

LOÏE.

**Revista de danza, performance y nuevos medios
Magazine of Dance, Performance and New Media**



ISSN 2591-605X

Edición I, 5 de abril de 2018

loierevista@gmail.com



Loie.

Revista de danza, performance y nuevos medios

Magazine of Dance, Performance and New Media

Revista digital de distribución gratuita, de edición trimestral.

ISSN: 2591-605X

Directora general: Susana Temperley

Editora responsable: Magdalena Casanova

Directora de RRPP y Prensa: Silvina Szperling

Abril, 2018

Es una iniciativa de Festival Internacional de VideodanzaBA.

Av. Triunvirato 4050, depto 8. Buenos Aires . CP: 1431

Teléfono de contacto: (+54) 1121725901

<http://VideoDanzaBA.com>

Índice/ Index

Editorial (español) › Pág 4

REFLEXIONES/ REFLECTIONS

Witnessing Dance: Mediation and the Technologies of Representation.

Douglas Rosenberg (English) › Pág 7

Atestiguando la Danza: Mediación y Tecnologías de la representación.

Douglas Rosenberg (español) › Pág 11

Question aux lecteurs : « L'élargi » dans la chorégraphie, une étiquette utile?

Marisa Hayes (français) › Pág 15

CRITICA/ CRITIC

Jasko + Una Constante: de la danza propia a la experiencia colectiva.

Por Melisa Alzugaray (español) › Pág 18

ENTREVISTA/ INTERVIEW

Margarita Bali y sus múltiples dimensiones

Por Magdalena Casanova (español) › Pág 21

CARTAS DESDE MI VENTANA:

Carta primera: Salomé dos milenios después.

Por Oscar Traversa (español) › Pág x 27

EXPERIENCIA CURATORIAL/ CURATORIAL EXPERIENCE

Co-Creation Live Factory Prologue 1

Por Francesca Carol Rolla (English) › Pág 31

GALERÍA / GALLERY

Carne y piedra: palabras sobre la serie ARK de Benjamin Juhel.

(español) › Pág 35

PUBLICACIONES/ PUBLICATIONS

Diez aproximaciones de un inexperto a un libro de Susana Temperley

Por Oscar Traversa (español) › Pág x 42

Lecturas sugeridas por Loïe: *The Human Motor* (1992) y *Dancing Machines* (2003).

Por Susana Temperley (español) › Pág x 47

Editorial

Sean bienvenidos a esta nueva edición de *Loïe. Revista de danza, performance y nuevos medios*. Edición que, en la serie imaginada por sus creadoras, tiene el glorioso lugar de “La N°1”.

El uno es la cifra que marca el inicio, en este caso, el de una revista que, luego de su lanzamiento; vuelve con energías renovadas gracias a las múltiples resonancias de las que fue objeto y, con un cuerpo mucho más delineado a partir de las experiencias de intercambio que la edición inaugural originó. Pero el número uno no sólo marca el comienzo de ésta publicación, sino también el de un año artístico y académico que, con todas la oportunidades y problemáticas que descubre nuestro presente y con los diversos desafíos y proyectos de los meses venideros, está comenzando a ser.

Algunos de los retos que plantea este presente en el mundo de la danza argentina, particularmente, tienen que ver con la lucha de los espacios estatales de práctica artística. Momentos muy tristes se están viviendo en estas latitudes con compañías que fueron clausuradas de forma arbitraria a principios de este año. El gobierno determinó que la Compañía Nacional de Danza Clásica, dirigida por Iñaki Urlezaga (que funcionaba desde el 2013 con bailarines de todas las provincias y presentaciones gratuitas en todo el país) y el Grupo de Danza de la Universidad Nacional de San Martín (en este caso, una compañía federal de danza contemporánea que trabaja desde 2010) estaban “dando pérdidas”. Uno podría preguntarse a qué tipo de pérdidas se refiere. ¿Hablamos de un agotamiento en las búsquedas artísticas o de una merma en la contribución a la cultura nacional? Y, en seguida, aparece la pregunta de si, efectivamente, puede ser posible que dos compañías de danza sean representativas para la macroeconomía de un país.

Frente a estas circunstancias y con perspectivas hacia el futuro, *Loïe*. va naciendo como una revista obstinada y querida y, con ese espíritu, se propone contribuir a la fuerza mancomunada de resistencia cultural junto a muchos otros emprendimientos editoriales y proyectos artísticos que se van forjando, aunque más no sea por su voluntad de trabajo y su terca insistencia.

En esta edición, entonces “la N°1”, con gran placer y orgullo, presentamos la columna *Cartas desde mi ventana*, que Oscar Traversa está dispuesto a desplegar a lo largo de los diferentes números. Para nosotras, la presencia de su palabra no es menor pues, aunque Oscar insista en autodenominarse un “inexperto” en temas relativos a la danza y la tecnología, se trata de uno de los profesores e investigadores en Ciencias Sociales más prestigiosos de la Argentina, de esos que “saben de verdad”. De su palabra se aprende siempre (y es indistinto si se trata de un artículo académico, el prólogo de un libro o una charla de café). En definitiva y desde ya, agradecemos a nuestro maestro y amigo su curiosidad y su tiempo dedicados a *Loïe* y presagiamos que pronto, Oscar será también de nuestros lectores y lectoras: maestro y amigo.

Además, en *Loïe*. N°1 encontrarán a algunos de los grandes nombres de la videodanza que brindan su conocimiento y experiencia en la práctica del lenguaje y el quehacer artístico. Douglas Rosenberg, referente histórico de la videodanza en Estados Unidos y Latinoamérica, reflexiona sobre la era digital y el cuerpo humano como interfaz; Margarita Bali, realizadora argentina de video-instalaciones, video-*mapping* y diversas obras relacionadas con la interactividad, conversa con nosotros sobre su obra *Hombre Rebobinado*. También, contamos en esta edición con un análisis detenido, de Marisa Hayes, sobre el concepto de “coreografía expandida” en la danza y la videodanza, y también con la experiencia curatorial de Francesca

Carol Rolla en el *Venice International Performance Art Week 2018*, entre otros ingredientes que conforman este número.

Renovamos, pues, nuestro compromiso en la tarea de contribuir al fortalecimiento de nuestra comunidad de artistas-pensadores, a pasos constantes y decididos y, para ello, se torna fundamental la opinión y el comentario que surge a partir de la experiencia de la lectura. Como en el número 0, apelamos a ustedes, a su sensibilidad y agudeza. Nos despedimos entonces, deseándoles un recorrido placentero por nuestras hojas amasadas entre ceros y unos, palabras, cuerpos y dispositivos, y quedamos a la espera de su comentario, siempre bienvenido.

Susana Temperley - Magdalena Casanova

REFLEXIONES / REFLECTIONS



*Witnessing Dance: Mediation and the Technologies of Representation*¹

Douglas Rosenberg



Still from *Circling*, film by Douglas Rosenberg with Sally Gross

It is my intent today to be unashamedly utopian, to address how we look at, how we discuss, how we circulate and inscribe images of dancing bodies in a pluralistic world, a world that is increasingly mediated by technologies of representation, by social media, and by numerous interfaces that distance us from primary, real time experiences of humanness. I will talk about dance in a relational framework, situating dance within a larger conversation, as a discipline within a system of discourse, signifiers and conversations. These are conversations about mark-making, about presence, and about bearing witness to a *particular* kind of humanness that places itself somewhere on the spectrum from sacred to profane. This humanness is performative and has the potential to speak about both democracy and egalitarianism as it both conforms to and reforms the esthetics of contemporary culture. It is a particular kind of humanness that presents its desires, and that often performs desire; that subverts or inscribes desire; and that states such desires in a way that is part of a new paradigm: one that is caught between the modern world and the end of art. In a pluralistic world, dance is a subset of a larger art world. And for today, I would like to ask, “What if?” What if we leave behind the grinding economic and quotidian demands of a career in the arts and fanaticize about the possibilities of art? What if, for today, we think about art not as entertainment but rather as something sacred? A kind of agreement or social contract in which we agree to allow ourselves to be touched, to have our hearts opened to the gracious gifts of the creative spirit? What if art were a gift, an offering of hope, of love and of transcendence?

What does it mean to be utopian? To be idealistic? To believe that art and art practice does not simply add value to life, but actually has the potential to alter the human landscape; to make human-ness a sustainable, creative endeavor? These questions seem overwhelming. To be such a utopic idealist may mean that one’s expectations are often undermined by the realities of contemporary life and that, at times, the desire for transcendent creative experiences may be met with less than transcendent outcomes. It may mean exquisite failure. However, it also means that at times, when the numerous possibilities for failure are overcome in some mysterious way, transcendence does indeed occur: the spectator is moved beyond words and the alchemy of creativity produces a momentary portal through which pours a kind of divine connectedness. I think these moments actually occur more than we imagine but they are contingent on our ability to be present and mindful enough to acknowledge them and to make space for them in our lives. I am mindful of the fact that much of what I am describing is relational and contextual: that the viewer brings a certain amount of data to each engagement and that if that data synthesizes with the data of a performance or a painting or a piece of music, there may occur a kind of synergy. Artists gestate and birth countless creative gestures, at times without consideration for their eventual reception by spectators or viewers. However, when an artist begins the creative endeavor with a sense of absolute purpose and with

¹ Excerpt from Keynote Talk presented at the Canadian Dance Assembly Conference, 22 October 2012

intentionality, the interface between public exhibition and private practice often carries a particular sense of clarity. When artists are truly present in the truthfulness of their work, our interface with that work can seem to be a most intimate encounter.



The Artist Is Present, Marina Abramovic

In Marina Abramovic's recently completed three-month performance at MOMA New York, the artist was quite literally present in the museum, continuously, all day, every day that the museum was open for a period of three months. In this case the artist was present in a prescribed physical location, where she could be found easily by anyone wishing to sit quietly with her in public communion. Abramovic literally carved out a space in her life and in the life of the museum to be present *with* people whom she did not know or have any previous relationship with. However, she did this in public space in the presence and gaze of an ever-changing community of witnesses. In this project, Abramovic opened her practice to the possibility of absolute failure. What if she could not complete the grueling three-month commitment? What if she became bored or no one showed up to sit with her? What if the people who came were not the people she imagined? Abramovic sat, available and present for each participant, eyes dropping at the end of one encounter, her consciousness cleansed prior to the next, day after day after day. What occurred in these encounters, which began and ended at the decision of the participant, was at times evocative, transformational, and emotionally charged. At other times it was, I am sure, profoundly pedestrian. But taken as a whole, the intent of this work and indeed its ultimate realization was a kind of blessing. What does it mean to be *so* present, *so* available? It was a work that most certainly tested the limits of Abramovic's commitment to a durational, social art practice. And viewers clearly projected their desires onto both the artist and the whole of the work as well.

However, the clarity of the vision to create, as she calls it, a "charismatic space," overwhelmed any external pressures that may have compromised such a vision. In the work that resulted from her artistic generosity, Abramovic created a sacred space within the constructs of a public art museum, blurring the boundaries of spectator and participant, artist and public. In the generous atmosphere of *The Artist is Present*, concerns extraneous to Abramovic's intentionality evaporated, allowing the viewer an empathic interface with the artist, one that was a product of esthetic and ethical choices and one that was not separate from the work but was indeed contingent on and synergistic to it. But when we think of *interface* generally (in the contemporary world), we think about *digital culture*.

Just as raw materials do not become technology without engineering, technology alone (digital culture) cannot effect change; social or cultural change does not occur in a vacuum. It is the application of creativity to technology and of technology to creative impulses that often initiates seismic paradigm shifts.

Digital technology allows us to see more clearly; it can extend and amplify the optics of vision in such instruments as the telescope and microscope. Cameras and screen-based technologies also extend the possibilities of vision and do so as they record, re-record, stream, playback, distribute and archive performance of all kinds. Dance has long relied on such technologies as a kind of forensic proof of its own existence. As a culture we tend to trust pictures more than memory, moving images over storytelling, and mediation over live experience. Media and the technologies of representation and distribution are valuable tools for dance artists; these tools are the means by which culture circulates beyond live performance. I have written about my desires for a kind of media that is pristine and clear, that is a representation of bodies and of performance that is of the highest definition and that exhibits a mastery of technique and virtuosic ability. But I also realize that such a desire precludes the possibility of a truly democratic use of media. I am torn between the pull of an often-hierarchical use of media as a way to mediate and circulate performance, and one that is more egalitarian.

The artist and writer Hito Steyerl proposes what she calls a “poor image”: one that, as it is circulated through the internet and through the diaspora of digital visual culture, proudly bears the marks of such a journey as a kind of homage to its own wanderings. She says:

The poor image is a copy in motion. Its quality is bad, its resolution substandard. As it accelerates, it deteriorates. It is a ghost of an image, a preview, a thumbnail, an errant idea, an itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution. (“In Defense of the Poor Image,” <http://www.postmedialab.org/defense-poor-image>).

Digital culture is open source culture; it denies and rejects authorship. To commit a record of one’s work choreographic work to the digital world (either as an archive or as a screendance) is to tacitly acknowledge that ownership of ideas and creative capital is moot, that creativity is a global collaboration. We can liken the process of uploading and linking URLs, blogging and YouTubing to a kind of *digitography*: gesturing or writing in digital space.



