

Referencias Bibliográficas

- Busker, M. (2011). *El performer, un diamante latente. Diario de viaje. Una experiencia transcultural y transdisciplinar. Música-teatro-danza*. Editorial Dunken. Buenos Aires, 2011.
- Lorenz, K – Leyhausen, P. *Biología del comportamiento. Raíces instintivas de la agresión, el miedo y la libertad*. 10ma edición, 1985. Siglo XXI editores. Primera edición 1971-
- Zebadúa Carbonell, J. P. *Cultura, identidades y transculturalidad. Apuntes sobre la construcción identitaria de las juventudes indígenas*. Artículo. Revista Limina R. Estudios sociales y humanísticos, año 9, vol. IX, núm. 1, junio de 2011, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México.

Abstract: We are originally from our own Generating Core. And from this statement, the arduous search for own sound joints, a way to combine them and make them work, is presented, until we develop a language that makes our experiences. A whole trajectory of physical work and construction of a vocal system is added, which contains this own creative universe. The occurrence of these joints will

be exposed as well as the improvisation from them. This material is part of the research of the Original project carried out by Marisa Busker and the next brand new work.

Keywords: Performer - transculturality - sound joints - identity – improvisation

Resumo: Somos originarios de nosso próprio Núcleo Gerador. E a partir deste enunciado, apresenta-se a ardua busca de articulações sonoras próprias, uma forma de conjugarlas e de fazê-las funcionar, até elaborar uma linguagem que faça a nossas vivências. Some-se toda uma trajetória de trabalho físico e de construção de um sistema vocal, que contém a este próprio universo criador. Se exporá o acontecer destas articulações bem como a improvisación a partir das mesmas. Este material é parte das investigações do projeto *Originaria* que leva adiante Marisa Busker e da próxima obra a estrear.

Palavras chave: Intérprete - transculturalidade - articulações sonoras - melhoria da identidade

(*) **Marisa Busker.** Actriz, Licenciada en Psicología, cantante, performer, gestora cultural y docente de teatro.

Contacto Visual. Una aproximación a la dimensión háptica de la mirada en la performance

Fecha de recepción: julio 2019
Fecha de aceptación: septiembre 2019
Versión final: noviembre 2019

Daniela Camezzana (*)

Resumen: La performance *Alto Bondi* se presentó en el marco de la quinta edición del Festival Danzafuera (La Plata, Argentina) La propuesta abarcó una instancia de exploración a partir de pautas de movimiento elaboradas en función de las particulares del contexto urbano a abordar: los colectivos. Las bailarinas llevaron adelante la acción sin anuncio previo convirtiendo a los pasajeros en eventuales espectadores. Este trabajo analiza las prácticas en torno a la mirada. En diálogo con lo que sugiere Maurette (2016) sobre una dimensión háptica que pone en cuestión la idea de cercanía/distancia y su capacidad de provocar afecto.

Palabras clave: Performance - espacio público - cuerpo - comunicación interpersonal

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 154]

Introducción

Una chica viaja parada de espaldas al interior del colectivo en el espacio destinado a los pasajeros en sillas de ruedas. Toma con la mano derecha el caño amarillo sobre su cabeza y se balancea de lado a lado hasta que el vehículo frena de golpe en la parada de la avenida 7 y 36. Ella aprovecha el envión para hacer medio giro en el lugar y hablar con el grupo de adolescentes que tiene atrás que la miran de reojo.

- Guarda que ahora tiro unas patadas para allá. ¿Me hacen un poco de lugar?

- Dale pero después me toca a mí...ahre - dice una de las pibas que durante la charla se para de frente deliberadamente para ver qué hace la performer.

La bailarina da tres saltos antes que termine la canción que suena por lo bajo. Una de las jóvenes aplaude una vez pero a su amiga le da un ataque de risa y deja de hacerlo al toque. La compañera de la performer explica que lo que acaban de ver es una acción llamada *Alto Bondi* que forma parte de la programación del festival *Danzafuera* que se realiza en esos días en la ciudad con entrada gratuita. Reparte unos volantes de mano y como

no puede pasar entre la gente, le da pilones a los pasajeros para que los entreguen hacia adelante. Las adolescentes piden algunos y se ofrecen para tomar el lugar de la performer la próxima salida.

El presente trabajo busca a partir de escenas como la anterior, caracterizar el proyecto artístico performático denominada *Alto Bondi*. Una propuesta que consistió en un laboratorio de indagación para la creación de procedimientos de intervención y concreción de una serie de apariciones en las unidades de la línea de colectivos 273 de la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina). La acción se realizó luego en tres jornadas y bandas horarias distintas (mañana - tarde - noche) en el marco de la quinta edición del festival internacional de danza contemporánea, performance y acciones transdisciplinarias, *Danzafuera*.

