

- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- De Micheli, M. (1997). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- De Toro, F. (1989). *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Genette, G. (1997). *La obra del arte*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (2000). *La obra del arte II. La relación estética*. Barcelona: Lumen.
- Goodman, N. (1968). *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral.
- Goodman, N. (1978). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Machado.
- Habermas, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa. Racionalidad de la acción y racionalización social (Tomo I) y Crítica de la razón funcionalista (Tomo II)*. Madrid: Taurus.
- Kowsan, T. (1997). *El signo en el teatro. Introducción a la Semiología del arte del espectáculo*. En Bobes Naves, M. del C. (comp.). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros, pp.121-153.
- Machado, A. (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.
- Marchán Fiz, S. (1997). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- Übersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra.
- Vega, R. (1994). *El Teatro en la educación*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Warning, R. (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- Abstract:** This quarterly subject, for the third year of the ESB of the Bachelor of Fine Arts, National University of La Plata, seeks to erase the limits of artistic languages in the construction of an area of convergence, intersection, interpenetration, where both the musical arts as visuals operate at the service of a new status of work of art, a space where students from different artistic languages can meet and interact creatively. From this project, the theatrical space is proposed as the place of privilege where the corporeal, the musical, the visual and the linguistic appear integrated in the total work, a zone of collaboration, of socialization, where individualities and specificities converge in a production artistic group.
- Key words:** integration - art - theater - subjectivity - classroom
- Resumo:** A noção de remoção emprega-se maioritariamente no âmbito de encontros e festivais de artes cênicas para referir a uma prática complementar do espetáculo que põe em curso a análise de um espetáculo (ou vários) para promover a reflexão coletiva a respeito dos processos criativos implicados, com o objeto de conhecer os procedimentos e opções estéticas utilizados na cada espetáculo.
- No seguinte estudo abordaremos como a artes cênicas problematiza algumas questões da materialidade das artes cênicas, remoção e procedimentos de trabalho artístico.
- Palavras chave:** desmontagem - montagem - procedimentos - processos - artes cênicas
- (*) **Nora Iribe.** Profesora en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata. Profesora universitaria.
- (**) **Analía Geymonat.** Profesora de Escenografía, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Docente del Bachillerato de Bellas Artes (Universidad Nacional de La Plata).

La danza y los fuegos artificiales

Fecha de recepción: agosto 2016

Fecha de aceptación: octubre 2016

Versión final: diciembre 2016

Soffia Kauer (*)

Resumen: La danza -al igual que los fuegos artificiales- tiene su propia manera de aparecer vinculada a no dejar material tangible y visible. Pensar el lenguaje de la danza en relación al tiempo y su total ausencia de perdurabilidad hace pensar el tiempo de aquel que la observa.

El ojo de un espectador de danza ya no puede pretender un simple ver, el ocular-centrismo que predomina en nuestra manera de conocer el mundo no nos alcanza; se necesita un mirar con todo el cuerpo, un tocar con todos los órganos.

La danza no es solo para ser vista sino fundamentalmente para ser "tocada".

Palabras clave: danza - tiempo - lenguaje - lenguaje artístico - espectador activo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 162]

La danza y los fuegos artificiales

“Ernst Schoen habla una vez de la insuperable noblese de los fuegos artificiales que, arte únicos, no quieren durar, sino brillar un instante y explotar inmediatamente. Las artes del tiempo, música y teatro, habría que interpretarlas según esta idea” (Theodor Adorno)

Podríamos empezar por una reflexión/abordaje/problematización sobre una escena estética - obra de danza u obra escénica específica-, pero nos pasa que en cuanto nos impregnamos en la reflexión sobre el tiempo y el espacio de lo escénico y de la danza, se nos impone una necesidad de revisar algunas conceptualizaciones o miradas sobre las obras escénicas en general y la danza en particular previas a un recorte de obra específico.

Parece que hablar del tiempo y de un big-bang está relacionado no solo en la física. Tiempo como un igual a una gran explosión, o en este caso a un gran problema. Es complicado no perderse en las generalidades, pero nos encontramos con un inconveniente bastante mayor que hace que nos quedemos perdidos y suspendidos ante el problema del tiempo en el lenguaje de las artes presentes. El laberinto no es solo una dificultad espacial. Estamos ahora en un laberinto del tiempo donde las salidas no radican en la búsqueda de un único camino, sino el problema es cómo saltar, superponer y desarmar pasajes para pensar el tiempo que propone lo escénico y la danza.

Se sostiene que tanto en lo escénico en general como en la danza en lo particular hay un presentar, una presencia de un compuesto artístico que existe en el mismo momento que desaparece. Vemos y hacemos obras, danzas, en el vértigo de aquello que desaparece en el mismo momento que se presenta.