Under the Skin, Douglas Rosenberg and Hope Mohr

As digital citizens in the twenty-first century we are the inheritors of Roland Barthes’s prophetic description of the death of the author in *Image, Music, Text*, from 1977: “Writing is that neutral, composite,

oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing” (pg. 142). Barthes suggests that public writing, or writing made public, enters the collective consciousness and becomes errant and diasporic to the point that ownership of the generative idea and the provenance of its originator are not only irrelevant but largely made absent. He made this claim in an era that predated the internet and digital culture. He was speaking about books, texts, and the products of analog cultural production. However, it is apropos of contemporary culture and our immersion in digital communication and representation. How we think about ownership and authorship is part of an evolving definition of what it means to be an artist in the digital world. It is part of a new definition of artistic citizenship and requires us to be a part of a new discourse and a new dialog that, while building on older historical models, must also break with traditions that are no longer functional.

To be a digital citizen and an artist engaged with digital technologies in a pluralistic culture is neither a promise of creative communication nor a guarantee of social fracturing and isolation. It is however, a challenge. To be “connected” digitally *and* to be connected in the fleshy, corporeal way that suggests an embrace or an enveloping may require some negotiation. It certainly will require intentionality. The overwhelming appetite of digital culture and the corresponding burden of being a participant in it tends to wither the resolve of even the most technologically facile among us. It simply takes an unreasonable amount of time to tend to all the screen-based requirements of daily life. As the boundaries of digital life and art facilitated by digital culture have seemingly dissolved, how do we separate the two? How do we create visual distance between pedestrian digital communication and maintenance of daily life and career from our distinct creative projects that take advantage of similar technologies? Perhaps an answer lies in thinking again about the nature of interface, of *prosopon*, one face facing another. There is beauty in difference, in the reflective moments that art in its most basic function can provide. To be reflective is to both ponder one’s existence and purpose and also to mirror the world as it is. Reflection is made possible by the most basic of technologies, a still smooth surface, an interface that both receives and responds to our projections and our desire to be seen, to be witnessed. Perhaps that is the purpose of art: to reflect and to create spaces for reflection. Perhaps dance, in an ideal world, freed from the weight of commerce and the marketplace, fulfills a similar purpose both for the artist and for the viewer as well.

*Douglas Rosenberg is Professor and Chair of the Art Department at the University of Wisconsin-Madison. He is an artist, theorist, and the author of *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image* and *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, as well as a founding editor of *The International Journal of Screendance*. His work in video, installation, and performance has been exhibited internationally for over 30 years and has been supported by numerous grants and awards including, the NEA, The Rockefeller Foundation, The Soros Foundation, the MAP Fund in New York, and the James D. Phelan Art Award in Video. Recent venues for screenings of his work include Limerick City Gallery of Art, Scotland, Lincoln Center, New York, and the Festival Ciné-Corps de Paris in 2018. His most recent dance film is *Circling with Sally Gross*.*

Atestiguando la Danza: Mediación y Tecnologías de la representación²

Douglas Rosenberg



Imágenes de *Circling*, film de Douglas Rosenberg con Sally Gross

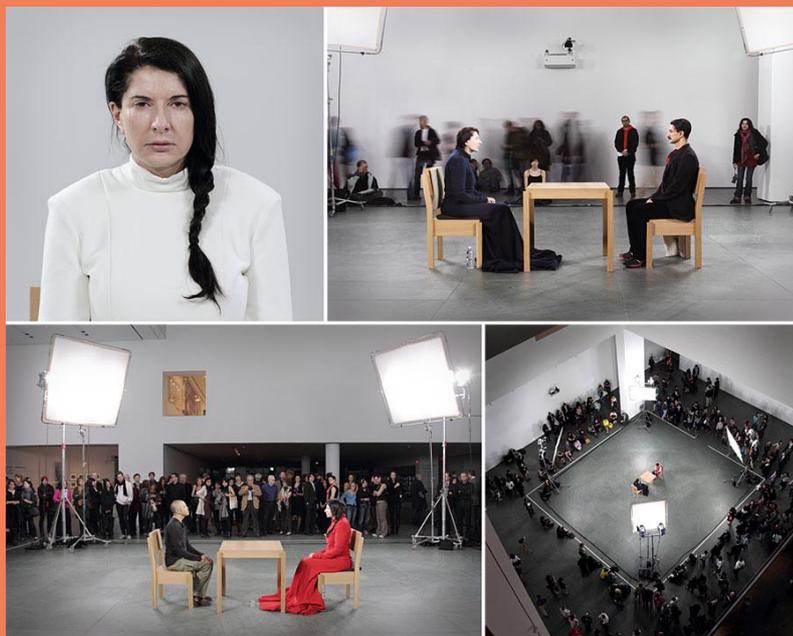
Es mi intención hoy ser desvergonzadamente utópico, referirme a cómo miramos, cómo discutimos, cómo hacemos circular e inscribimos imágenes de cuerpos danzantes en un mundo pluralista, un mundo que, cada vez más, está mediado por las tecnologías de la representación, por las redes sociales y por numerosas interfaces que nos distancian de las experiencias primarias y en tiempo real de lo humano. Hablaré sobre la danza en un marco relacional, situándola en una discusión más amplia, como disciplina dentro de un sistema discursivo, de significantes y conversaciones. Estas son conversaciones sobre dejar una marca, sobre la presencia y sobre sostener un testimonio de una clase *particular* de humanidad que se coloca en algún lugar del espectro entre lo sagrado y lo profano. Esta humanidad es performática y tiene el potencial de hablar tanto de la democracia como del igualitarismo como si ambos conformaran y reformaran la estética de la cultura contemporánea. Es un tipo particular de humanidad que expone sus deseos y que, muchas veces, los realiza. Que subvierte o inscribe el deseo y que lo declara como parte de un nuevo paradigma: un paradigma que queda atrapado entre el mundo moderno y el fin del arte. En un mundo pluralista, la danza es un subconjunto del más amplio mundo del arte. Y por hoy, me gustaría preguntar “¿Qué pasaría si?” ¿Qué pasaría si dejáramos atrás las demoledoras demandas económicas y cotidianas de una carrera de artes y fantaseáramos acerca de las posibilidades del arte? ¿Qué tal si, por hoy, pensáramos en el arte no como entretenimiento sino más bien como algo sagrado, un tipo de pacto o contrato social en el cual nos pusiéramos de acuerdo en permitir ser tocados, en abrir nuestros corazones a los graciosos dones del espíritu creativo? ¿Qué tal si el arte fuera un don, una ofrenda de esperanza, de amor y de transcendencia?

¿Qué significa ser utópico? ¿Ser idealista? ¿Crear que el arte y la práctica artística no simplemente suman un valor a la vida, sino que realmente tienen el potencial de alterar el paisaje humano, de hacer que lo humano sea un emprendimiento sustentable y creativo? Estas preguntas parecen abrumadoras. Ser un idealista tan utópico puede significar que las expectativas de uno a menudo se vean socavadas por las realidades de la vida contemporánea y que, en ocasiones, el deseo de experiencias creativas trascendentes puede encontrarse con resultados poco trascendentes. Puede significar un fracaso exquisito. Sin embargo, también significa que a veces, cuando las numerosas posibilidades de fracaso se ven superadas de algún modo misterioso, la transcendencia, de hecho, ocurre: el espectador es conmovido más allá de las palabras y la alquimia de la creatividad produce un portal momentáneo a través del cual fluye una clase de conectividad divina. Creo que estos momentos en realidad ocurren más de lo que imaginamos, pero dependen de nuestra capacidad de estar presentes y ser lo suficientemente conscientes como para reconocerlos y hacerles espacio en nuestras vidas.

Yo soy consciente del hecho de que mucho de lo que estoy describiendo es relacional y contextual: que el espectador aporta una cierta cantidad de información a cada participación y que si esa información se

² Fragmento del discurso principal presentado en la *Canadian Dance Assembly Conference*, 22 de octubre de 2012

sinetiza con la de una performance, una pintura o una pieza de música puede ocurrir una especie de sinergia. Los artistas gestan y paren incontables gestos creativos, a veces sin consideración por su eventual recepción por parte de los espectadores. Sin embargo, cuando un artista comienza una aventura creativa con un sentido de propósito absoluto y con intencionalidad, la interface entre la exhibición pública y la práctica privada a menudo conlleva un particular sentido de claridad. Cuando los artistas están verdaderamente presentes en la veracidad de su trabajo, nuestra interface con esa obra se puede apreciar como un encuentro más íntimo.



The Artist Is Present, Marina Abramovic.

En la actuación de tres meses de duración de Marina Abramovic, recientemente completada en el MOMA de Nueva York, la artista estuvo, literalmente, presente en el museo de manera continua, todo el día, todos los días que el museo estuvo abierto por un período de tres meses. En este caso, en una locación física prescripta, donde podía ser encontrada fácilmente por cualquier persona que quisiera sentarse con ella en silencio en comunión pública. Abramovic literalmente esculpió un espacio en su vida y en la vida del museo para estar *con* gente a quien no conocía y con quien no tenía ninguna relación previa. Sin embargo, lo hizo en un espacio público ante la presencia y la mirada de una comunidad de testigos en constante cambio.

En este proyecto, Abramovic abrió su práctica a la posibilidad de un fracaso absoluto. ¿Qué hubiera pasado si no conseguía completar el compromiso agotador de tres meses? ¿Qué tal si se hubiera aburrido o nadie hubiera ido a sentarse con ella? ¿Qué tal si la gente que acudía no hubiera sido la que ella se imaginaba? Abramovic se sentó, disponible y presente para cada participante, bajando sus ojos al final de cada encuentro, lavando su conciencia antes del próximo, día tras día. Lo que ocurrió en estos encuentros, que comenzaban y terminaban por la decisión de cada participante, fue, a veces, evocativo, transformacional y cargado emocionalmente. Otras veces fue, estoy seguro, profundamente pedestre. Pero tomado en conjunto, la intención de esta obra y, de hecho, su realización final fue una especie de bendición. ¿Qué significa estar *tan* presente, *tan* disponible? Fue una obra que definitivamente puso a prueba los límites del compromiso de Abramovic con una práctica artística duracional y social. Y los espectadores claramente proyectaron sus deseos sobre la artista y también sobre la obra como un todo.

Sin embargo, la claridad de la visión para crear, como ella lo llama, un “espacio carismático,” desbordó cualquier presión externa que pudiera haber comprometido aquella visión. En la obra que resultó de su generosidad artística, creó un espacio sagrado en medio de la estructura de un museo público, borrando las barreras entre espectador y participante, artista y público. En la generosa atmósfera de *The Artist is Present* (*La artista está presente*), las preocupaciones externas a la intencionalidad de Abramovic se evaporaron

permitiendo al espectador una interface empática con la artista, que fue producto de elecciones estéticas y éticas, que no estuvo separada de la obra sino, en cambio, definitivamente dependiente y en sinergia con ella. Pero cuando pensamos en *interface* generalmente (en el mundo contemporáneo), pensamos en *cultura digital*. Así como las materias primas no se convierten en tecnología sin ingeniería, la tecnología por sí sola (la cultura digital) no puede efectuar un cambio; el cambio social o cultural no ocurre en el vacío. Es la aplicación de la creatividad a la tecnología y de la tecnología a los impulsos creativos lo que, a menudo, inicia cambios sísmicos de paradigma.

La tecnología digital nos permite ver más claramente, puede extender y amplificar las ópticas de visión con instrumentos tales como el telescopio y el microscopio. Las cámaras y tecnologías de proyección también extienden las posibilidades de visión y lo hacen en la medida en que graban, re-graban y pueden transmitir en directo, reproducir, distribuir y archivar performances de todos tipo. La danza ha confiado en tales tecnologías como una especie de prueba forense de su propia existencia. Como cultura tendemos a creer en las imágenes más que en la memoria, en las imágenes en movimiento por sobre la narración y en la mediación por sobre la experiencia viva. Los medios y las tecnologías de la representación y la distribución son herramientas valiosas para los artistas de la danza; estas herramientas son los medios por los cuales la cultura circula más allá de la performance en vivo. He escrito acerca de mis deseos de una clase de medios prístinos y claros, que puedan representar con la mayor definición los cuerpos y las performances que exhiban un dominio de la técnica y el virtuosismo. Pero también comprendo que tal deseo impide la posibilidad de un uso verdaderamente democrático de los medios. Me debato entre la atracción hacia un uso, a menudo, jerárquico de los medios como forma de mediar y hacer circular la performance, y uno que sea más igualitario.

La artista y escritora Hito Steyerl propone lo que denomina “imagen pobre/*poor image*”: la que, al circular por internet y por la diáspora de la cultura digital visual, orgullosamente carga las marcas de tal viaje como una especie de homenaje a su propio derrotero. Dice:

La imagen pobre es una copia en movimiento. Su calidad es mala, su resolución, por debajo de los estándares. Si se acelera, se deteriora. Es el fantasma de una imagen, una *preview*, un *thumbnail*, una idea errante, una imagen itinerante distribuida gratuitamente, exprimida a través de conexiones digitales bajas, comprimida, reproducida, rippeada, remixada, así como copiada y pegada en otros canales de distribución³.

La cultura digital es cultura de código abierto: niega y rechaza la autoría. El comprometer un registro de una obra coreográfica al mundo digital (sea como un archivo o como una videodanza/*screendance*) es reconocer tácitamente que la posesión de las ideas y el capital creativo es cuestionable y que la creatividad es una colaboración global. Podemos comparar el proceso de subir y enlazar en internet URLs, hacer blogs y publicar en YouTube a una clase de *digitografía*: gesticular o escribir en el espacio digital.