En lugar de una descripción tradicional de la acción, se consignan diversas escenas en este escrito que condensan los momentos más significativos de la experiencia. Las mismas fueron seleccionadas por la recurrencia con la que aparecen en los relatos de las participantes al intentar reponer lo que sucedió. En la necesidad de contar se apela a una estrategia narrativa - a partir de recursos por los cuales situar al interlocutor en el momento y espacio - en busca de acortar las distancias entre los que estuvieron y quienes no. Asumiendo implícitamente la importancia de haber estado allí para compartir la emoción que hace al acontecimiento.

Al mismo tiempo, la práctica de poner la experiencia en las propias palabras, aun cuando persista en algunos casos la idea que no se entendió de qué se trataba o hablaba la propuesta, habilita a que cualquiera que haya estado presente a contar qué fue lo que llamó la atención desde su punto de vista y esquemas de percepción. En este punto resulta pertinente tomar la noción de impresión que propone Sara Ahmed en *La política de las emociones*, como ese registro de momentos de contacto que «movilizan una creencia (“tener la impresión”), una imitación o una imagen (“crear una impresión”) o una marca de una superficie (“dejar una impresión”)». (2014: 27).

Esta decisión metodológica apunta a su vez a reflexionar sobre los modos de comprensión de los acontecimientos en (de) lo inmediato que involucran tanto la sensación corporal, la emoción y el pensamiento que fijan o adhieren elementos como relacionados o parte de la misma escena. Partir de esta unidad del relato antes que de una interpretación, permite incluir en el análisis también la información elaborada desde la dimensión háptica del encuentro con los otros que en línea con lo que propone Pablo Maurette recupera el tacto en un sentido más amplio que incluye la mirada.

La mirada como una forma de entrar en contacto se vuelve central a la hora de comprender las posibilidades de establecer una relación- por ejemplo, en la presente acción denominada *Alto Bondi*- con las personas que integran una comunidad evanescente. Mientras que esta noción implica a la vez repensar la distancia como señala el filósofo francés Jacques Rancière más que como un problema como la condición de la comunicación (2010:17). Entonces la práctica corporal artística en la performance puede ser comprendida como una forma

de volver tangible del reparto de lo sensible en un ámbito tan cotidiano como es el colectivo.

Desde una metodología etnográfica, se observó y participó en los encuentros previos a la intervención en los que se acordaron procedimientos de abordaje del territorio como así también en las discusiones posteriores sobre la especificidad de práctica corporal artística en entornos urbanos. También se tuvieron en cuenta los registros audiovisuales provistos por el festival; entrevistas a las bailarinas convocadas e intercambios textuales en los medios de comunicación del grupo que llevó adelante la acción.

Danza en paisajes cotidianos

En la descripción de la propuesta en el sitio Web oficial del festival Danzafuera, *Alto Bondi* define como una interpretación de las preguntas planteadas en la convocatoria que lanzó la organización del festival para seleccionar la programación de la quinta edición y a la vez como un espacio de exploración de la experiencia previa en danza de las performers en busca de proponer un diálogo con otros en un espacio donde lo visible, lo decible, lo factible está acotado por el sentido común. En el texto de presentación dice:

Esta propuesta se tomó a pecho una de las preguntas del festival: cómo habitar desde la danza los espacios cotidianos de la ciudad de La Plata y se convirtió en un laboratorio de exploración sobre el propio material bailado para la acción. Tomando el trabajo de observar cada paso, darlo vuelta y hacerlo estallar en unidades mínimas que puedan emerger en cualquier momento y espacio disponible. Bailar incómodas, bailar cayendo, bailar pegados o que nos peguen un baile son algunos de los escenarios que imaginamos para estos días de intervención en el más común de los lugares: el colectivo. (Sitio Web Festival Danzafuera; 2018)

Podría decirse como señala Rancière en referencia a la política como práctica, que las artistas proponen tomar el tiempo otorgado por el festival para utilizarlo en lugar de en una mera exploración poética del movimiento como una oportunidad de indagar la consistencia de un mundo común del que se declaran copartícipes. Un común que aparece en principio «oído como el ruido de los cuerpos» (2010: 68). En esta línea, una de las bailarinas Delfina Serra al ser consultada sobre los motivos por los que decidió sumarse a la propuesta, cuenta que: «me atrajo la invitación porque la idea de intervenir un micro me parecía muy caótica».

