registro nos ha servido como ayuda de nuestra memoria y para hacer un análisis posterior de la experiencia. Muchas de las performances iniciales realizadas no fueron registradas, pero al darnos cuenta de estas posibilidades empezamos a realizar los registros.

Conclusiones

A través de DanzaEn logramos adentrarnos desde la danza en el accionar sobre la realidad postmoderna de la ciudad de Buenos Aires, pudimos habitar aquellos espacios fragmentados que componen la estructura urbana actual y que determinan lugares de tránsito, espacios residuales, no relacionales, los llamados “no lugares”. Con la performance como medio, el cuerpo se hizo presente con el movimiento, se hace evidente lo corporal como consecuencia y a la vez como creadora de subjetividad. Durante la experiencia se generan temporalmente estados de atención consciente por parte de los que participan, voluntaria o involuntariamente. Estados en los que se detienen a observar con atención esos cuerpos a su alrededor en relación con el espacio. Estados en los que la subjetividad propia aflora para componer sensiblemente aquello que sucede alrededor. Entonces, por unos instantes, logramos despertar la consciencia sobre los cuerpos, el espacio y la propia subjetividad, de los que formaron parte de la experiencia, despertar un habitar en el espacio en conexión con el entorno y con los demás. Logramos (los que formaron parte de la experiencia) habitar estos espacios con nuestros cuerpos, y con sus movimientos.

Esto responde afirmativamente nuestra pregunta sobre si la performance y la danza como intervención a la “vida misma” pueden promover en los demás una mayor vinculación con el propio cuerpo y el movimiento. Tuvimos situaciones y experiencias que han hecho manifiesto el interés de los demás y la participación activa en estas acciones. Más allá de la naturaleza efímera de la performance, en el lugar y tiempo que ésta sucede, sembramos la semilla del cuestionamiento sobre el entramado que componen el cuerpo y el espacio. Permitir que esta semilla crezca y de frutos, será tarea de cada uno.

Las acciones performáticas de DanzaEn también lograron modificar las relaciones de proxemia cultural establecidas en cada uno de los lugares. Las distancias personales, sociales y públicas se ven alteradas y los espacios fijos se abren hacia la posibilidad de nuevas modalidades de habitarlos. Ante la pregunta de si nuestro accionar podría provocar nuevos planteos en los márgenes de movimiento de los otros cuerpos que transitan, concluimos que sí, en muchas veces, es posible. Con nuestro accionar los espacios son resignificados promoviendo una apropiación de los mismos, convirtiéndolos en lugares de encuentro social, en lugares de comunión, lugares utilitarios en los que podemos cada vez ampliar los márgenes de movimiento. De esta manera, reafirmamos la posibilidad de que a través del arte la sociedad puede modificar y controlar por sí misma su proxemia para hacer más adecuadas las dinámicas de las relaciones sociales que se producen en los espacios urbanos.

Mediante la intervención performática el desenvolvimiento de lo cotidiano en los espacios urbanos y su contexto se ven modificados, nuestro accionar produce cambios en las acciones que suceden. Ante estas acciones se ponen en evidencia los comportamientos de los demás, de los otros, se pone en juego

la toma de decisiones de cada uno al respecto del hecho performático. Se ponen en evidencia prejuicios, reacciones sociales y culturales, se despiertan intereses, deseos y emociones. Desde nuestro punto de vista la "invitación" a moverse (invitación al movimiento) cumplió sus objetivos, ya sea desde el condicionamiento del espacio con nuestro accionar, obligando al resto a modificar su tránsito, como así también mostrando y exponiendo diversas posibilidades de movimiento y utilización del espacio. Las respuestas que obtuvimos van desde la total indiferencia de algunos, pasando por la participación sensible y llegando a la participación activa e incluso participación en movimiento. Los ejemplos y las experiencias dadas muestran también que se generan intercambios de ideas con los participantes. No podríamos afirmar que estos cambios se produjeron en todos los que participaron en las intervenciones, pero si dejamos preguntas en algunos de ellos.

En DanzaEn el cuerpo se erige como potente transformador de la realidad. Durante la situación performática el cuerpo expuesto como objeto artístico genera interés y despierta la atención, muy diferente a otras artes que conviven en lo urbano como la música, el canto, las artes visuales o artes callejeras, a las que ya estamos más acostumbrados a encontrarlas en espacios públicos. La danza es el lenguaje artístico que en menor proporción ha tomado lo urbano. A través de estas intervenciones, la gente, puede acceder a otro tipo de concepción sobre la danza y el movimiento, por eso consideramos que contribuimos a acercar un poco más la danza a la vida.