Como ciudadanos digitales del siglo XXI somos los herederos de la profética descripción de la muerte del autor de Roland Barthes en *Image, Music, Text*, (1977: 142): “Escribir es ese espacio neutral, compuesto, oblicuo en el cual nuestro sujeto se escurre, lo negativo donde toda identidad se pierde, comenzando por la mera identidad del cuerpo que escribe”. Barthes sugiere que la escritura pública, o la escritura hecha pública, entra en la consciencia colectiva y se transforma en errante y diaspórica hasta el punto en el que la posesión de la idea generadora y la procedencia de su creador no solo son irrelevantes, sino que en gran parte están ausentes. Él hizo esta afirmación en una era que precedió a la Internet y la cultura digital. Estaba hablando de libros, textos y de productos de la cultura analógica. Sin embargo, es apropiada también en el marco de la cultura contemporánea y de nuestras modalidades de inmersión en la comunicación y representación digitales. La forma en que pensamos sobre la propiedad y la autoría es parte de una definición en evolución de lo que significa ser un artista en el mundo digital. Es parte de una nueva definición de ciudadanía artística y requiere que seamos parte de un discurso y un nuevo diálogo que, al tiempo que se construye sobre modelos históricos antiguos, debe también romper con tradiciones que ya no son funcionales.

Ser un ciudadano digital y un artista comprometido con las tecnologías digitales en una cultura pluralista no es ni una promesa de comunicación creativa ni una garantía de fractura social y aislamiento.

³ “In Defense of the Poor Image/En defensa de la imagen pobre,” <http://www.postmedialab.org/defense-poor-image>.

Es, sin embargo, un desafío. Estar “conectados” digitalmente y estar conectados en la forma corpórea, carnal, puede requerir cierta negociación. Ciertamente requerirá intencionalidad. El abrumador apetito de la cultura digital y el correspondiente peso de ser partícipe de ella tiende a debilitar la resolución de lo tecnológicamente más fácil entre nosotros. Simplemente lleva una increíble cantidad de tiempo atender a todos los requerimientos de las pantallas en la vida diaria.



Under the Skin, Douglas Rosenberg and Hope Mohr

Mientras las fronteras entre la vida digital y el arte facilitado por la cultura digital, aparentemente, se han disuelto ¿Cómo las separamos? ¿Cómo creamos una distancia visual entre las comunicaciones digitales pedestres, el mantenimiento de la vida diaria y la carrera, y nuestros proyectos creativos originales que aprovechan tecnologías similares? Quizás una respuesta yace en pensar, nuevamente, en la naturaleza de la interface, del *prósopon*⁴, una cara enfrentando a la otra. Hay belleza en la diferencia, en los momentos reflexivos en los que el arte en su función más básica, puede proveer. Ser reflexivo es tanto ponderar la propia existencia y propósito como espejar el mundo tal cual es. La reflexión se hace posible gracias a la más básica de las tecnologías, una superficie quieta y suave, una interface que tanto recibe como responde a nuestras proyecciones y a nuestro deseo de ser vistos, de ser atestiguados. Quizás ese es el propósito del arte: reflejar y crear espacios para la reflexión. Quizás la danza, en un mundo ideal, liberada del peso del comercio y el mercado, satisface un propósito similar tanto para el artista como para el espectador.

Douglas Rosenberg es Profesor y Decano del Departamento de Arte en la Universidad de Wisconsin-Madison. Es artista, teórico, y autor de los libros Screendance: Inscribing the Ephemeral Image y The Oxford Handbook of Screendance Studies, así como editor fundador de The International Journal of Screendance. Su obra en video, instalación y performance ha sido exhibida internacionalmente por más de 30 años y ha ganado el apoyo de numerosas instituciones incluyendo el NEA, The Rockefeller Foundation, The Soros Foundation, the MAP Fund in New York, y el James D. Phelan Art Award in Video. Recientes proyecciones de sus trabajos incluyen la Limerick City Gallery of Art, Scotland, Lincoln Center, New York, y el Festival Ciné-Corps de Paris en 2018. Su videodanza más reciente es Circling con Sally Gross.

⁴ N. T.: En griego en el original, generalmente traducido al español como “persona”.

Question aux lecteurs : « L'élargi » dans la chorégraphie, une étiquette utile ?

Marisa C. Hayes

L'importance grandissante de l'étiquette « chorégraphie élargie » dans le monde de la danse ainsi dans celui de la vidéodanse m'a récemment amenée à m'interroger sur son utilité et sur ses implications pour l'histoire de l'art, la réception des oeuvres, entre autres questions. Davantage question que réponse, je pose ici l'amorce d'une réflexion sur un sujet multiforme, qui est à la fois linguistique, esthétique et historique.

Cinéma élargi

En 1970, le livre *Expanded Cinema* (Cinéma élargi) de Gene Youngblood a exploré les nouvelles formes de création ayant cours dans le milieu audiovisuel et a établi la vidéo ainsi que diverses autres formes d'arts et médias en tant que nouvelles pratiques de cinéma. Cette publication a constitué à l'époque un outil indispensable pour reconnaître l'impact de ces nouvelles technologies sur la création, la diffusion et la réception des oeuvres audiovisuelles hybrides. Les recherches de Youngblood ont inspiré, entre autres, le terme « media art », qui a généré de multiples appellations et théories au sujet des pratiques artistiques interdisciplinaires en lien avec les avancées technologiques. Aujourd'hui, cinq, bientôt six décennies plus tard, le terme « élargi » est de moins en moins employé dans les disciplines cinématographiques, ce qui amène à penser que les efforts de Youngblood pour nous convaincre que « la définition du cinéma doit s'élargir afin d'inclure les vidéotroniques, l'informatique » parmi d'autres dispositifs et approches ont peut-être réussis. En tout cas, depuis le mouvement du Cinéma Élargi, il y a une tendance croissante à englober tout type d'étude en lien avec les images en mouvement, tel l'art vidéo, les images numériques, etc. sous la large catégorie du Cinéma, ou des « Images en mouvement » (en fait, ces dernières sont tellement caractérisées par leurs mouvements, facilités par les dispositifs technologiques, que la frontière qui reste la plus importante aujourd'hui est celle entre les images dites « en mouvement » et les oeuvres qui sont traditionnellement considérées comme « figées », malgré les mouvements évidents au sein de nombreux tableaux, sculptures, dessins ou photographies, souvent ignorés dans les études sur la vidéo-danse et sur la chorégraphie).

Si ce regroupement des images en mouvement forme une discipline bien enracinée dans de multiples pays, ce qui rend peut-être l'étiquette de « cinéma élargi » moins essentielle aujourd'hui, les chorégraphes et les auteurs de vidéodanses pour leur part n'ont que tout récemment commencé à s'approprier le mot élargi, afin de décrire leur travail en tant que « chorégraphie élargie ». Ils proposent ce terme afin de classer diverses pratiques qui sont liées aux structures et aux stratégies chorégraphiques sans pour autant s'affilier aux représentations corporelles qui les définissent traditionnellement. C'est ainsi qu'Amy Greenfield a décrit sa pratique, au moment même où le mouvement du Cinéma Élargi était en pleine croissance aux États-Unis, durant les années 70, sans employer l'étiquette de chorégraphie élargie. Parmi les artistes affiliés à la vidéodanse, la chorégraphie élargie est souvent évoquée pour aborder le cadrage, le montage, ou encore d'autres pratiques audiovisuelles sous l'angle chorégraphique, sans être représentée par un corps humain à l'écran ou par ce qui ressemblerait à de la danse scénique.

En milieu chorégraphique

Une de ces artistes, Lucy Cash, basée au Royaume-Uni, qui s'identifie en tant qu'artiste des images en mouvement, explique sur son site internet qu'elle « travaille avec un sens élargi de la chorégraphie et un intérêt pour étendre la réflexion chorégraphique au-delà de la danse afin d'offrir des façons plus haptiques pour vivre le monde autour de nous. » D'une façon similaire, lors de l'exposition *Retrospective* de Xavier Le Roy au MACBA à Barcelone en 2012, un colloque au sujet de la chorégraphie élargie a été annoncé. Son communiqué de presse précise :

« La chorégraphie a besoin de se redéfinir afin d'inclure les artistes et autres personnes qui emploient des stratégies chorégraphiques sans nécessairement les associer à de la danse. En même temps, elle a

besoin de rester inclusive vis-à-vis des chorégraphes qui emploient des pratiques telles que la création de situations, les chorégraphies et mouvements sociaux, ainsi que les élargissements vers les stratégies cinématographiques... les expositions, la médiatisation (...) la chorégraphie vit actuellement une véritable révolution. Esthétiquement, elle s'éloigne des notions établies de la danse, qui sont obsédées par l'habileté et les compétences techniques afin d'établir plutôt des discours autonomes, qui dépassent les causalités entre la conceptualisation, la production, l'expression et la représentation (...) La chorégraphie n'est pas *a priori* performative, ni subjuguée à l'expression... elle devient une pratique élargie... »

Etymologie

Qu'entend-on précisément par le mot « élargi » ? Ses origines linguistiques se trouvent dans la botanique pour parler de tout organisme qui est plus large, d'une façon transversale, à sa base ou à son sommet. Les définitions du mot sont régulièrement décrites avec le sens libérateur de rendre plus large ou plus vaste. Selon le Centre national de ressources textuelles et lexiques en France, on peut : « *Élargir le champ de l'imagination, de la sensibilité ; élargir ses connaissances, son horizon, ses vues ; élargir le cœur, l'esprit, la vie ; élargir le débat* » - un sens qui convient très bien aux approches de la chorégraphie élargie, pour lesquelles l'expression ou la représentation traditionnelle du corps anatomique est souvent rejetée. Ceci fait penser au « corps sans organes » de Gilles Deleuze, une autre piste de réflexion que le philosophe a évoqué pour la première fois afin de décrire le travail d'Antonin Artaud. Ce dernier a lié un corps sans organes à la liberté, faisant ainsi écho aux définitions courantes de l'élargi. Pour certains artistes, ceci contraint à une distinction entre la chorégraphie et la danse, et selon cet argument, la chorégraphie ne produit pas forcément de la danse. Ce sujet est plus vaste que les objectifs de cet article, mais en suivant certaines définitions de la danse et de la chorégraphie (telles celles proposées par Paul Valéry), d'autres arguments sont possibles à l'instar des rencontres d'un public avec une organisation de mouvements à l'écran ou en live, qui génère une nouvelle corporéité - une définition de la danse de Valéry qui serait ici le résultat d'une chorégraphie.

Interrogations

Mais l'utilisation du mot « élargi » est-il nécessaire pour décrire une pratique chorégraphique qui ne ressemble pas à de la danse scénique établie ? S'agirait-t-il d'une étiquette pseudo-radical, dans le sens où elle donne l'impression d'une nouveauté, sans se rendre compte des histoires croisées avant-gardistes, telles les discussions d'il y a plus de 40 ans en danse postmoderne ou en performance art, qui sont souvent très similaires aux sujets de préoccupation de la chorégraphie élargie de nos jours, au point qu'on pourrait dire que les chorégraphes dits élargis d'aujourd'hui ont été formés grâce à ces développements artistiques ? Cette distinction d'élargi ne nie-t-elle pas l'évolution constante qui définit l'histoire de l'art dans son parcours non-linéaire ? Le terme « chorégraphie » ne serait-il pas une classification qui évolue en permanence depuis qu'il a été posé au 19^e siècle pour décrire l'invention des figures et des pas ? Ou, inversement, le mot « élargi » est-il nécessaire afin de souligner la nature évolutive de l'art et le développement des approches ? En appliquant cette étiquette, est-ce que les chorégraphes s'excusent en quelque sorte de ne pas avoir appréhendé leur art d'une façon plus conservatrice, en accord peut-être avec les attentes du public ou de critiques pour qui la chorégraphie élargie ne correspond pas à leur image de l'art ? Enfin, pour qui le mot « élargi » est-il important ? Pour le public ? Les programmeurs ? Les artistes eux-mêmes ? Autant de questions que de réponses...

Marisa C. Hayes est artiste et chercheuse interdisciplinaire. Co-fondatrice et co-directrice du Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne, elle est également réalisatrice et chorégraphe de vidéodanses. Marisa est rédactrice en chef de la revue Repères, cahier de danse, éditée par La Briqueterie – Centre de Développement Chorégraphique National du Val-de-Marne, près de Paris. Elle a obtenu son Master en didactique de l'image/pédagogie de la vidéo-danse à la Sorbonne-Nouvelle où elle rédige actuellement une thèse doctorale sur les films réalisés et montés par les danseurs de formation.

CRITICA/ CRITIC



Jasko + Una Constante: de la danza propia a la experiencia colectiva

Por Melisa Alzugaray

Intencionalmente o no, el cuerpo, en tanto soporte de movimiento, es un potencial generador de infinidad de situaciones comunicativas. En cuanto a la danza, existen diversas técnicas que trabajan la interacción entre los cuerpos de un modo más o menos equiparable al lenguaje oral, como aquellas que se rigen según patrones de movimiento del estilo “pregunta-respuesta”, y que, al igual que en el habla cotidiana, podrían darse de manera improvisada. Ahora bien: es evidente que no todas las danzas ni espacios físicos proponen los mismos modos de relacionarse. En los códigos y reglas de cada técnica –si es que la hay–, así como en los espacios donde se llevan a cabo sus rituales, influyen, aunque no de manera lineal ni mecánica, determinadas concepciones del cuerpo y de la danza: una serie de ideas que operan sobre la forma y condicionan los modos de relacionarse. Aunque la propuesta performática se “encapsule” o “se abra” espacial y kinéticamente, lxs espectadorxs no escapan a esta situación relacional. Al coincidir en tiempo y espacio, el modo en que los cuerpos se relacionan en escena recae, inevitablemente, también sobre los cuerpos de lxs espectadorxs. Entonces, si bien entendemos la danza y el movimiento en todas sus variantes como un modo de relacionarse, ¿cómo se transforma el espacio del espectador a partir de las relaciones que se ejercen en aquél? ¿Cómo transforma la danza estos modos de relacionarse? ¿Cómo los modos de relacionarse transforman la danza?