Entonces para comprender el proceso de creación y presentación de la acción artística performática es preciso consignar una breve descripción del marco general y la convocatoria por la cual fueron seleccionaron las obras/experiencias. *Danzafuera* es un festival anual gestionado por artistas de la ciudad de La Plata que surgió originalmente en respuesta a la necesidad de nuevos espacios de visibilidad para las prácticas y producciones artísticas que toman al cuerpo y al lenguaje del movimiento como principal eje de investigación.

En su primera edición en el 2013, proponían ocupar la calle como un escenario «fuera de los espacios de circulación habitual de la danza». En este sentido, las autoras Mariana Sáez y Lucía Merlos en *Arte y ciudad: Experiencias de danza en el espacio urbano* señalan sobre este período inicial que:

En tanto que *Danzafuera*, desde su denominación, refiere a una circulación de la danza (contemporánea) por fuera de sus espacios habituales, las salas teatrales, y en particular por espacios al aire libre, al mismo tiempo, el “afuera” al que hace referencia este nombre puede ser pensado en términos de la danza misma, de la ‘expansión de la danza’ - contemporánea-, que pretende ser llevada más allá de sus límites, afuera de su territorio habitual o de su ‘zona de confort’. Así, la experimentación aparece como un valor privilegiado a la hora de pensar el festival y evaluar las diferentes propuestas. En este sentido, observamos como en el caso del Festival Danzafuera se manifiestan una serie de conceptualizaciones que pueden ser articuladas en torno al concepto de vanguardia artística (BURGÜER, 2000), tales como las inquietudes y cuestionamientos en torno a las instituciones artísticas y su tradición, el valor de la experimentación y la puesta en tensión de los límites disciplinares, y la búsqueda de una reinscripción de la práctica artística en la práctica social, elementos que se identifican como característicos y distintivos de este festival. (2016; 89)

Ahora con el correr de las ediciones y los sucesivos encuentros, el trabajo de las organizadoras en contextos específicos como las plazas, los parques, el bosque y la vía pública de determinadas arterias céntricas redundaron en nuevas preguntas sobre los usos y apropiaciones del espacio urbano. Al mismo tiempo, la insistencia de problematizar las fronteras tanto de la ciudad como de lo que se entiende por composición en sitios específicos, pusieron en tensión los límites disciplinares haciendo partícipes otro tipo de experiencias como la performance o el hacer transdisciplinar. En este sentido, las organizadoras y curadoras Constanza Copello, Jorgelina Mongan y Mariana Sáez (2018) sostiene en la reseña ¡A ver si las bailarinas se calman!:

Al igual que cuando trabajamos en una obra, construimos pensando en un todo pero analizando cada parte. Con cada decisión hay algo que se mueve estructuralmente, pero también internamente suceden infinitos cambios que nos afectan, generan reorganizaciones y nuevas formas de hacer sensible. Hace falta tiempo, escucha, para habitar estos pequeños movimientos, repensar lo que venimos haciendo, entender los sentidos que estamos construyendo. Esta composición es grupal: los deseos de una conjugados con los de las otras. No somos una, no somos tres, somos un montón las que desde hace tiempo tratamos, con estas acciones y tantas otras, mover apenas el límite de lo establecido, el lugar que nos asignaron en el mundo.

En la tarea de romper con lo establecido, la *Convocatoria del festival Danzafuera 2018* contempló dos modalidades:

- 1) proyectos de creación para el espacio público, permitiendo por primera vez que la elección del mismo la realicen los postulantes;
- 2) obras de arte escénicas para espacios cerrados.

La primera línea apuntó a convocar intervenciones, recorridos y obras tradicionales que de algún modo presentarán una investigación en relación al territorio. Los trabajos debían proponer «un diálogo recíproco entre las prácticas escénicas y el entorno de la ciudad, buscando ser permeable a las particularidades y potencialidades escénicas de los lugares que se eligen para accionar».

Durante el período previo a la selección, en tanto práctica proyectual, *Alto Bondi* trabajó en base a las preguntas generales y específicas de la edición para configurar una serie de hipótesis que se pondrían a prueba durante la búsqueda de procedimientos y concreción de la acción. En este sentido, la posibilidad de elección del espacio fue central en la propuesta porque permitió desplazar la pregunta por la posibilidad de llevar la danza fuera de su circuito en espacios aparentemente destinados para el encuentro de la comunidad. A cuestionar de base cuáles son los espacios de encuentro más multitudinarios en lo cotidiano: los lugares donde cohabitamos a diario, cuerpo a cuerpo, aunque no registremos esta proximidad o puesta en común como ser parte de un evento comunitario.