Tenemos una responsabilidad social como bailarines, performers y artistas del movimiento, esta responsabilidad radica en la importancia de llevar la danza y el movimiento a la vida. Los que ya estamos en el mundo de la danza, y que tenemos un trabajo previo de conocimiento y exploración del cuerpo, debemos ser un nexo para quienes no lo están. Debemos entretener formas para acercar la danza a lo cotidiano que la danza pueda tener la naturalidad misma del caminar, que no sea algo extraño, ni elitista, ni sólo para pocos. Que tampoco sea un hecho que sólo circule por salas teatrales o por los lugares donde se la enmarca habitualmente. Nosotros, que hemos estudiado y abordado el movimiento, y que encontramos indispensables tantas cosas que se le atribuyen (potenciar capacidades motrices, conciencia corporal, percepción, capacidad emotiva, disfrute, creatividad), debemos manejar estas herramientas y generar acciones que permitan que el movimiento, la danza y el arte llegue a la vida cotidiana y prolifere.

Por nuestra parte este proyecto nos ha brindado satisfacciones. Al poder apropiarnos del espacio a través del movimiento y la acción performática hemos podido habitar el espacio de diferentes formas y conectarnos con los demás transeúntes y con otros aspectos de la vida. A través de nuestras acciones performáticas reconocimos y "descubrimos" nuevos espacios y perspectivas dentro de la ciudad. Arquitecturas que cobran vida desde nuestro accionar con uso de distintos niveles, velocidades, gestos, dinámicas, el uso de

movimientos que no suelen verse en lo cotidiano. Hemos podido trabajar y experimentar la ciudad, y esto ha sido muy importante para nosotros, para el desarrollo del proyecto y para próximas acciones.

Nos surgen preguntas al pensar el rol del performer. Si pensamos lo performático como parte de la vida, junto a la idea del cuerpo habitado y de un cuerpo en vínculo con el espacio, ¿Qué sucede con esos lugares que alguna vez habitamos desde la intervención, o desde una libertad diferente a las normas impuestas, y que ahora volvemos a recorrer? Esos lugares que en algún momento decidimos "habitar" y que posteriormente volvemos a "transitar", transitar como la mayoría transitan, con el sentido de sólo tránsito. Nos preguntamos si hay diferencias entre el yo performer y el yo social. Está el yo que busca el aquí y ahora, y que pretende conectarse con lo corporal y lo perceptivo, y también está el yo que transita y vive en la ciudad con sus horarios, agenda, preocupaciones y demás, y que a veces olvida la escucha. ¿Idealmente sería el mismo yo? (¿debería serlo?), un cuerpo que no deja de hacerse sentir, presente en cada acto y situación, buscando, arrojado al mundo. ¿Cuánto de esto se escapa, se nos escapa?, la vida en la ciudad y las obligaciones nos llevan a tener diferentes prioridades.

Desde este pensamiento, y teniendo en cuenta las posibilidades de hacer arte, danza y performance en los espacios de la vida misma, también surge una serie de interrogantes que exceden el marco de este trabajo pero que indican líneas por las cuales podrían continuar futuras investigaciones de mayor envergadura, una de ellas está relacionada al vínculo que se da entre los participantes y las propuestas performáticas. ¿Qué tipo de propuesta necesitarían las personas para tener una reacción más activa en las propuestas performáticas? ¿Cómo generar una mayor participación del otro en los espacios urbanos? Sabiendo que una gran parte de los que forman parte de la experiencia performática se conectan de alguna manera con la intervención urbana ¿cómo generar en ellos un mayor compromiso y participación? ¿Cómo generar libertades en los otros e incentivar a generar acciones en los espacios públicos? Estas preguntas nos llevan a otras ¿Cómo naturalizar la danza en los espacios de la vida cotidiana? Que no sea un hecho "espectacular", sino simplemente una posibilidad expresiva de cualquier ciudadano. Y otra pregunta relacionada con los bordes y límites de nuestro cuerpo dentro de la vida en la ciudad y dentro de los márgenes de la sociedad es ¿cómo naturalizar socialmente las necesidades corporales y el propio movimiento de nuestros cuerpos?

Este trabajo se ha desarrollado con la intención de contribuir a generar nuevos modos de apertura de la danza y el arte. Lo hemos realizado para nosotros mismos y también para todo aquel que tenga interés en el mismo. El camino hacia la revalorización del cuerpo está bosquejado, el de la búsqueda del habitar el cuerpo y desde él, ser aquí en el espacio, y el de abrir nuestras percepciones e intensificar lo sensorial. Todavía estamos atados a miles de conceptos, elementos, ideas que dejan al cuerpo y a la percepción en un segundo plano, pero estamos aquí para poder modificarlo poco a poco.