El sábado 03 de marzo, el CeCAM (Centro Cultural de Artes del Movimiento) albergó una experiencia performática, resultado del trabajo conjunto entre el bailarín eslovaco Peter Jasko, quien dictó un seminario en Buenos Aires, y la compañía experimental *Una Constante*, dirigida por Jesús Guiraldí. El proceso creativo duró cinco días y, lejos de unificar a lxs bailarinxs bajo el marcado estilo de movimiento (en el que se pueden reconocer influencias del *flying low* y el *passing trough*) de Peter Jasko, se trató de la confluencia de una multiplicidad de distintos “ideolectos” de movimiento. La experiencia performática fue impactante ya que plasmó diecisiete cuerpos funcionando como un gran organismo vivo, aún en la evidencia de las diferencias de quienes lo componen.

La escena fue encabezada por un solo de Peter Jasko que duró hasta que él mismo pasó a ser una parte más del “todo orgánico” a medida que ingresaban a la escena nuevos cuerpos, que hasta el momento se encontraban en la periferia, junto a los espectadores. El diálogo se desarrolló mediante entradas y salidas del espacio escénico, contrastes de energía y dinámicas, constante movimiento o extrema quietud. La experiencia consistió en una forma de encuentro y de transformación de la realidad compartida a través de la danza, con la clara consigna devenida movimiento y pautada por Jasko, que consistía en que los integrantes se relacionen entre sí “sin modificar la propia danza”. Inevitablemente, tanto la cantidad de performers como el amplio espectro de movimiento, dieron lugar a momentos de caos, tensiones y armonías. Estas corporalidades improvisantes, constituyeron, cada una desde su material de movimiento, entre las paredes, bajo los techos altos y vigas del CeCAM, una unidad en el espacio.



Fotografías: Flavia Videla.

La experiencia performática fue la clara muestra, por un lado, de que la unidad no excluye la diferencia entre las partes que la componen, y por otro, que no hay posibilidad de diálogo sin escucha. Estos dos ejes, la diferencia y la escucha, devinieron en diversas imágenes móviles: cuerpos que orbitan entre sí, que se atraen y se repelen, que forman una masa y luego explotan, disipándose por el espacio. Lo mueven, lo atraviesan, lo sacuden, lo llenan, lo vacían, lo transforman. Juegan con el peso, las distancias, los encastres, la gravedad.

La relación entre los cuerpos improvisantes a partir de “la propia danza” o “lo que cada unx trae consigo” es también un posicionamiento político, una forma de ocupar el espacio físico, lejos de la réplica

de formas impuestas o de falsas armonías. Del encuentro genuino a través de la danza propia en conjunción con la de otrxs, se adquiere siempre un conocimiento y es por esto que la función *Jasko + Una Constante* se trató de una experiencia performática y no de una obra acabada. La propuesta artística fue, quizás, una arista de las distintas formas de encuentro que propicia el CeCAM, que abrió sus puertas el año pasado y hoy se reafirma autogestivo en la escena de la danza independiente. Incluso, desde las actividades que gestiona, tales como las clases de la formación EME, o el Festival Constante, propicia espacios de autoconocimiento, punto de partida para el encuentro con otrxs. Es en esta instancia, el cuerpo puede cuestionar(se) sus roles y las casillas en donde la sociedad lo coloca y el movimiento deviene crítico. No hay experiencia, entendida como aquello de lo que se extrae un conocimiento, si no es en el encuentro colectivo de individualidades que ejercitan la pregunta como motor de movimiento.

Conforman la compañía UNA CONSTANTE: Jesus Guiraldi, Natalia Litre, Dayanna Quecano, Tian Rios Beltrán, Katuska Cantillo, Mauro Cacciatore, Pascal Melnick, Adam Feiguin, Florencia Ciucci, Kanako Hongo, Kaxo, Julian Ferrari, Santiago Palavecino

Artistas invitadxs: Solsire Pinto, Yudi Jimenez, Sebastián Salvador

Sobre el CeCAM: <https://www.facebook.com/CentroCulturalAM/> -- <http://cecam.com.ar/>

ENTREVISTA/ INTERVIEW

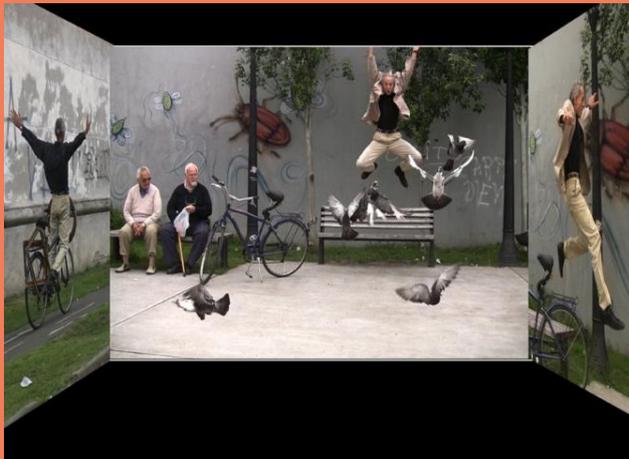


Margarita Bali y sus múltiples dimensiones *Entrevista*

Por Magdalena Casanova

Margarita Bali fue intérprete, coreógrafa de compañías argentinas e internacionales y co-directora de “Nucleodanza”, uno de los grupos legendarios de danza contemporánea de la escena porteña, a lo largo de veinticinco años. Posee una extensísima lista de obras escénicas (42, según reza su biografía) que comienza en 1972 con *Hasta que una mañana*, realizada para el *Dance Theatre Seattle*. Participó activamente en el proyecto de la Ley de Danza junto a la asociación COCOA, creó una escuela de danza en Buenos Aires que lleva su nombre y dio clases allí mucho tiempo. Por si esto fuera poco, y en cuanto a lo que a *LOÍE* compete particularmente, se ha convertido, con el tiempo, en una de las principales referentes de Argentina de la danza en relación con la tecnología.

Desde el año 1993, la vida le abrió otros caminos y comenzó a acercarse y a encariñarse con la tecnología del video. Por aquél entonces, los bailarines que bajo su dirección se habían deslizado sobre tablas de madera o *tapetes* ahora lo hacían sobre arena, agua o cemento en sus creaciones de danza para la pantalla. Más adelante, a partir de una propuesta de Graciela Taquini, las posibilidades de la edición fueron aún más tentadoras y, en el año 2001, las video instalaciones empezaron a emerger de su cabeza y de sus manos. Así, Margarita Bali es también, videoasta, realizadora de video-instalaciones, videomapping e interactividad. Ganadora, en estos rubros, de numerosos premios y becas que afianzaron su trabajo y su horizonte internacional. En los últimos años, realizó



Galaxias (2013), una coreografía con proyecciones para el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, y *Marea Alta* (2013), una video instalación en colaboración con la escultora Claudia Aranovich y el compositor Gabriel Genzín.

En esta ocasión, queremos compartir una entrevista hecha a la múltiple creadora en el año 2011 que resulta de interés especial ya que se realizó a propósito del estreno de su obra *Hombre rebobinado* en la que Bali trabaja, por primera vez, con la combinación de una video instalación y un bailarín en escena. Aquí, entonces sus reflexiones sobre la danza, el video, la ilusión, la realidad virtual, la experiencia estética, los proyectores sincronizados, el espacio, las materialidades y otras muchas dimensiones.

¿Cómo surge la idea de la obra?

MB: A partir de hacer una cantidad de video instalaciones en las cuales muchas veces incluyo el cuerpo humano, es decir, que aparece el bailarín en la imagen. Volví paulatinamente a interesarme en hacer una obra un poco más escénica, pero sin dejar la video instalación como soporte. Hace algunos años, con la ayuda del premio *Faena de arte y tecnología*, gracias al cual tuve un presupuesto interesante, trabajé en una serie que se llamó *El acuario electrónico* en el Centro Cultural Recoleta (CCR), dentro de la que había varios módulos de videodanza y video instalaciones, uno de ellos era “Desde el sofá”. En esta obra fue la primera vez que proyecté un ser humano sobre un sofá real jugando con la idea de la ilusión, de realidad virtual, de la sensación contradictoria que genera el ver a una persona ahí sentada pero que no está realmente. Lo hice filmando directamente a la persona sobre el mismo sofá y después proyectando el video sobre él, una labor bastante delicada. Como resultó bien, continué trabajando sobre este dispositivo. Luego, tuve un encargo de un restaurante que me llamó para hacer una obra y de ahí surgió la idea de utilizar una mesa. Más adelante las mostré juntas en el CCR.



Tanto en “Desde el sofá” como en *A la mesa* trabajé con el mismo intérprete, Sandro Nunziatta,

y de allí surgió la idea de hacer *Hombre rebobinado*. Empecé a ocuparme entonces del personaje de este bailarín para la realización de un biodrama. Trabajé sobre su historia personal, tomamos algunos hechos de su vida y luego ficcionamos el resto, en una línea más teatral, con un argumento. Ya no era un simple video instalación que se puede ver al pasar.



Esta obra no está puesta en *loop* como las demás, tiene un comienzo, un desarrollo y un final. El año pasado, 2010, se estrenó en el marco del *Festival de Danza Contemporánea* como video instalación. Hasta ese momento no había ninguna persona en vivo. Este año, incorporé al bailarín en la situación, además de los videos.

¿Hiciste modificaciones en el video desde el año pasado a lo que vemos hoy en Hombre rebobinado?

MB: El video permanece bastante igual. En realidad, son ocho videos, es un poco más complicado. Son ocho proyectores que están sincronizados entre sí. No modifiqué tanto lo filmado, sino que trabajé con Sandro en función de lo que ya estaba grabado. De manera de encontrar un equilibrio entre lo que se proyectaba y lo que él hacía en vivo porque la situación ya es muy compleja de por sí. Lo trabajé más como si él fuera un visitante de su propia obra, un visitante tranquilo, casi como si fuera un observador, aunque participativo en algunos momentos.

¿Reutilizaste los videos de Desde el sofá y de A la mesa?

MB: No, el material es totalmente nuevo. Hago citas, en realidad. Trabajar con la vida artística y personal de Sandro me sirve de excusa perfecta para sacar a la luz y mostrar obras en las que él bailó conmigo y también las que bailó hace veinticinco años. En un momento de la obra en el que alguien le pregunta a él sobre su vida profesional incluí como cita estos trabajos. En una escena en la que Sandro va solo al restaurante puse partes que me servían de la obra *A la mesa*. Pero luego esa imagen funciona simplemente como la mesa de la cocina de su casa.

¿Qué encontraste en el video que te dejó de llamar la atención en lo escénico? ¿Qué le aporta el video a la danza?

MB: Básicamente la utilización de los espacios. Me interesaba salir del escenario como la caja negra que tiene una visión solamente frontal y escapar de la falta de proximidad de los bailarines con el espectador. Después de haber hecho muchas obras escénicas pensé que sería bueno bailar en la playa, en la arena, en la ciudad, con la arquitectura, con las escaleras, con los espacios aéreos, con la naturaleza. Una serie de terrenos que te dan otra manera de trabajar la materialidad del lugar donde estás, la escenografía; me interesaba esa sensación física de que el intérprete no está bailando sobre un plano, sino en un lugar que tiene accidentes geográficos interesantes. Y además te da un contenido distinto. El hecho de que el bailarín esté subiendo una escalera en un edificio, en una terraza, caminando en la arena y que le pegue el sol y esté cansado y se hunda, cambia el modo de moverse. Lo que más me gustó de trabajar con la video instalación es la posibilidad de la tercera dimensión en la proyección. O sea, no proyectar sobre un plano, como en la videodanza, sino usar la posibilidad de proyectar sobre un volumen. Te produce casi como una realidad virtual, sin entrar en el terreno del holograma o del 3D, como en el cine.

¿Cómo es el trabajo previo con los bailarines para el video?

MB: Se los filma sabiendo ya lo que vas a hacer. Normalmente se filma con un fondo azul y el tamaño lo decido después. Luego, puedo poner el fondo que quiero, puedo cambiar el tamaño, lo puedo encajar donde quiera.

¿Tanto la filmación como la edición las hacés vos?

MB: Sí, las hago yo. Porque es un trabajo muy minucioso y en ninguna isla de edición lo hacen, a menos que tengas muy claro lo que querés. Yo voy viendo sobre la marcha cómo va quedando el trabajo y, además, si hay algo nuevo que necesito puedo ir llamando a los bailarines para completar detalles. Es un trabajo de hormiga, pero la edición es algo que me encanta.

¿Qué diferencias encontrás entre el trabajo escénico y el trabajo en video?

MB: Es un cambio de material. Me di cuenta de que me encanta el material del video. Hay mucho tiempo en el que trabajás sola y eso me gusta. Estás vos con tus ideas y tu máquina y tu propia planificación. Cuando trabajás con una compañía nunca te podés dar el lujo de tomarte tanto tiempo. Se cita a la gente a una hora, hay dos o tres horas de ensayo y hay que resolver todo ahí. El video, en cambio, tiene ese placer de poder avanzar con el trabajo a tu propio ritmo, como los artistas plásticos, quizás un poco más solitario, pero a tu tiempo. Para mí fue un alivio dejar de depender de otra gente después de tanto trabajar para escenario. Además, estéticamente me interesa.