La elección del colectivo como escenario de intervención implicó una investigación sobre la factibilidad legal (decretos y normas de convivencia), social y operativa que modificó, por ejemplo, nociones sobre la necesidad de la amplitud del gesto en la danza, la cantidad de espacio a ocupar, el rol de la mirada, etc. También se estudió la documentación sobre las empresas de transporte, los recorridos, la tipología y los planos de las unidades para pensar los desplazamientos y niveles posibles de exploración sin modificar por completo los usos y apropiaciones de los pasajeros.

A diferencia de los procesos de composición de las obras tradicionales, en los que se da lugar al material que se probó en los ensayos, y que a criterio de los participantes funciona o acontece. En *Alto Bondi*, las hipótesis que se construyeron en la instancia proyectual fueron líneas a seguir para el entrenamiento de las participantes durante los ensayos y la posterior evaluación de la eficacia de la acción. Así como también nodos para la creación de un repertorio de procedimientos artístico corporales en diálogo en función de lo observado de la disposición de los cuerpos en el espacio y cierto sistema de comunicación en el intercambio de miradas entre las participantes, los pasajeros y los de afuera.

Un pasito para atrás que hay lugar: preparación y discusión para pasar a la acción

Una vez confirmada la programación de la performance en el festival, se inició el 18 de febrero de 2018 formalmente la etapa de experimentación denominada laboratorio que consistió en una serie de encuentros en

salas de ensayo (La Fabriquera y Vil Teatro), salidas al espacio público (la rambla de la av. 32 y las paradas de colectivo de la calle 7) y dos jornadas de pruebas en las unidades de la línea 273.

Para el primer encuentro, se solicitó a las bailarinas Delfina Serra, Jorgelina Mongan y Julia Catalá que seleccionarían cinco movimientos que ellas asocian como danza con los que desearan trabajar a lo largo de la experiencia de los que se sustrajeron unidades mínimas de movimiento a partir del estudio de los gestos. El objetivo de este pedido fue partir de un material que se reconocía a simple vista como una práctica vinculada a las artes escénicas para asociar la intervención al festival y marcar una distinción con otras formas de intervención callejera propias de lo social como la manifestación, la denuncia, la protesta, etc.

Sin embargo, vale la pena preguntarse qué valor estratégico tuvo la distinción de esta acción como una experiencia artística distinta a otras formas de la experiencia sensible para comprender las particularidades del distanciamiento que provoca lo que se infiere a priori como la voluntad de salir a buscar al público o las lógicas convencionales del intercambio del arte callejero. Entonces aunque en el presente trabajo, se presenta una primera aproximación para repensar el binomio proximidad/distancia según lo revelado en el contacto de la performance como opción de diseño (Rancière: 2010) del lugar que debe ocupar el cuerpo en los colectivos. No se agota por completo la cuestión quedando este punto por ejemplo para futuras indagaciones.

Además, es preciso mencionar que se consensuó con la organización del festival, no anunciar con anticipación los días y horas de las intervenciones para evitar que el grupo fuese acompañado por personas que supieran de antemano de la intervención. Este punto fue discutido hasta último momento por las participantes ante el deseo de otros artistas y amigos de acompañar al equipo aunque se desestimó la posibilidad en función de intentar establecer como proponían en la convocatoria un diálogo recíproco con el entorno.

Durante las tres jornadas de intervención (9, 10 y 12 de marzo de 2018), las bailarinas junto al equipo de registro y asistencia tomaban el colectivo en uno de los extremos definidos dentro del casco urbano (7 y 32 ó 18 y 71). Al subir pagaban el boleto y ocupaban los espacios vacíos que permitían cierta movilidad. La acción no se realizaba de inmediato sino que las performers se tomaban un tiempo para “tomar la temperatura”: registrar cuántas personas había y qué podían ver desde su lugar; el humor de cada uno y la disponibilidad con el espacio; la forma de manejar del conductor y su relación con los pasajeros, etc. Una vez que consideraban tenían los datos y el espacio para arrancar le hacían señas a una compañera para que pusiera la música. Al final de la secuencia, se hacía un breve comentario de lo que habían visto y se repartían *flyers* de mano con la programación del festival.

Finalmente se resolvió invitar a los interesados que consultaban al festival, seguir la práctica por las transmisiones en vivo vía *Facebook* e *Instagram* para evitar que se conforme un público autorizado alrededor de la intervención que sea visto por los pasajeros frecuentes como una comunidad que detenta capacidad y competencia

de comprender lo que estaba pasando mejor que el resto de los presentes. En este sentido, la performance asume una noción del arte que «puede intervenir en la configuración consensual, generando espacios disensuales, reconfigurando el reparto de lo sensible y poniendo de manifiesto la igual capacidad y competencia —de pensar, hacer, decir— de todos». (Capasso; 2018: 228)

Durante los ensayos de sala, se conversó y creó junto a las bailarinas diversas estrategias para dejar de lado las herramientas de provocación aprendidas de otras performances que se realizan el espacio público para pensar la idea de cómo convocar sin acortar necesariamente la distancia entre los cuerpos. A este punto refiere Jorgelina al mencionar que se trabajó cómo llamar la atención del público eventual sin invadir el espacio personal del pasajero, trabajar directamente con su cuerpo o hacer presión con la mirada.