Bibliografía

- Agamben, G. (2009). *Signatura Rerum. Sobre el Método*. Buenos Aires: Adrina Hidalgo Editora.
- Ardenne, P. (2001). *Un Arte Contextual*. Flammarion: Azarbe S.L.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, España: Gedisa.
- Austin, J. L. (1982). *How to do Things With Words*. (G. R. Carrió, & E. A. Rabossi, Trads.) Buenos Aires: Paidós.
- Bataller, A. S. (2000). El Estudio de la Geentrificación. *Revista Bibliográfica de Geografía y ciencias sociales*, 288.
- Bernard, M. (1980). *El Cuerpo*. Buenos Aires: Paidos.
- Danto, A. (2006). *Después del Fin del Arte*. Buenos Aires: Paidós.
- de Terán, M. (1951). *Habitat rural, problemas del método y representación cartográfica*. Zaragoza: Instituto de Estudios Pirenaicos.
- Deleuze, G. (1991). Posdata sobre las sociedades de control. en *Christian Ferrer (Comp) El lenguaje literario*. Montevideo : Nordan.
- Descartes, R. (2013). *Meditaciones Metafísicas*. Panamericana editorial.
- Ferrando, B. (2015). La Performance como Lenguaje. *Performanceología*.
- Foucault, M. (2003). *Vigilar y Castigar. El Nacimiento de la Prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Fratarelli, N. (2000-2003). La ciudad nodo, la ciudad nada. La imagen de la ciudad de la elites vernéculas en la era de la globalización . *Revista Contratiempo*.
- Glusberg, J. (1986). *La Realidad del Deseo. Diferencia entre Happening y Performance. El Arte de la Performance*. Editorial de Arte Gaglianone.
- Gomez, & Peña. (2011). En D. Taylor, & M. Fuentes, *Estudios Avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Howlin, D. (2004). Vómito Negro. Historia de la Fiebre Amarilla en Buenos Airesde 1871. *Revista Persona*(34).
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lepecki. (2011). En D. Taylor, & M. Fuentes, *Estudios Avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Liedivit, Z. (2007). La Modernidad en Buenos Aires. En tránsito. *Revista Contratiempo*.
- Liedivit, Z. (2001). Malos Pensamientos. *Revista Contratiempo*.
- Liedivit, Z. (2009). *La Ciudad como problema estético. De la modernidad a la Posmodernidad*. Buenos Aires, Argentina: Contratiempo Ediciones.

- Lindón, A. (Diciembre de 2009). La construcción Socio-espacial de la Ciudad. El Sujeto-cuerpo y el Sujeto-sentimiento. *Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 1, 6-20.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la Percepción*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Planeta.
- Muñoz, A. (2008). Comunicación corporal -Kinésica, proxémica-. *Universidad Complutense de Madrid*.
- Nancy, J. L. (2013). *Corpus*. España: Arena Libros.
- Nietzsche, F. (1873). *Sobre la Verdad y Mentira en Sentido Extramoral*. R. Hernandez.
- Padín, C. (1973). Hacia un Lenguaje de la Acción. En *De la Représentation a l' Action*. XUL.
- Padín, C. (2007). Ritual o Performance. Simepre Utopía. *Performanceología*.
- Phelan, P. (2011). Ontología del Performance: Representación sin Reproducción. En D. Taylor, & M. Fuentes, *Estudios Avanzados de performance* (págs. 91-122). México: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, A. (2001). Escena Liminales. *Revista Cultural el Angel*.
- Puyol, R., Estebanez, J., & Mendez, R. (2000). *Geografía Humana*. Ediciones Cátedra S.A.
- Sassen, S. (1999). *La Ciudad Global*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sebreli, J. J. (2011). *Buenos Aires, Vida Cotidiana y Alienación seguido de Buenos Aires, Ciudad en Crisis*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Solsona, J., & Hunter, C. (1990). *La Avenida de Mayo: Un Proyecto Inconcluso*. Capital Federal, Argentina: Arte Gráficas Planeta.
- Tambutti, S. (2008). Itinerarios Teóricos de la Danza. *Aesethesis*, 43, 11-26.
- Tambutti, S. (27 de octubre de 2008). *movimiento.org*. Obtenido de Red Sudamericana de Danza: <http://movimientolaredsd.ning.com/profiles/blogs/2358986:BlogPost:3762>
- Taylor, D. (2007). Hacia una Definición de Performance. Obtenido de <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor, & M. Fuentes, *Estudios Avanzados de Performance* (págs. 7-30). México: Fondo de Cultura Económica.
- Tella, G. (2006). *Hacer Ciudad: La construcción de la Metropolis*. Buenos Aires: Nobuko.
- Verano, L. G. (2014). Ontología de lo Sensible y Espacio Corporal en Maurice Merleau-Ponty. (Aurora, Ed.) *Revista de Filosofía*, 243-265.
- Waldenfels, B. (2004). Habitar Corporalmente en el Espacio. *Revista de Filosofía*(N°32), 21-37.