¿Y el hecho de la permanencia del video puede relacionarse con esa preferencia también?

MB: Al comienzo quizás sí. Es cierto que tenés una obra terminada en tu mano y la podés mandar a todos lados. Al principio, me encantaba que se viera mi obra por todos lados, pero después ya no me importó tanto. De todas maneras, es cierto que las video-instalaciones tienen más público. Cuando ponés una instalación en el Centro Cultural Recoleta, por ejemplo, se deja un mes y eso significa miles y miles de personas que pasan y la ven, no importa el horario en que pasen, no importa si la ven toda o no. El espectáculo de danza de escenario, en cambio, es un esfuerzo muy grande para un solo momento que es el de la función, el video tiene

más difusión. Ahora, por ejemplo, tengo montada una obra en Tecnópolis⁵ y literalmente pasaron millones de personas. Y aunque no sepa quiénes eran ni qué pensaban de la obra siempre es interesante abrirse. Con *Hombre rebobinado* es más difícil porque ya se empieza a aproximar a la problemática del montaje escénico.



¿Fue buena la experiencia con esta mixtura del video y de lo escénico? ¿Lo volverías a hacer?

MB: Sí. Me está yendo bien a pesar de que lo estoy haciendo en un lugar privado. Ahora estoy esperando porque se va a abrir un centro multimedia detrás del Teatro San Martín, pero estoy en una lista de espera. Sería un lugar ideal.

Con respecto a la edición, ¿cuándo es el momento en que decís “esto está terminado, así se proyecta”?

MB: Depende de la obra. En *Hombre rebobinado* puedo seguir trabajando continuamente. Como son ocho videos, siempre hay algo más que puedo ajustar. Hoy está terminada así. Pero ya tengo anotado para la próxima vez cositas que hay que modificar: un poco más de luz acá, un poco más de color allá, que uno entre más tarde, etc. Al ser ocho proyectores en sincro es complicado. Por ejemplo, cuando decidí cortar la escena principal, que es la del sofá, tenía que cortar también todas las demás y se descompaginaba todo. Cuando hay que cambiar detalles no importa tanto, el lío comienza cuando te empezás a meter con los tiempos.

¿Todas las obras tienen tantos proyectores?

MB: No. En general cada obra tiene un solo proyector o dos, como máximo. Esta es la primera obra con tantos proyectores en relación permanente. *Acuario electrónico* (2007), por ejemplo, tenía diez proyectores, pero funcionaban de manera independiente, no estaban en sincro.

⁵ Tecnópolis es un espacio creado en 2011 por el Estado Nacional argentino dedicado a realizar megamuestras relacionadas con ciencia, tecnología, industria y arte, de entrada libre y gratuita.

¿Qué tipo de público va a ver video danza?

MB: Están los bailarines que bailan efectivamente en el video y se crea allí un interés. Lo que observo en general es que los bailarines que no se relacionan desde ningún punto de vista con la videodanza no van a verla. Sin embargo, cuando lo hacen, me da la sensación de que les resulta interesante. A nivel internacional hay unas videodanza que son fantásticas. Compañías muy importantes como DV8 que trabajaron mucho en este formato circulan más porque son obras escénicas que se adaptan para video, bellísimamente. Pero las que son de más investigación, de videodanza pura, son un poco más exóticas y no llaman tanto la atención. De todos modos, tampoco la gente de visuales sale corriendo a ver un video aunque, en realidad, mucho de lo que tiene este lenguaje pertenece al mundo de las artes visuales. Yo pienso que estos mundos del arte no tendrían que ser tan estancos. Lo que pasa es que acá en Buenos Aires, por ejemplo, hay tanta variedad de cosas que la gente que está en un rubro a duras penas puede ver un porcentaje de lo suyo, entonces no se toma el trabajo de ver mucho más. En el interior es diferente. Cuando íbamos con *Nucleodanza* bailábamos en el teatro más importante de la provincia y venía toda la gente de artes plásticas, toda la gente de teatro, de música. Y acá eso no pasa tanto.

Desde *Hombre rebobinado* hasta ahora, Margarita ha trabajado en muchísimas obras nuevas haciendo de su carácter multifacético casi un lema artístico: las video instalaciones *Homo Ludens Intergaláctico* -2012- (proyectada sobre la cúpula de 20 metros de diámetro del planetario Galileo Galilei de la Ciudad de Buenos Aires), *Tubo-Agujero Negro* -2013- (proyección desde un proyector de video sobre tubo acrílico de 2,2 metros de altura cubierto de tela semitransparente), *GEA* -2014- (proyecciones sobre esculturas de resina de polyester y madera de Muriel Cardozo), *Vuelo rasante* -2015- (video instalación que desarrolla el tema del vuelo en una gran pajarera humana), entre otras que ya nombramos más arriba. Su título de Bióloga obtenido en la Universidad Berkeley de California parecería correr de manera transversal por todos sus trabajos. Actualmente, la encontramos trabajando en Estados Unidos abordando un proyecto de videodanza como artista residente en una universidad.

**CARTAS DESDE MI VENTANA/
LETTERS FROM MY WINDOW**

Oscar Traversa





CARTAS DESDE MI VENTANA

Por Oscar Traversa

Carta I: *Salomé, dos milenios después*

Para las religiones mediterráneas, al menos para el judaísmo y el cristianismo, quizá menos (o nada) para el islamismo moderno, la figura de Salomé se sitúa entre lo accesorio y lo difícilmente ejemplificador. Finalmente ¿Qué importancia, comparada con las grandes figuras de la fe, puede tener una joven bailarina que con su gracia impresiona a un alto funcionario maduro (un Tetrarca, quienes en la época gobernaban una parte de un no muy extenso protectorado romano del Mediterráneo Oriental) que es su padrastro y su tío a la vez, pues su madre se convirtió en esposa de Herodes –así se llamaba- luego del divorcio del hermano mayor del actual marido? Sin embargo, hace algo más de 2000 años, dos evangelistas se ocuparon de aludir al episodio y, desde ese lejano momento hasta nuestros días, no dejó de interesar, especialmente al mundo de las prácticas artísticas en muy diferentes dominios y, de manera contraria, se tornó indiferente o no acentuado el suceso por la catequesis cristiana de nuestros días.

Tal persistencia paradójica es llamativa y, en todos los momentos en que ese episodio fue retomado, lo esencial reside en la particular circunstancia en que se incluye esa danza y la tragedia que conlleva: nada menos que la decapitación de Juan el Bautista, personaje que despertaba la admiración y el respeto entre el pueblo judío de aquella época y, además, se había granjeado el reconocimiento de uno de sus miembros que, en poco tiempo, se encontraría entre los más notorios: nada menos que Jesús de Nazaret. Ninguno de los evangelistas llama por su nombre a la bailarina, es Flavio Josefo quien lo hace en *Antigüedades Judías*; los evangelistas Mateo (14: 1-12) y Marcos (6: 16-29) coinciden en la escena de la danza e incluso en el motivo de la decapitación. Se trataba de un reproche grave realizado por Juan el Bautista a Herodes en cuanto a que había tomado por esposa a Herodías, en tanto ex mujer de su hermano mayor, contraviniendo de ese modo un precepto religioso.

Así entonces, la dicha Herodías odiaba al Bautista y deseaba su muerte y aprovechó para el cumplimiento de sus fines un festejo de cumpleaños de su marido en el que Salomé, su hija, se libra a la danza y fascina a Herodes, quien promete compensar a la joven con lo que desee, incluso “...la mitad de su reino...”. Salomé consulta con su madre y ella la induce a que le solicite, de inmediato, la cabeza del Bautista. Herodes, incómodo frente al pedido, pero cuidadoso ante sus invitados –notorios funcionarios locales y romanos- de no violar una promesa en público, da entonces a un servidor la orden de ejecución y de presentar de inmediato en una bandeja, según el pedido, la testa de la víctima.

Como veremos enseguida, este episodio, con ciertas variantes y en modos de una diversidad y números sorprendente, recorre dos milenios de historia sin dejar de lado ningún procedimiento técnico o lenguaje artístico para darse a ver; pero, eso sí, en distintas variantes escénicas y estilísticas según las épocas (no exentas de desvíos y novedades) hasta nuestros días. No nos encontraremos con una sola Salomé, curiosamente lo hacemos con muchas, hipóstasis de aquellas pocas de las líneas narrativas de Marcos, Mateo y Flavio Josefo y no menos de emergencias que siempre parecen resultar de la acentuación de un fragmento que se corresponde con alguna dimensión de la vieja narración, con un notable corrimiento narrativo a finales del siglo XIX.

¿Cuáles son las razones de esta persistencia y a su vez de los cambios? ¿A qué se deberá que, pasados los milenios, se perpetren ciertas insistencias? Salomé sigue siendo una bailarina que ocupa un lugar protagónico en un crimen horrendo que se exhibe siempre como tal: el excesivo despliegue del cuerpo que la

danza hace presente se contrapone a una cabeza separada, inmóvil, del cuerpo. No son fáciles de circunscribir las diferencias entre los diversos enfoques y reenfoques temáticos que se suceden en el tiempo, pues el episodio es rico en alusiones a conflictos persistentes que allí aparecen esbozados: las relaciones de respeto a las reglas religiosas, la pasión carnal y el gobierno de las acciones, el desequilibrio y colisión entre lo masculino y lo femenino, la acción del cuerpo enfrentado al gobierno de la razón.



El banquete de Herodes y la decapitación del Bautista, Salterio Dorado de Munich (Inglaterra, 1200-1225)

Tematizaciones que, en el curso de los dos milenios, se hacen presentes según los motivos diversamente instalados en función del espacio y el lenguaje en donde se inscriben: sea el de la escritura, la escena o el del universo plástico. Al igual que cualquier otro proceso de transformación textual, sea el del Quijote, el de Carmen o el de Ulises, estará siempre sometido a una tensión: en un polo, la conservación de las propiedades que definen la identidad del texto (que el Quijote, Carmen o Ulises sean, de algún modo, tales) y, en el otro polo, la diversidad sin límites de los recursos que brinda el tiempo para hacer presente esas cualidades distintivas.

De las pocas líneas escritas de los evangelistas, de las restringidas observaciones de Flavio Josefo y de alguna minúscula referencia de otros –evangelios apócrifos incluidos- crece, en el decurso de los dos mil años, luego de su modesto comienzo, de modo permanente y sostenido, un problema. Ahorramos espacio y tedio enumerativo, basta decir: luego de su emergencia, todas las técnicas vinculadas de algún modo con la producción de sentido, del cartón a la piedra y del tambor a la web, se han ocupado de Salomé y no cesan de hacerlo. Podría objetarse: ¿acaso no ha ocurrido lo mismo con ciertos personajes de la tragedia? O más atrás aun ¿Ulises no ha persistido en múltiples maneras? La réplica sería, para justificar la excepción: ¿es idéntica la complejidad textual en la que se sitúa a Ulises de las pocas líneas de Marcos y Mateo?

Del milenario par original oralidad-escritura de los evangelistas, operación referencial, finalmente, que da cuenta de un contexto espectacular, la célebre “danza de los siete velos” funda, entre tantos otros, un tópico irresuelto: es la presencia del cuerpo, en toda su materialidad, la que funda un vínculo de una plenitud no alcanzable en otros, fundados, en cambio, en la ausencia, según las diferentes modalidades del funcionamiento de los signos. ¿Es acaso solo el cuerpo material y cinético de Salomé el que gobierna – para mal- la tragedia? ¿Y es, a la inversa, el cuerpo segmentado del Bautista –su cabeza en especial- donde se aloja el bien? Salomé hace dos milenios que encarna este dilema haciéndose presente ante nosotros: lo

repite, sin fin, frente a nuestros ojos en la escena, en la tela del pintor, en la pantalla doméstica de TV o en el cine.

Quien quiera fatigarse (asombrarse, escandalizarse, dar piedra libre a su fantasía y otras contingencias tales como pensar en torno a lo que venimos tratando) puede recurrir a la web y, aunque no sea paciente, podrá encontrarse con muy diversos vínculos relacionados con Salomé: los evangelistas Mateo y Marcos, Caravaggio, Gustave Flaubert, Oscar Wilde, Richard Strauss, Rita Hayworth, Margarita Xirgu, Mauricio Kartun, Loïe Fuller, Karita Mattila, Pedro Almodovar, Alla Maximova, Ken Russel, Al Pacino (...). La enumeración podría extenderse de manera extenuante y notaríamos que, de distintas maneras, según las técnicas de época, los nombres cubren los dos milenios y es posible que se haya incrementado, tanto en variedad como en número, hacia el fin del siglo XIX y durante el XX, hasta nuestros días. No son ajenos a este fenómeno –aunque no lo explican– la diversificación de soportes que va desde los perfeccionamientos de la impresión sobre papel hasta la web, junto a la multiplicación mundial de centros de producción artística y mediática en general.