Tratamos de llegar a una relación o conversación con las personas del colectivo sin provocar una invasión (...) Había algo que se producía con la proximidad entre la curiosidad y no querer estar mirando. Literalmente se producía una especie de timidez. Eso me parecía que estaba bueno porque convertía en un espacio muy íntimo el colectivo pero a la vez no. Encontrar ese borde es lo que estaba bueno de hacer la intervención.

Más allá de los procedimientos en relación a las unidades mínimas, por ejemplo, acotar las posibilidades espaciales del movimiento de las bailarinas, disponer una parte del cuerpo para tomarse de un objeto e incluso la obstaculización con el cuerpo de sus compañeras simulando las posibles condiciones de realización. También se entrenó en ese momento la posibilidad de mirar relevando la información necesaria para garantizar la factibilidad de la acción (decir en voz alta que veían como un peligro, oportunidad, cambios en el entorno); devolver la complicidad a los pasajeros interesados en lugar de captar más atención; tener presente la ubicación de las compañeras para solicitar ayuda o chequear la disposición de los otros para ofrecer fragmentos del material a esos puntos de vista.

Los acuerdos construidos durante los primeros cinco encuentros fueron puestos a prueba en los colectivo durante la primera salida exploratoria luego de la cual se volvió a revisar el material y el dispositivo para la acción. Después de una hora de observación, se pidió a las bailarinas de forma individual que hicieran movimientos para ver cuándo dejaban de ser vistos como ordinarios y eran percibidas por los otros. Las tres tomaron un asiento o rincón del colectivo y probaron alrededor de veinte minutos sin coordinar entre ellas.

Una de las bailarinas que estaba sentada en el asiento del pasillo después de la puerta del centro, hacía movimientos circulares con las manos en diferentes niveles cerca y lejos de su cuerpo mientras miraba el brazo de su compañero de fila. El joven chequeó de reojo a su acompañante y luego se acomodó un par de veces en el asiento. «Me había colgado con los poros de la piel de su brazo», contó luego en la parada. “Me di cuenta porque en un momento sentí que lo había rozado de tan enfocada que tenía la mirada”.

La dimensión háptica de la mirada

En el libro *El sentido olvidado: ensayos sobre el tacto*, el filósofo Pablo Maurette (2017) propone recuperar a contrapelo del “oculocentrismo pertinaz de la gnoseología occidental” el sentido del tacto como una herramienta conceptual para pensar el grado cero de la sensibilidad y expandirlo en sus múltiples dimensiones para dar lugar a un conocimiento y otra forma de apertura al mundo.

El tacto es la sensación externa, epidérmica, del mundo pero también la sensación del cuerpo propio. El tacto es el sentido del placer y del dolor en todas sus complejas variantes y nos permite percibir el exterior no solo como textura, sino como presión y temperatura. El tacto colabora con los otros sentidos para orientarnos en el espacio y nos concede el sentir de nuestro propio cuerpo en tanto organismo vivo. Variedades del tacto son también las sensaciones de equilibrio, de movimiento en el espacio, de aceleración y desaceleración del cuerpo. Por último, el tacto es el sentido del movimiento afectivo. Todo lo que nos conmueve, enardece, agita, todo lo que nos afecta con mayor o menor intensidad se experimenta como una forma de tacto. (2017: 44)

Maurette postula también un sentido metafórico que permite problematizar las formas expresivas y artísticas que apunta a realizar un señalamiento o creación de un espacio para entablar relaciones. Dice al respecto:

(...) tener tacto es saber “tocar” ciertos temas con delicadeza, saber tratar a la gente de manera apropiada, comprender la situación en la que uno se encuentra y afrontarla de modo competente, teniendo en cuenta las particularidades del contexto. Tener tacto es poseer la destreza para producir un efecto real, concreto, beneficioso sobre otra persona o sobre una situación. Tener tacto es saber afectar: es tocar sin contacto físico. (2017: 53)

Sin embargo, en función de expandir y pensar una de las cualidades más fundamentales de este sentido, la simultaneidad de afectar y ser afectado propondrá la noción de lo háptico como una conjunción del sentido literal y el metafórico.