Muchas veces la danza es considerada y entendida como un lenguaje efímero. Tal condición llamada efímera de la danza y de las artes performativas, es considerada aquí problemática. Contra lo efímero, es nuestra forma de revisar contemporáneamente las convenciones del sentido común -y con éste una historia de las sensibilidades- que categorizan el lenguaje de la danza desde una condición que no es la que el lenguaje propone.

Las *performatividades* y la danza tienen la maldición de ser llamadas efímeras como manera o forma de decir que poseen, a modo característica del lenguaje, una condición con el tiempo particular, muy fugaz y que no deja para el tiempo futuro supuestamente materia observable, archivable. Didi-Huberman dice:

...desde luego, la experiencia familiar de lo que vemos parece dar lugar la más de las veces a un tener: viendo algo tenemos en general la impresión de ganar algo. Pero la modalidad de lo visible deviene ineluctable -es decir, condenada a la cuestión de ser- cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera cuando ver es perder. (Didi-Huberman, 2014:17)

Sin embargo, se puede sostener que el tiempo de la danza traspasa cualquier idea pre entendida de tiempo y -de espacio-, la danza se presenta como la imposibilidad de ver la totalidad de una vez en un tiempo exacto

y en un espacio exacto. La danza como lenguaje de movimiento habita el espacio en el mismo momento que lo deshabita, y da lugar al presente al mismo tiempo que ya es vestigio, pasado.

No termina de aparecer que desaparece o no termina de desaparecer nunca en su aparecer.

El lenguaje de la danza puede diferenciarse de los otros lenguajes de las artes por su relación particular con el tiempo. Ella nunca permanece más que en el recuerdo, en la impresión, en las marcas que quedan tanto en el cuerpo como en los ojos.

Si bien, a simple vista la danza no permanece en el tiempo y no posee materialidad que perdure más allá del instante; no por esta condición vamos a llamarla efímera. Podemos entender que no hay materialidad en la danza en el sentido de material perdurable -en el tiempo cronológico, es decir como perduran las palabras para la literatura/teatro o el cuadro para la pintura; pero solo lo entendemos, dado que consideramos que el material -materialidad- misma de la danza es el movimiento, y es por esto, que el tiempo mismo del movimiento no es sostenible ni perdurable sino que sucede allí la superposición de todos los tiempos pasado, presente, futuro a la vez, oponiéndose a cualquier idea de suspensión para agarrar, sostener y guardar.

La danza es movimiento, es escurridiza. Se nos pierde, se nos escapa y es allí mismo donde consolida su máxima presencia.

Al definir la danza como movimiento, algo que está continuamente avanzando en el tiempo, no hacia adelante únicamente, desapareciendo al mismo momento que apareciendo; se desafía a la industria cultural, al arte como valor mercantil, a la idea muy moderna burguesa de llevarnos materias para poder dar cuenta de lo que se tiene y de lo que no.

La danza no es nunca ni puede serlo, esto es una alegría, algo para poder contar, sostener y guardar. La danza se ríe del paso del tiempo, de nuestros modos y deseos de inmovilizar para agarrar y con la garra fijarlas las cosas, saberes, ideas, materias. Quizá es por estos motivos que la danza como lenguaje, en estos últimos cinco siglos cartesianos, progresistas, burgueses, ha sido la más frágil y la más excluida de todas las artes. De más está decir que aquí se cree que sí.

Pensar el lenguaje de la danza en relación al tiempo y su total ausencia de perdurabilidad hace pensar el tiempo de aquel que la observa. El ojo de un espectador de danza ya no puede pretender un simple ver, el ocularcentrismo que predomina en nuestra manera de conocer el mundo no funciona con mucha eficacia cuando se trata de danza; se necesita un mirar con todo el cuerpo, un tocar con todos los órganos, la garra se escapa de la mano para trasplantarse a todos los sentidos.

La danza no es solo para ser vista sino fundamentalmente para ser tocada. Entrecruza las formas básicas de percepción, pareciese que desarrolla formas y maneras de trenzar las percepciones que hacen que el ojo, desde la función primera de ver, no pueda llevarse más que una sola parte de lo que se presenta frente-sobre él. Hay algo que el mismo cuerpo del espectador se lleva impreso de manera borrosa y poco clara, innombrable e indecible.

¿Qué es ese movimiento, qué forma tiene, cómo lo agarro? no se sabe, lo que es posible pensar es que se desprende un movimiento y que tal movimiento perfora el cuerpo del que mira, del que lo toca. Es eso mismo movimiento y entrecruce borroso de sensaciones- lo que queda en tanto materia de la danza que perdura en el tiempo.