Es pertinente preguntarse: ¿Qué otra cosa asocia a los nombrados, y a tantos otros ausentes, además de haberse referido a Salomé? Al menos tres tópicos centrales en la actividad productiva del arte o la palabra pública los acercan. Veamos: la primera propiedad que los reúne consiste en que si todos han trabajado el núcleo temático general “Salomé”, lo transformaron de algún modo, operaron diferencias respecto de su origen oral o escrito, dieron lugar a *rupturas de escala*; la segunda propiedad común es que todos aportaron a un *cambio de escala* a partir de la diversificación de la audiencia y de la multiplicación de variantes discursivas; la tercera los asocia en que, en conjunto, sustrajeron a Salomé del mundo religioso (deseándolo o no) para trasladarlo al raso pasional y profano patentizado en lo estético, traccionando a su vez –al actor principal y agente del conflicto– la danza, a ese mismo espacio.

Las llamadas, en cuanto a lo primero, “rupturas de escala” aluden a los cambios que se dan en el tiempo: por ejemplo, pasar del cine mudo al sonoro da como resultado que el modo de construir una realidad cualquiera no es semejante si está acompañada del sonido que si ellos están ausentes; lo mismo ocurre con las imágenes que preceden al cine y lo que luego ocurre con las imágenes en movimiento, situación crucial para la danza, por caso.

En cuanto a los “cambios de escala”, aludidos en lo segundo, se trata de las modificaciones que atienden a la relación entre una obra cualquiera y los modos de alcanzar una audiencia (constituir un público). El mundo que describen los evangelios de la danza de Salomé es el limitado a un mundo cortesano; el que se supone de la práctica escrita por sus cronistas Mateo y Marcos posee límites muy distintos, tanto numéricos como espaciales; otro ejemplo: más allá de que cambien con los tiempos, una sala teatral no es idéntica a una emisión de TV, cambia, por una parte, numéricamente la audiencia y cambia también la posibilidad de cada miembro de ese público de acceder a la diversidad (basta con emplear el control remoto).

Lo referido en tercer lugar, la disolución de lo religioso en lo profano, muestra su ruptura más notoria en el codo entre el siglo XIX y el XX desde tres miradas diferentes: Gustave Flaubert, desde la literatura, Oscar Wilde, desde el teatro y Richard Strauss, desde la música y la escena operística. Les dedicaremos a los tres las páginas que merecen en otra carta, pero avanzamos unas palabras: Flaubert se ocupó de mostrar las laceraciones de la escena política, Wilde, los caprichos intolerables del deseo no compartido y Strauss el escándalo de exhibir todo eso sin excesos de piedad.

Me queda decir que tanto Hamlet como Carmen o Ulises, y también Salomé, junto a sus tan diferentes historias (historias en alguna medida de todos) nos hablan también de los alcances de lo que constituye la argamasa que las sostiene: el teatro, la literatura, la música, la danza.

Oscar Traversa. Es Profesor Émerito de la Universidad Nacional de las Artes y Ex Profesor Consulto de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se formó en Francia, en la EHHSS bajo la dirección de Christian Metz. Los aportes del Dr. Oscar Traversa en la reflexión sobre la relación entre el conjunto de los lenguajes artísticos, la comunicación mediática y los dispositivos son considerados fundacionales, local e internacionalmente. Su producción teórica y metodológica contribuyó largamente a la constitución en la Argentina, del campo de los estudios comunicacionales, y en particular, en cuanto a la relación entre medios y lenguajes artísticos

**EXPERIENCIA CURATORIAL/
/CURATORIAL EXPERIENCE**



Co-Creation Live Factory *Prologue 1*

Francesca Carol Rolla

*Where is the Life we have lost in living?
Where is the wisdom we have lost in knowledge?
Where is the knowledge we have lost in information?*
—T.S. Eliot

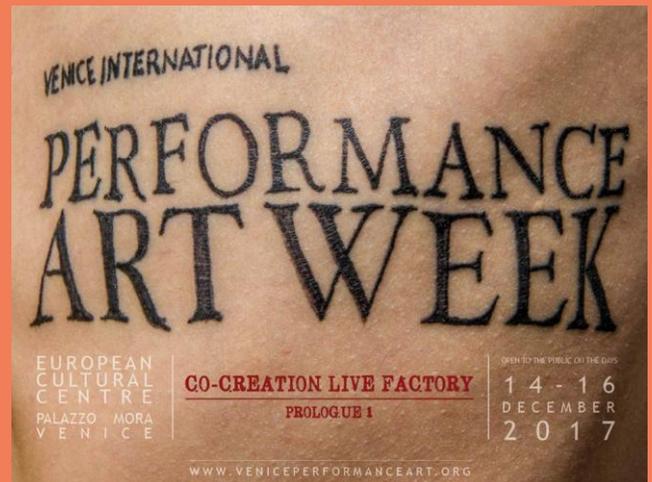
Some time ago, when I decided to commit to the arts and embark on a radical change of direction towards the curatorial practice not merely being an active form of cultural production, but a powerful mode of knowledge, cognition and becoming, I felt it was crucial to focus on performance art – a process-based art practice – for its potential to capture, question and embody human and social urgencies of the contemporary, bringing into view alternative realities.

In 2015, artist duo VestAndPage officially invited me to be part of the Venice International Performance Art Week and its Educational Learning Program as associate curator.

Discussions about how subjective agencies – as entities in constant transformation – can actively respond to global states of emergency through creative practices brought us to envision a new project. Our idea was to create an experiential situation where artists could exchange and experiment, learn, develop, produce on site and present new individual and collective live works. A community space of action and discussion, where to artistically confront and expound upon specific and crucial issues.

During co-creation processes, how do identities challenge themselves when they are put in relation (or find themselves subjected) to other identities? How do they transform? Is it possible to shape the reality in which we live through those transformations? Where does the change begin? How can we contribute for the better through performance art and research in contexts of creative sharing?

In December 2017, under the title *Co-Creation Live Factory Prologue 1*, the Venice International Performance Art Week thus headed into a new direction.



*Only those who will risk going too far can possibly find out how far
one can go.*
—T.S. Eliot

Along a ten-day artist-in-residence structured through intensive theoretical and practical workshop, collective discussions, and lectures – whose three final days dedicated to the creation of a public performance opera conceived as a culmination of the shared learning path – 75 performance artists, coming from 27 different countries and selected through an open call, joined at the European Cultural Center, Palazzo Mora in Venice (Italy), to challenge and expand their individual praxis, within an independent temporary autonomous zone of co-creation.

The way in which the methodological proposal was designed by tutor artists Marilyn Arsem, VestAndPage and Andriago/Aliprandi shaped the need to test and research horizontality in the teaching approach. The lecture program led by performance artists Robin Deacon, Marcel Sparmann and Preach R Sun, Jill McDermid and Erik Hokanson founders and directors of Grace Exhibition Space (New York), and artistic director and producer Elisabetta di Mambro inspired the students to critically think about their practice, stimulated by different theoretical approaches and subjective experiences.

Co-Creation Live Factory Prologue 1 focused on the activation of a testing-ground of different performance art experiences converging together – a temporary artistic space of human actions and interactions, open to the unpredictability of the process itself. It allowed for the unexpected. Within each participant, each encounter, each proposal lied a realm of possibilities. This became the spine of the individual and collective performative research led on site.



Fotografia: Lorenza Cini



Fotografia: Mauro Sambo

The whole purpose of my saying – and I am screaming to you, I want to get free –

All I am saying is, this is my experience. What's your experience? Let's share, let's talk to each other. When we confront each other, then we break through the difference, in order to understand that we have a common goal together. That's freedom.

So, for me, this work is larger than art.

—Preach R Sun

From my perspective as a curator, it was interesting to witness how the project questioned power positions and relations and epistemological authority.

Merging into a shared space of creativity, artists' personal experience underwent a transformative process, which empowered their individual practices. The search for the performative gesture called all participants to dip into the source of creative potential, and to surrender to new states of becoming whose qualities were yet unknown. Artists were asked by the tutors to get to the core, stepping out of their comfort zone. To take care of their own presence and be aware of their own movements – flowing and shifting with authenticity, care and mutual respect. Listening, empathy and attention

were required to explore and create within such a complex vibrating constellation.

Even if ten days were not enough to entirely bring all singular identities to operate and expand as a collective being, this new faceted organism quickly happened to build up its own *episteme*, deconstructing common beliefs and expectations because new emerging insecurities found the ideal terrain to be transformed into artistic material detached by whatsoever generic psychological implications.

Artists were deeply challenged in their practice and in their own identity, trying to tame their ego, trying to find their own place in something that happened to be larger than art – the search of freedom, as Preach R Sun stated during his performative lecture.

They understood that this journey would have never taken place if we were not together. Eventually, they realized how powerful and transformative the encounter of different identities can be.

This is how *Co-Creation Live Factory Prologue 1* shifted the notion of authorship, questioning the paradigm of artists and curators as self-determining agents. Although the process began from each single participant, it evolved into a collective effort. We were all artists and curators at the same time, co-creators, dealing with a renewed sense of responsibility towards the community.

Co-Creation Live Factory Prologue 1 also offered a way to critically respond to the proliferation and accumulation of cultural objects. Its process and construct enabled to question the notion of signature – as a sign of the self-sufficiency of the autonomous work with respect to the commodification of artworks within the market.

Whatever aesthetic direction the project actually took when presented to the audience, it was about a collective piece shaped as a chorus. As critical and delicate each identity process has been, and as difficult it was to orchestrate and guide the whole process, we all had to learn about power dispersion. Power was in the process itself, and in the distribution of responsibilities.

If the signature normally exists as a validation of artworks' social existence – their identification and recognition in a capitalistic society – during *Co-Creation Live Factory Prologue 1* there was no single author. The idea of signature – and moreover of individual signature – thus collapsed.



Fotografia: Lorenza Cini

We travel, some of us forever, to seek other states, other lives, other souls.

—Anaïs Nin

*Live your questions now, and perhaps even without knowing it,
You will live along some distant day into your answers.*

—Rainer Maria Rilke

I emerged from the project asking myself what brings us to cede power and how intellectual freedom can be thought or learned. The educational turn and the opening of the curatorial to a dynamic experience of co-creation disclosed the way in which curating can exist as a process that unfolds in the time where it is needed – as an open possibility for new modes of becoming, for better conditions of life.

Some time ago, Marilyn Arsem asked me what pushes me to feel that committing a big portion of my life to the curatorial practice and research is worth it.

I found my place as an independent curator in the field of performance art because of the practice-based constitutional quality of both practices. Because of how exciting, vital and profound when the curatorial enquiry is extended to multiple intelligences can be. Because research can expand and apply beyond its discipline, once we question ourselves about how culture and knowledge are acquired, discovered and performed.

Co-Creation Live Factory Prologue 1 highlighted the need for the curatorial to look at alternative approaches towards collaboration and co-creation, in a way that cannot always be pre-determined or formulated a priori, rather is generated through moments of togetherness, consequential actions and deeper reflection on such actions.

Here is where the social value of the curatorial enquiry resides.

And this is my *ethos* and cultural imperative.



Fotografia: Lorenza Cini

Francesca Carol Rolla is an independent curator and PhD candidate in Visual Arts at the Doctoral School of Humanities of the University of Strasbourg (FR). Her research explores new contemporary approaches to artistic creation and reflection, there where the meaning and value for a responsible and independent co-authorship involves both artists and curators in co-creative processes. She has trained, worked and collaborated with artists such as Bill Viola, Alejandro Jodorowski, Marilyn Arsem, Preach R Sun, VestAndPage, Marcel·li Antúnez Roca, Antonio Manuel, Guillermo Gomez-Peña and ORLAN, among others. Since 2015 she is an associate curator of the VENICE INTERNATIONAL PERFORMANCE ART WEEK and its Educational Learning Program.

GALLERY / GALERÍA



Carne y piedra

Palabras sobre la serie ARK de Benjamin Juhel

Ventana sobre la ciudad (II)

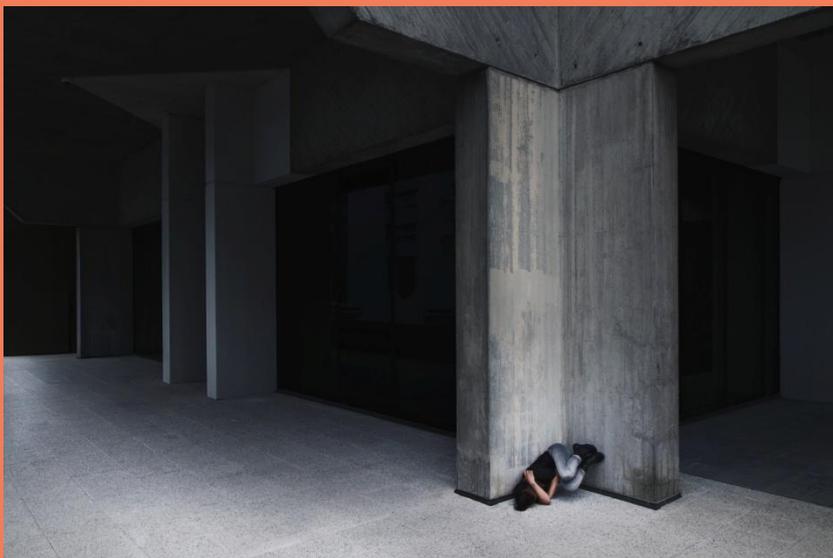
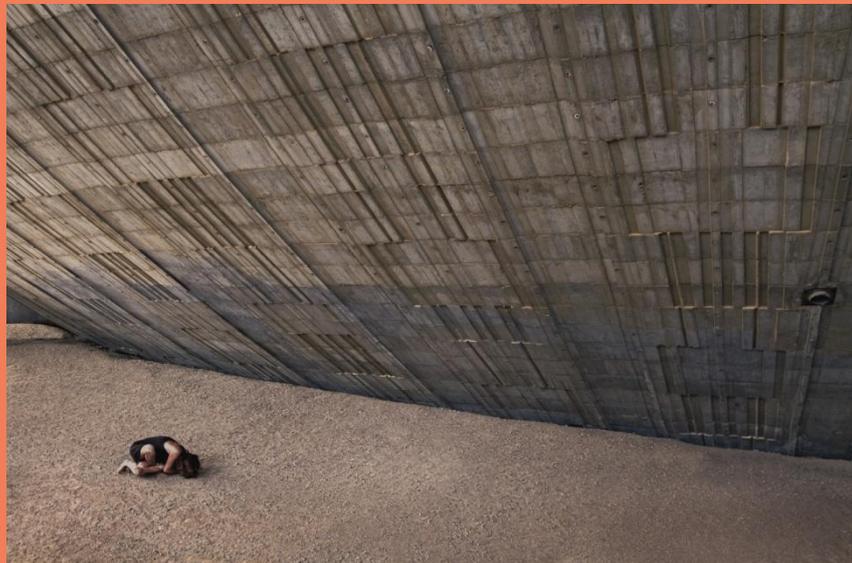
Estoy solo en la ciudad extranjera, y a nadie conozco, y no entiendo la lengua que aquí hablan. Pero alguien brilla, de pronto, en medio de la multitud, como de pronto brilla una palabra perdida en la página o un pastito cualquier en el pelo de la tierra (Eduardo Galeano, Las palabras andantes).