En los últimos años la noción de lo háptico se ha expandido para incluir otras formas de la sensibilidad que trascienden la mera exterocepción o contacto epidérmico superficial, y la relación entre el tacto y la vista. La interocepción (percepción del interior del cuerpo), la priocepción (percepción del movimiento de las distintas partes del cuerpo en relación de unas con otras y la sensación de equilibrio) y la cinestesia (capacidad de moverse y percepción movimiento) son consideradas epifenómenos de lo háptico. (2017: 59)

La construcción de una definición del término que realiza Maurette en el primer ensayo resulta pertinente a los fines de este trabajo para pensar los múltiples fenómenos a los que prestamos atención a la hora de poner

el cuerpo en una práctica performática como la analizada. Porque si bien las bailarinas partieron de ciertos movimientos con los que se sentían cómodas o a gusto, la necesidad de reaprender los puntos de apoyo para alcanzar la sensación de equilibrio en las aceleraciones y desaceleraciones de los colectivos modificó la relación afectiva con el material, los impulsos que utilizaban para pasar de un punto de agarre a otro o la capacidad de dejar de lado la secuencia al momento de anticipar el impacto contra el cuerpo de un pasajero para comportarse como lo harían habitualmente.

En este sentido, la performance no solo modificó la percepción del espacio y situó a las artistas en un estudio permanente de la relación de las partes del cuerpo en movimiento sino que envolvió a los otros pasajeros en esta experiencia de la que no podía tomar distancia más que optando por acentuar la existente, por ejemplo, corriendo la mirada o moviéndose para expresar cierta incomodidad o incertidumbre. En algunos casos a estos comportamientos, le seguía la palabra con comentarios del tipo “me da calor de solo mirarla” o correr las manos de las barandas o las rodillas de lado para que la bailarina se sujete porque le daba “miedo que termine estropeada contra el parabrisas”.

En la pasada inaugural de la experiencia casi llegando a Plaza Moreno, Delfina decidió aprovechar que el colectivo estaba semi vacío para hacer su secuencia que incluía un par de rebotes, cambio de frentes y extensión de las piernas. A la mitad de la pasada, el colectivero que venía mirando a través de los espejos, gritó sin darse vuelta “¡a ver si las bailarinas se calma!”. Esta escena que sirvió para titular luego la reseña del festival publicada en el fanzine *Danzafuera: impulsos de escritura*, requirió que una de las integrantes del equipo mantenga una conversación con el chofer.

Sabés lo que pasa, yo se los digo por su seguridad. Porque soy responsable por lo que pase acá arriba y porque nadie se da cuenta que hay riesgos. Yo no te digo que no bailes pero imaginate la fuerza que estaba haciendo que sentí que se hundía más del lado izquierdo donde ella estaba saltando. Lo sentí acá en este costado.

A partir de esta escena, no solo es posible pensar el rol de conductor como garante de cierta disposición y asignación de los cuerpos en su lugar sino cómo la percepción del movimiento más allá de la distancia con el cuerpo de la bailarina resultó para él tangible. Desde su asiento percibió cómo se hundía y se sintió “tocado” por lo que estaba sucediendo incluso asumiendo el espacio como una extensión de su propio cuerpo.

La mirada como una herramienta de contacto permite aproximarse al que está parado lejos del performer que a la vez producto de esta distancia tiene más libertad para ver lo que sucede y optar involucrarse en la situación desde su lugar. Mientras que quienes estaban más cerca en una relación de contigüidad con la bailarina, puede observar un recorte y necesita para comprender la totalidad involucrar mucho más el propio cuerpo. Por esto, se registró formas de ver de reojo o en el reflejo de la ventanilla como frecuentes en *Alto Bondi*.

Por último, la discusión en torno al binomio distancia/proximidad pone en perspectiva a la vez la idea de activo/pasivo en este tipo de experiencias performáticas. La expectativa preexistente que proviene de la práctica corporal artística en lugares como salas o teatros destinados a este fin, es que el espectador pueda sostener la atención en lo que se propone como escena. Los movimientos del espectador en su asiento son entendidos en general como señas de descontento o indiferencia a la propuesta.

Sin embargo, en la experiencia analizada las bailarinas fueron adquiriendo otros umbrales de valorización de la reacción de los pasajeros que en principio no implica inferir directamente que todo movimiento estaba en relación a lo que hacían. Es decir, la performance no pretendía suspender otras formas de circulación asociadas al espacio sino convivir con ellas por ende los pasajeros charlaban entre sí, etc. Mientras que sí se registraron como formas particulares de tomar partido en este espacio: la posibilidad de sostener la atención pero mirando de costado; quitar la mirada como una forma de tomar distancia de lo que uno no se puede despegar o utilizar el celular para ponerse deliberadamente de frente a la acción.