Movimiento en y sobre los cuerpos, en y sobre la mirada, en y sobre el tiempo, en y sobre el espacio de la realidad cronológico y extenso. La danza produce movimiento en y sobre las posibilidades y sobre todo, en y sobre las posibilidades de percepción.

big bang, fuegos artificiales, danza.

Cuando se dice: la danza es un lenguaje efímero, se está en un problema. Efímero en relación a qué. Creemos que efímero está pensado desde la lógica de la realidad en donde las cosas y los movimientos ocurren en un tiempo y en un material siempre sostenible, perdurable y agarrable; pero no es el caso del lenguaje de la danza, por lo que pensar en términos de efímero solo nos hace dar cuenta que se está pensando por fuera de lo que la lógica del lenguaje propone y que se está viendo la danza como se ve cualquier otra cosa del mundo sin intentar mirar lo que ella presenta.

El espectador y sus modos de percepción y conceptualización son vulnerables al legado de la tradición que requiere la comunicabilidad, lo fijo, valioso, costoso y ante todo objetos perdurables para que sus hijos lo puedan heredar. Lo efímero aparece por contraposición a otras materialidades de otras artes pero no tiene sentido en relación a la propia materialidad de la danza.

Contra lo efímero

En este apartado se pensará la noción de tiempo en la obra de danza como problemática que atraviesa los sentidos de su lenguaje y de las producciones donde se hace visible. Aquí, no se piensa el tiempo como categoría, noción o concepto, sino más bien como una práctica intensiva que se construye en el desaparecer/ aparecer del movimiento.

Resulta imposible pensar el tiempo, el espacio e incluso el cuerpo como dimensiones - entes, modos, formas preexistentes al momento de su aparición.

Al enfrentarnos con el lenguaje de la danza y sus producidos, bajo el orden de la experiencia sensorial no solo como productores, sino también como receptores, es que nos vemos implicados en considerar al tiempo no solo como una categoría estética para reflexionar sino también como dimensión constitutiva, fundamental, esencial que hace posible, funda y da lugar al lenguaje del movimiento danza. Se cree que es la pre-conceptualización, la anti vivencia, la presencia del logos y no de la experiencia la que consecuentemente categoriza la danza como un lenguaje efímero. La danza propone otra temporalidad, como ya se ha expuesto; no termina de aparecer que desaparece o no termina de desaparecer nunca en su aparecer, abre umbrales temporales, nos hace tocar con el ver, olvidar antes de recordar, experimenta desde una memoria corta, transponiendo y asaltando las categorías de tiempo cronológico, sucesivo y progresivo con la que se vive en la "realidad".

Si se piensa la temporalidad de la danza como lenguaje del arte es porque se considera importante abarcarla

desde lo que ella misma propone, no desde las estructuras del tiempo que le son ajenas. La obra de arte en general, y la danza en lo particular, como lenguaje no responde ni vive en el tiempo cronológico extenso relacionado con el espacio de la realidad, sino que se desenvuelve, aparece/desaparece modificando, afectando y creando una nueva percepción del tiempo.

Creemos que la danza en lo particular, es dentro de los leguajes de las artes, la reina del vestigio. Se esboza aquí una suerte de justificación de por qué se parte del análisis sobre las variables del tiempo y no desde el cuerpo como material de la danza y de la composición escénica coreográfica; creemos que lo que define la danza es el movimiento, eso que aparece y desaparece, presente, pasado y futuro al mismo tiempo, paradoja de lo que no se puede agarrar, sostener, medir e incluso ver.

La danza, al igual que las performances y al igual que a los fuegos artificiales, tiene su propia manera de aparecer vinculada a no dejar material tangible y visible. Nada es sostenible, agarrable y perdurable. Todo se desvanece pero no como pérdida sino como posibilidad de presencia. El espectador sustrae, siente, vivencia eso del orden del movimiento que se escapa al mismo tiempo que impregna.

La danza no desaparece, tampoco aparece y desaparece sino que aparece, desaparece y ahí mismo aparece, todo simultáneamente.

El cuerpo del que mira y recordemos que el que mira, mira con todo el cuerpo, y que ese mirar puede ser desde el espectador pero también puede ser del mismo bailarín al que le queda una sensación borrosa y poco clara de la danza que tuvo como soporte su propio cuerpo tiene la experiencia simultánea de aquello que aparece desapareciendo.