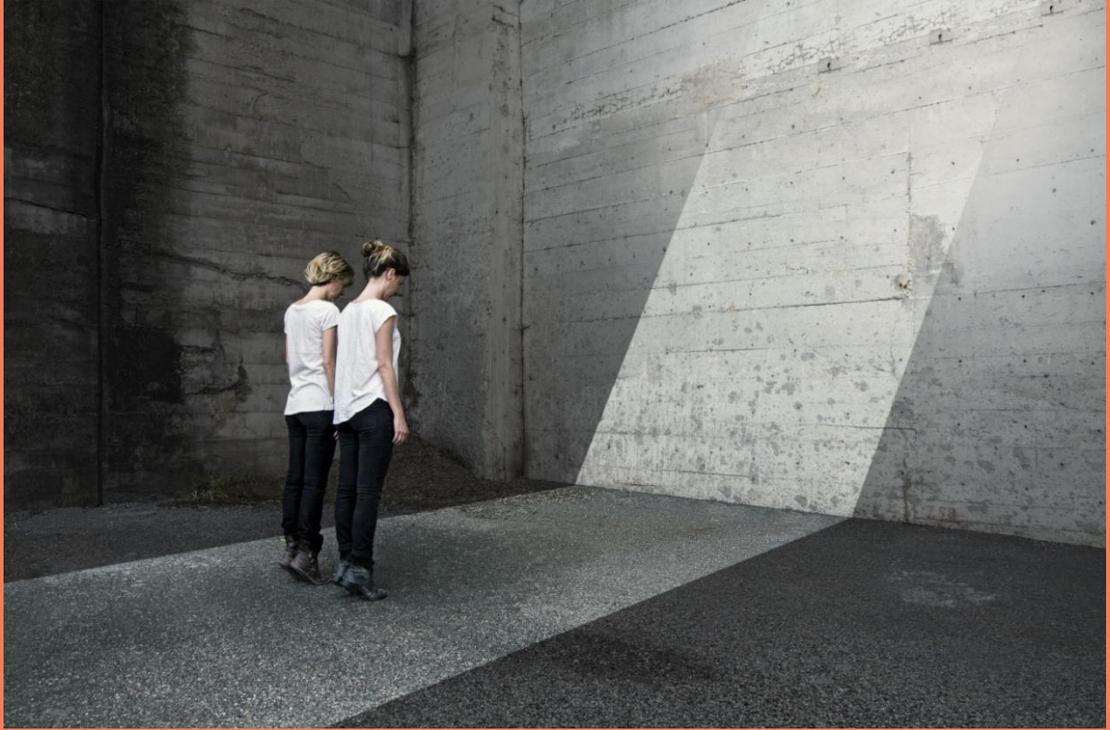
Otra ventana se abre para Loïe., la ventana de la técnica fotográfica y su relación con el cuerpo y la danza. Compartimos, en esta ocasión, la muestra ARK de Benjamin Juhel, que se está presentando durante este mes en Le Mans, Francia, una serie de imágenes en donde el cuerpo pequeño y delicado del bailarín puede observarse en contrapunto con un espacio arquitectónico inmenso y pesado. Grandes bloques de cemento descolorido, angulares, ásperos, observan cuerpos que en ellos se desploman, se apoyan, se esconden, se refugian. Contrastes que problematizan la relación entre la configuración del espacio habitado y el habitante, la oposición entre el hormigón de los edificios y la carne de los seres vivos, la desproporción entre la monumentalidad de la construcción y la aparente insignificancia de los cuerpos. En cuanto a Loïe., además, estas imágenes nos brindan la excusa perfecta para pensar también el estatuto de la fotografía en relación con la danza como un contraste: el movimiento frente a la imagen fija, lo orgánico frente a la máquina, la representación de un volumen corporal en dos dimensiones.

Según el texto curatorial de la muestra, la etimología de la palabra ark se relaciona con una tensión entre un espacio interior y otro exterior, con un límite entre fuerzas opuestas pero que pueden contenerse o resistirse. La misma tensión podía pensarse a priori en la relación entre la danza y la tecnología: líneas opuestas de trabajo entre un presente efímero y un objeto eternamente reproducible, entre una materialidad corporal y una digital, entre presencia y ausencia, entre la pura sensibilidad y la representación. Tensión que, como nos lo muestra el arte actual y el objeto de esta revista en particular, está siendo resuelta, quizás, a partir de esa relación contenido/resistencia. Relación que solo necesita para surgir un pequeño brillo entre la multitud, un débil cuerpo frente al hormigón o una palabra perdida en una página.

Para este trabajo, Benjamin Juhel cuenta con el apoyo de la galería Arrêt sur l'Image (Bordeaux, Francia).













PUBLICACIONES/ PUBLICATIONS



Comentarios sobre Complejidad y Periferia. Hacia una plataforma de análisis de la danza en interacción con la tecnología. (2017) y capítulos de *Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de Videodanza* (2010).

Diez aproximaciones de un inexperto a un libro de Susana Temperley

Oscar Traversa

Para interpretar el alcance de las palabras se hace necesario fijar el punto de vista desde donde se observa. Lo señalo en la primera aproximación, no es otra que la de:

1. El espectador inexperto: aquel que carece de una información amplia acerca del particular, pero se “interesa” pues tiene algún contacto parcial con el asunto: no será ducho en video-danza pero ha trabajado en cuestiones de visualidad, cine y en medios contemporáneos. Ha elegido muchas veces como objeto la figuración del cuerpo y sus conexiones con el movimiento. Asuntos cercanos pero no específicos: inexperto entonces pero espectador interesado.
2. ¿Esto representa, entre tantos defectos, alguna ventaja? No sé si muy importante, pero permite ver los asuntos del revés, no ocuparse de la Video danza sino de la Danza video. El juego de palabras – utilizado en una dirección distinta por Laura Papa- procura indicar poner el asunto en un orden que en lugar de ubicar por delante una tecnología circunstancial trate de pensar a partir de una actividad que acompaña a nuestra especie desde que es tal; por hipótesis, podríamos decir que el animal *Homo sapiens* que somos vive en lo que se llama cultura gracias –entre otras cosas- a que ha danzado, y desde siempre, para relacionarse con otros: es decir, producir sentido para amar y para saber sobre el mundo.
3. Es esta perspectiva inexperta la que me ha permitido acercarme a los textos de Susana,

ser un poco menos inexperto entonces, si no en la Video danza sí en la Danza video. El libro que ha escrito no es complaciente ni piadoso y mucho menos elogioso, tres componentes que la llamada crítica de arte muchas veces suele frecuentar para reprimir las verdaderas renovaciones y consagrar el quedantismo.

El libro de Susana, por el contrario, es problemático. Entiendo que se sitúa en una posición semio-antropológica (no sé si le gustará que la sitúe en ese sitio, pero esta dupla está presente en todo el extendido del texto). Para mostrarlo, sostengo que una pregunta de manera explícita o implícita se teje, a todo lo largo del texto, formulable del modo siguiente: ¿Cómo y qué alcances poseen los artefactos técnicos como modificadores o productores de sentido? o, a la inversa, ¿son los órdenes de sentido establecidos –los límites y condiciones de despliegue en el mundo, del cuerpo por caso- los que ordenan el funcionamiento de los artefactos técnicos?

4. A este respecto me atenderé a una demostración circular, la que denota que trabajamos juntos, de distintos modos desde hace tiempo: la referencia es a Daniela Koldovsky, prologuista del libro de Susana. A ella agradezco la gentileza de adoptar un par de observaciones que realicé en un texto compilado por Silvina Szperling y la propia Susana Temperley. Las observaciones del consignado prólogo, sin decirlo explícitamente, de modo implícito apuntaban a colocar la inspiración del texto en una perspectiva semio-antropológica. Me permitiré hacer referencia extensa a ese pasaje de Daniela.

5. Allí se señala la doble ubicación de los trabajos de este libro a partir de la consideración de la danza como un acompañante de lo humano en su desempeño en la larga duración y, a la vez, en su imposible separación o apartamiento de lo tecnológico, en especial en la modernidad. Querría detenerme en esos dos aspectos pues atraviesan al conjunto y aportan a lo que calificué de perspectiva semio-antropológica. Me permito sostener que la danza, en esa

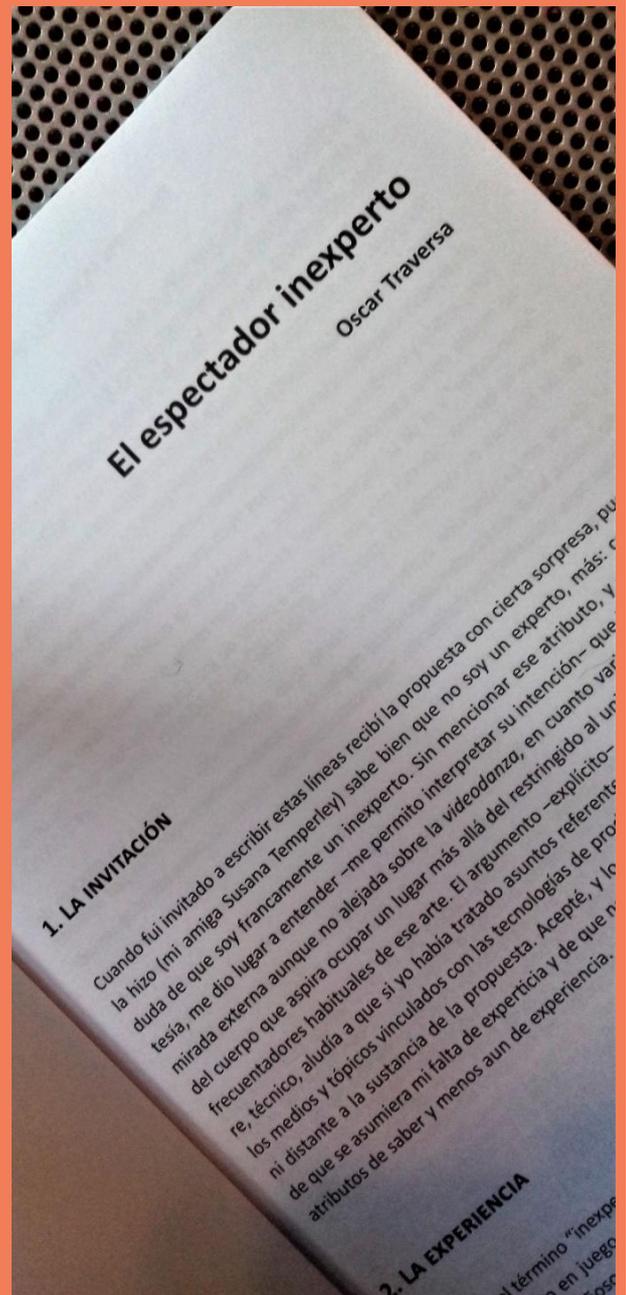
larga duración histórica, no es un mero

Al contrario, juega un rol constitutivo. En estos momentos, existe un acuerdo según el cual la facultad semiótica del *Homo sapiens* –nuestra especie– resulta de un proceso acumulativo de conjuntos operatorios cuyo desenvolvimiento permite resolver problemas de complejidad creciente. Esto se patentiza en los avances en el tiempo de las obras humanas. Un buen testimonio lo ofrece la variada y creciente morfología de las herramientas de piedra cuya sutileza constructiva, en el presente, no deja de producirnos admiración y perplejidad.

Tal proceso se activa en el tiempo a partir del equipamiento corporal del *sapiens*. Existe acuerdo en que los empleos gestuales han sido cruciales en ese desenvolvimiento: las diferentes localizaciones, los ritmos, las zonas de contacto, los juegos imitativos y tantos otros recursos fueron los que propulsaron esos avances. Piénsese, además, que nuestra especie, a diferencia del resto del mundo animal, tiene una particular propensión a la vida colectiva. Suele explicarse esa tendencia por la larga exigencia de contacto colectivo para el desarrollo extrauterino, nacemos inmaduros y completar el desarrollo conlleva esfuerzos mancomunados del grupo.