En este sentido, resultó significativo durante la experiencia entender la indiferencia como una forma activa y expresiva de presencia frente a lo que estaba ocurriendo. Un modo de posicionarse en vistas del resto de los participantes de esa comunidad eventual que no supone en sí un desacuerdo con la propuesta sino una afirmación de su carácter disensual ante un ordenamiento de lo sensible en lo cotidiano. En cada oportunidad, las discusiones después de las activaciones sobre este punto era que se volvía “tangible” algo de la “alienación” en la que vivimos y cómo las performers comenzaban a sentir que podían trabajar con esa afectación. Incluso distinguiendo formas de desatención que hacían posible el hacer en la línea de lo que expresó uno de los colectivos: “yo ya las vi en el recorrido anterior pero voy a hacer como que no, que miro para otro lado, para que sea sorpresa para el resto”.

En las distintas instancias de intervención de *Alto Bondi*, las performers se vieron movilizadas también por la imposibilidad de asegurarse un lugar cómodo para bailar o concretar un gesto tal como lo imaginaron al momento de comenzar. La comprensión constante de esta situación de contingencia en la que se encuentra una y los otros durante la práctica artística corporal requería de no anteponer la intención a lo que ya estaba aconteciendo. Esta necesidad volvía preciso ocupar la mirada para calcular la proximidad de los otros cuerpos y tantear visualmente el entorno para anticipar, avisar o advertir de los pasos a seguir. Bailar en contacto permanente provocaba el contagio del estado de la bailarina y a la vez lo que le resonaba de la forma en que era vista por el otro.

Entonces si bien la performance requería que la mirada estuviera afuera, la constante reformulación de la disposición espacial y búsqueda de incluir nuevos participantes en simultáneo armaban una atmósfera de intimidad tramada por el intercambio de miradas entre los participantes. Al respecto, la bailarina Julia Catalá destaca:

No dejaba de ser extraño el hecho de pararse frente a los otros y ponerse a bailar. Se producía un quie-

bre o una tensión en la que me preguntaba para qué queremos llamar la atención. ¿Qué queremos decir o hacer sentir a los otros? Sin embargo, terminé dándome cuenta que tenía más que ver con hacer lugar a esas resonancias con lo que veían que se expresaba en rechazos, esquivar la mirada, sonreír abiertamente o filmar lo que estaba sucediendo. Me daba emoción sentir que lo que hacía con mi cuerpo provocaba algo diferente en las personas, un llamado al aquí-ahora, un cierto compartir algo, una especie de sentido de comunidad.

La ilusión de hacer “tangible” el reparto de lo sensible

A modo de cierre a partir de la experiencia de *Alto Bondi*, vale preguntarse por el trabajo y particularidad de la mirada en estas performances en el espacio urbano para considerar formas de la comunicación que en lugar de simular disolver la distancia asumen esta condición como una posibilidad en la conformación de una comunidad. En las plataformas o manifiestos de las propuestas artísticas performáticas en contextos urbanos, se menciona que buscan entablar una situación de encuentro o provocación de los otros sin reconfigurar a la hora de pensar la eficacia de la práctica las expectativas de los artistas en función de lo aprendido previamente de los espectadores de sala o de las obras en el sentido tradicional. En cambio, entrar en contacto con los modos de ver, decir, hacer dentro del ordenamiento de los cuerpos y objetos en el espacio para presentar una forma disensual (Ranciè; 2010) que afecta en tanto nos afecta pone en cuestión los modos de percepción sostenidos por el reparto de lo sensible tanto el campo del arte como en lo social. Siendo entonces fundamental la pregunta por cómo establecer una relación de igualdad en el intercambio afectivo que conlleva este tipo de experiencias. En este sentido, la herramienta conceptual de lo háptico resulta pertinente para registrar la conexión con lo que sucede alrededor en múltiples niveles: los estados que se presentan como “internos”, las partes del propio cuerpo, la proximidad con los otros y la atmósfera afectiva común a todos. En línea con lo que propone Ranciè, el arte en experiencias como esta que no presenta a simple vista un tema actual o presente en el debate público se vuelve “político por la distancia que toma en relación a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera mediante la cual corta este tiempo y puebla este espacio”. (2010: 33) Es decir, se puede intervenir introduciendo «un objeto incongruente, un tema suplementario, una contradicción» (Ranciè en Capasso, 2018:228) en el viaje diario por la ciudad, un acontecimiento que irrumpe en los sentidos y significados habituales del espacio para reconfigurarlo y convertirlo en una anécdota que puede ser contada una vez en casa.