Movimiento de los cuerpos

La danza produce movimiento en los cuerpos, cuerpos que danzan y los que danzan mirando. Quiebra las líneas del devenir del tiempo para proponer nuevas posibilidades, saltos, pasajes y deslizamientos. Pensamos la obra de danza desde este lugar; lugar entre que se configura por un movimiento que explota como los fuegos artificiales y da espacio a un devenir nuevo del mundo. Movimiento danza que brilla, explota y estalla haciendo posible nuevos movimientos y con estos, nuevas contingencias del mundo.

Ahí está la materialidad -no material- de la danza. Materialidad que perdura como lo hace un cuadro; material es movimiento que traspasa, salta, arrasa, destruye y construye en y sobre el tiempo y sus posibilidades. Movimiento-danza que aparece nuevamente como lo hacen los fuegos artificiales, presentando una nueva forma, una nueva forma de luz; aparece ahí, en el instante que se celebra una fiesta, un cambio, un nuevo riesgo que contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo posible, de lo visible, de lo decible y de lo pensable.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1983) *Teoría Estética*, Barcelona, Orbis.
Franko Mark, Dancing, Modernism, Performing Politics. (1995) Traducción Susana Tambutti. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis.

- Gilles, D. y Felix, G. (2012), *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-Texto, 2012. ¿Qué es la Filosofía?, Madrid, Editorial Nacional, 2002.
- Lyotard, J. (1998) *Lo inhumano*, Buenos Aires, Manantial.
- Manning, S. (2006), *Ecstasy and the demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, University of Minnesota, USA, (Traducción Susana Tambutti).
- Nancy, J. (2010) *Las Musas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008.
- Ranciere, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
- Schneider, R. (2011) "El Performance Performance" en *Estudios Avanzados de Performances*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Schneider, R. (2000) *Performances. Teoría y Prácticas Interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

Abstract: The dance -at like Fireworks- has its own way of appearing linked to not leave the tangible and visible material. Thinking about the language of dance in relation to time and their total lack of time suggests that the observed durability. The eye of a viewer dance can no longer claim a simple view , -centeredness eye that dominates our way of knowing the

world does not come to us; one looks whole body contact is required with all organs . Dance is not only to be seen but fundamentally to be "touched".

Key words: dance - time - language - artistic language - active viewer

Resumo: A dança -pelo como fogo artificialmente tem sua própria maneira de aparecer ligado para não deixar o material tangível e visível. Pensando na linguagem da dança em relação ao tempo e sua total falta de tempo sugere que a durabilidade observado. O olho de uma dança espectador já não pode reivindicar uma visão simples, olho -centeredness que domina o nosso modo de conhecer o mundo não vem a nós; se olha todo o contato do corpo é necessária com todos os órgãos. Dança não é apenas para ser visto, mas, fundamentalmente, a ser "tocado".

Palavras chave: dance - tempo - linguagem - linguagem artística - espectador ativo

(*) **Sofia Kauer.** Lic. en Composición Coreográfica (Universidad Nacional de las Artes). Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas UNDAV.

Música, arquitectura, tecnología e historia para un concierto de integración. La experiencia documentada de un evento performático único entre docentes y alumnos trabajando a la par

Fecha de recepción: agosto 2016
Fecha de aceptación: octubre 2016
Versión final: diciembre 2016

Fabián Kesler (*)

Resumen: A propósito de plantear una actividad desafiante para un curso de composición de música electrónica ya egresado, surge la idea de un concierto no convencional, que incluye el peso simbólico y la especial acústica de una iglesia, la historia de la música, los procesos interactivos de tecnología en espacios escénicos y dirección a modo de orquesta electrónica.

"Según pasan los siglos" hemos llamado a esta experiencia que implicó la participación de alumnos y profesores con un objetivo en común: llevarlo a la práctica a pesar de su complejidad y de no tener demasiados antecedentes o referencias de performances similares.

Palabras clave: música - interactivo - tecnología - espacio escénico - innovación - acústica - director de orquesta

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 165]

En 2015, al comenzar un curso de composición de música electrónica, quise llevar a cabo una idea acerca de lograr una integración entre la historia de la música, la actualidad tecnológica en cuanto a performance musical y la arquitectura, con la participación de todo el curso y sus profesores.

Nace así esta experiencia que junto con mi colega y amigo Roberto Massoni denominamos "Según pasan los siglos": un concierto con tecnología interactiva des-

de plantillas de software de creación propia, uso de joysticks como instrumentos musicales y como procesadores sonoros, dirección musical en vivo, sonido cuadrafónico y la integración de la música histórica con la música electrónica y la tecnología digital.

Todo esto en una iglesia, como testigo inmutable de gran parte de la historia de la música y como recinto espacial con aprovechables características acústicas para lo que es realizar un concierto.