Referencias Bibliográficas

- Ahmed, S. (2014). *La política cultural de las emociones*. (trad. Cecilia Olivares Mansuy) Ed. Universidad Nacional Autónoma de México: México.
- Capasso, V. (2018). *Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Ranciè*. Estudios de Filosofía, 58, 215–235

- Maurette, P. (2017) *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Mar Dulce.
- Merlos, L.; Sáez, M. (2016). «Arte y ciudad: Experiencias de danza en el espacio urbano». *European Review of Artistic Studies*, 7 (3), 65-93. Disponible en Memoria Académica: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7796/pr.7796.pdf
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sáez, M.; Elizabeth, L, compiladores (2018). *Danzafuera: Impulsos de escritura. La Plata*. Club Hem Editores. (Filosurfer). En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.657/pm.657.pdf>

Documentos:

- Sinopsis de Alto Bondi. <http://danzafuera.wixsite.com/festival/obras>
- Publicaciones del Festival Danzafuera. <http://danzafuera.wixsite.com>
- Entrevista realizada a Delfina Serra.
- Entrevista realizada a Jorgelina Mongan.
- Entrevista realizada a Julia Catalá.

Abstract: The Alto Bondi performance was presented in the framework of the fifth edition of the Danzafuera Festival (La Plata, Argentina). The proposal included an exploration instance based on movement patterns developed according to the

particular urban context to be addressed: the groups. The dancers carried out the action without prior announcement turning the passengers into eventual spectators. This paper analyzes the practices around the gaze. In dialogue with what Maurette (2016) suggests about a haptic dimension that calls into question the idea of closeness / distance and its ability to cause affection.

Keywords: Performance - public space - body - interpersonal communication

Resumo: A performance *Alto Bondi* apresentou-se no marco da quinta edição do Festival Danzafuera (La Plata, Argentina) A proposta abarcou uma instância de exploração a partir de pautas de movimento elaboradas em função das particulares do contexto urbano a abordar: os coletivos. As bailarinas levaram adiante a ação sem anúncio prévio convertendo aos passageiros em eventuais espectadores. Este trabalho analisa as práticas em torno da mirada. Em diálogo com o que sugere Maurette (2016) sobre uma dimensão háptica que põe em questão a ideia de cercania/distancia e sua capacidade de provocar afeto.

Palavras chave: Desempenho - espaço público - corpo - comunicação interpessoal

^(*) **Daniela Camezzana.** Bailarina, performer y directora. Licenciada en Comunicación Social con orientación en Periodismo (UNLP). Doctoranda de Ciencias Sociales (UBA), becaria CONICET. Docente en la Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata.

Al Ras: Grupo Fosa

Andrea Cárdenas (*) y Javier Sobrino (**)

Fecha de recepción: julio 2019
 Fecha de aceptación: septiembre 2019
 Versión final: noviembre 2019

Resumen: Esta ponencia es parte de la investigación “Cuerpo vivo, política y cruce de lenguajes en la Argentina desde los ’80 hasta la actualidad” que dirige el Mg. Alfredo Rosenbaum, UNA, Artes Visuales. Se abordará la performance y la producción en cruce, tomando como eje el corpus de obra del Grupo Fosa, grupo interdisciplinario que surge en la década del ’90 en Buenos Aires. Sus producciones se centran en performances simultáneas, duracionales, incursionando en el videoarte, videoinstalaciones y performances instaladas. En la relación con el campo cultural y el contexto social y político, caracterizado por la superficialidad y banalidad de la década menemista, el grupo se alejaba de la fiesta adentrándose en propuestas que daban cuenta de una versatilidad de conceptos, como el cuerpo atravesado por la enfermedad, el género, el deseo, lo onírico, lo metafísico, lo público y lo privado, y lo político entendido como cuerpo social.

Palabras clave: Performance – cuerpos - público – privado – política - lenguaje

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 156]

El grupo Fosa fue un colectivo de artistas de mediados de los años noventa hasta comienzos del siglo veintiuno, cuyas producciones se centran en performances simultáneas, duracionales e instaladas; incursionando en el videoarte y videoinstalaciones. Cabe destacar que estas experiencias eran poco frecuentes en el contexto artístico y cultural de la época. Sus integrantes: Sandra Botner, Claudio Braier, Norberto José Martínez, Cecilia Nazar, Javier Sobrino, Ada Sua-

rez y Anabel Vanoni, se conocen en un seminario multimedia en el área de performance dictado por el artista y maestro Alfredo Portillos y un grupo de colaboradores en el año 1993, en la escuela Nacional De Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. La mayoría de ellos provenían de las Artes Visuales y de la danza contemporánea. En un comienzo el grupo fue un proyecto que toma forma en el año 1996 cuando realiza su primera performance “cuerpos en tránsito”, en la galería de la Facultad de