Esto que acabamos de señalar nos muestra que el cuerpo actuante es el protagonista del proceso co-evolutivo en lo que concierne a tres dimensiones básicas de la comunicación: 1. la operatoria instrumental (el saber hacer), 2. la operatoria instruccional (la de enseñar hacer y recordar el cómo hacer), 3. la operatoria afectiva (la de sostener la continuidad integrada en el tiempo del grupo). En estos tres dominios ha actuado y actúa la danza.

acompañante, un constituyente accesorio de la diversidad de lo humano, un adorno distractivo más.



Si en torno a eso deseamos abundar en material probatorio, nos basta estudiar la historia de la cultura, pero si la pensamos a partir de detener nuestra mirada en el entrecruce de las costumbres y cómo ellas inciden en los actos de nuestra vida.

Y aquí, otro punto de detención en lo que señalaba Daniela acerca de los textos de Susana: lo que concierne a la inevitabilidad

del recurso a la técnica en los actos de nuestra vida.

6. Creo que esta última condición merece un comentario. Quizá la cuestión contenga esa ambigua diferencia entre técnica y tecnología. Las *técnicas*, suele decirse, son conjuntos de procedimientos o reglas cuyo objetivo es obtener un resultado determinado. Así considerado, en este rubro podríamos incluir el empleo de la lengua de origen, por caso. Las *tecnologías* serían conjuntos de conocimientos técnicos, sistemáticos, eventualmente, ordenados de manera científica, que permiten crear bienes o servicios o, asimismo, procedimientos para satisfacer necesidades en plurales registros de actividad.

En este conjunto, se distingue un grupo particular, el de las técnicas del cuerpo, que podemos definir las como aquellas que se ejecutan solo a partir de los recursos que le son propios. Esta definición empaña su transparencia cuando pensamos, por caso, en la voz humana, amplificada por una bocina o un artefacto eléctrico. Ese empleo me permite amplificar el universo de la escucha, ¿ocurre lo mismo con un registro de video que amplifica, asimismo, el universo de los visualizadores?, creo que sí.

Si nos limitamos a la definición de técnica que acabamos de proponer, la danza como tal, desde muy temprano, se asoció a alguna técnica. Se pueden situar las de marcación rítmica -la percusión-, seguramente de inclusión muy temprana, o bien las gráficas -los trazados rituales sobre el cuerpo, por ejemplo-.

Las relaciones con la tecnología son de carácter crítico -de atenernos a la definición-, pues poseen capacidades no solo de eventual ampliación del alcance sino también de modificación de la sustancia. Pues, al menos de aquellas propias del cuerpo, son actoras de modificaciones, incluso solo en su función ampliatoria (tanto la fonografía como la fotografía, en cualquiera de sus formas).

Es de este modo en que se pone en juego la tensión progrediente-regrediente aludida por Daniela en el prólogo -a la que ahora agrego unos granos de sal. Es precisamente esa capacidad transformadora que remodula, amplifica, transforma, etc., etc. la matriz original, la cual, a partir de esos resultados, da lugar al desarrollo de nuevos colectivos sociales. ¿Por qué asignamos la cualidad de progrediente o regrediente a estos movimientos? La respuesta es la siguiente: no solo porque pueden estar más cerca o más lejos de la matriz original, en cuanto percepto inmediato (estoy frente a cuerpos que se despliegan ante mi mirada, limitados a sus recursos) sino en cuanto al modo de situarse para operar esos recursos (es decir lo que se denomina enunciación).

7. Atención: la danza siempre estuvo asociada con técnicas. Cada una de esas etapas (o momentos) tiene su signo particular que califica a la danza pero, muy especialmente, a la tecnología como agente de un cierto *ethos*, el del progreso, la evolución, la moral, etc. De esto habla el texto de Susana Temperley.

Detenerse por caso en: “El mito y el tabú. Sobre la imaginación técnica en el encuentro entre danza y tecnología”, el primer texto del libro, y observar que constituye un verdadero manifiesto de una reflexión semiótico antropológica en torno a la video danza y sus variantes o continuaciones. Si ese trabajo no tiene desperdicio, vale la pena atender a cuestiones cruciales como la discusión en torno a la llamada “evolución del punto de vista”, zanjada en este trabajo con impecables argumentos que convocan tanto a la antropología como a la semiótica.

8. No es mi propósito acantonar al libro en la perspectiva que coincide con la mía, el texto me excede largamente, mi visión es la de un inexperto, el trabajo de muchos años de los productores estéticos no es abarcable en pocas líneas, ni siquiera en un buen libro. Lo que estas cosas pueden hacer es ayudar a jerarquizar esos esfuerzos, aportar a situarlos

en el lugar que les corresponde o que merecen.

De esto también se ocupa el libro que comentamos. Es precisamente “La escritura perpleja. Hacia un posible encuentro entre crítica y video danza”, último trabajo del libro, el que se dedica al asunto. Este texto comienza con el señalamiento de la carencia discursiva (escrita) en relación con la video danza y el resto de las variaciones técnicas. Quien aspira a dedicarse a la crítica se encuentra situado frente a una variabilidad de límites indefinidos, opuesta a la del pasado, estructurada según centros que propiciaban una taxonomía, conjunto apriorístico, que en la contemporaneidad y, en especial, en el universo de intersecciones entre la danza y las técnicas no cuenta.

Susana Temperley va a la búsqueda de una respuesta que no elude cierto estado singular del desenvolvimiento actual (e incluso pasado) de la palabra de los productores artísticos. Por un lado, los artistas de formación y experiencia en el campo audiovisual, inclinados a dar cuenta de los modos y resultados de la operatoria técnica, legitimada por sus conocimientos, dando lugar a fórmulas prospectivas que multiplicarían las posibilidades de novedad y consiguiente singularización. Por otro lado, la palabra de los formados en las artes del movimiento, inclinados a cuestiones prevalentemente filosóficas en torno al concepto de cuerpo enfrentado a las instancias de registro y a los avatares propios de las mezclas o híbridos resultantes. Esa discursividad resulta una suerte de complemento exegético de las obras.

Esta justa posición no es nueva, algo parecido le ocurrió al cine en sus comienzos. Las emergencias en el campo del arte, en cuanto a su discursividad, son observadas desde los ámbitos académicos como frutos del arrabal intelectual. El cine tuvo que esperar más de cincuenta años en la puerta de las universidades para ser admitido.

La conclusión no es francamente optimista. Los esfuerzos de quienes asumen la doble tarea superan con dificultad el partido

tomado por una estética, por caso, que no es fácil de doblegar. En su momento, no era tampoco demasiado optimista augurar buenos resultados en torno al cine; la complejidad que entrañan los fenómenos estéticos no se deja someter con facilidad. La tarea primera incluye –siguiendo a Susana– la correspondiente a la disolución de los “lugares comunes”, núcleo persistente de la resistencia al cambio.

A mi entender, al igual que lo ocurrido con el cine, finalmente un arte de justas posiciones, lo fundamental fue definirlo en su especificidad (reclamada con énfasis en el trabajo que comentamos). Quizá en la danza-tec esto no sea hoy posible –esas discusiones en el cine datan de la década del 70– ya situados en el ambiguo marco que con infortunio se llamó post-historia. En tal marco del “hacer cualquier cosa”, proclamado por Danto, equivale al “nada se puede decir”.

Detrás de ese tipo de proposiciones se disimula una versión arcaica del pensar crítico, aquella que lo hace equivalente a una escala jerárquica, la que excluye o integra a tal o cual obra o escuela en el friso de lo legítimo. Opuesta, esa concepción, a la que indaga en torno a diferencias en cuanto a producción de sentido.

9. El camino que va del primer trabajo al último del libro de Susana Temperley cubre aspectos que conciernen a la textualidad propia de la Danza-Tec o a aspectos de sus posibles revelaciones o engaños, pero con lo que podríamos designar como un horizonte de soporte para pensar el momento.

Bastaría realizar una lectura de “Una aproximación a la relación entre danza y tecnología desde la teoría sistémica” para notar la integración problemática que despliega para explicar los cambios y variaciones. Establece de modo preciso que la integración en danza y tecnología no se trata de una mera sumatoria, ni siquiera de una integración plenamente transparente y plenamente gobernable por el operador, se trata de la integración de sistemas cerrados y autónomos cuyo resultado final es el de dar

lugar a un vínculo singular de quienes atienden y se relacionan con él.

En este trabajo se desenvuelve una taxonomía de relaciones entre variantes posibles corpóreo-dancísticas con dimensiones técnicas de las que resultan tipos vinculares de heterogénea potencialidad en cuanto a su producción de sentido. A este libro puede leerse como una auto-respuesta a su trabajo sobre la crítica. Se produce un borramiento absoluto de los lugares comunes, por un lado y, por otro, se construyen las bases conceptuales para avanzar en modelos descriptivos de la producción artística.

10. Para finalizar la opinión del inexperto: los trabajos presentes en este libro constituyen una verdadera producción original en el campo de los estudios acerca de los sistemas complejos integrados (tal como la video danza y sus derivaciones tecnológicas). Las razones que justifican este juicio responden a la asociación lograda en un campo específico de nociones de fuentes diferentes articuladas de modo riguroso (quiero decir también consistente) que dan lugar a lograr modelizar un campo de fenómenos singularmente complejo.

Un componente que aporta a este singular resultado es la instalación de un fenómeno estético en proceso *emergencial*, tal cual el estudiado, es, además, su integración en una circunstancia de fuerte presencia en el escenario de las investigaciones estéticas y sociales del momento, me refiero a la mediatización. Esta integración la realiza a partir de incluir, de manera activa en sus avances, el conjunto de nociones que soportan el enfoque llamado de “trayecto

largo”. Recibe ese nombre aquel que considera a la mediatización como un fenómeno co-evolutivo –ya lo hemos señalado– entre el despliegue de las cualidades de los procesos mentales y el de los biológicos, en el curso de formación del *Homo sapiens*, hasta su estabilización, al menos por los alcances temporales que se dan a nuestra observación.

Tal rumbo del trabajo exige pensar los cambios como relaciones entre diferentes subsistemas, fenómeno que se observa a lo largo del conjunto de nuestra historia como especie. El libro que comentamos nos ofrece la oportunidad de poder observar un caso, la video danza y sus derivados, que constituye uno de los últimos pasos en ese largo trayecto de la creación humana que llamamos cultura, de la que no podemos saber los alcances que puede tener en el futuro.

Las plurales e intrincadas variaciones que nos ayuda a comprender Susana Temperley nos ayuda, además, a imaginar el futuro de esa actividad.

O.T.



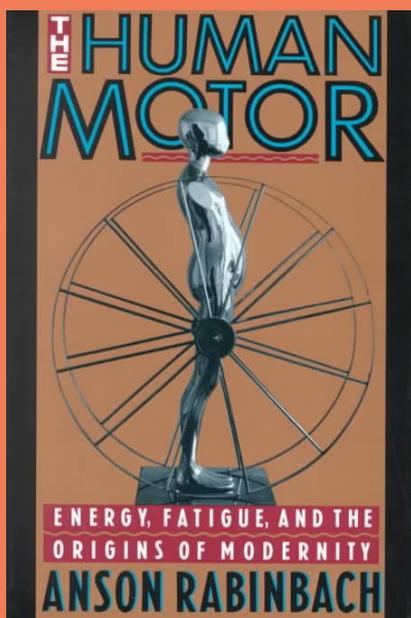
Lecturas sugeridas por Loïe.

The Human Motor (1992) y *Dancing Machines* (2003).

La metáfora de la máquina en la construcción de un paradigma de pensamiento y acción.

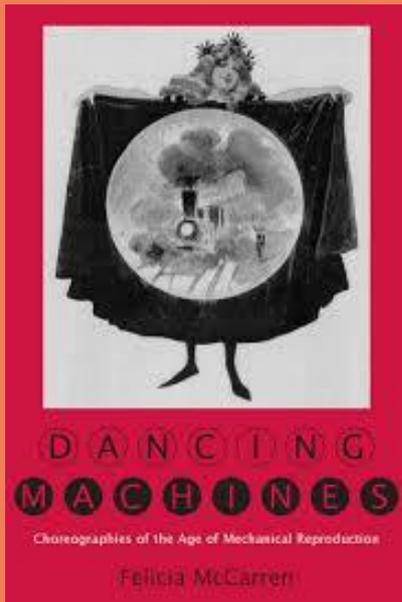
Las metáforas nos atraviesan en todo momento: en la cotidianeidad de nuestras prácticas y en nuestro posicionamiento frente al mundo. En esta edición de Loïe., me permito sugerir la lectura de dos publicaciones que abordan y analizan las utopías y las críticas originadas en las concepciones del cuerpo- máquina y de la sociedad mecanizada propias de la modernidad y que continúan, de forma reorganizada, en la contemporaneidad. *The Human Motor* y *Dancing Machines* nos hablan, ya desde sus títulos, de operaciones metafórico-metonímicas que signaron la experiencia humana desde la Era de la Industrialización y que contribuyeron a la gestación de un gusto de época y un pensamiento que, lejos de ser armónico, representa contradicciones, ambigüedades, defensas y ataques en torno a esta idea del cuerpo devenido en máquina.

The Human Motor aborda cuestiones relativas a la gestación de un nuevo paradigma de reflexión en el que el trabajo representa tanto los cimientos como la potencia y la lógica de desarrollo de las sociedades. Rabinbach señala que la metáfora del motor humano tuvo el rol de traducir los descubrimientos científicos sobre la naturaleza física en una nueva visión de la modernidad social. La fuerza de la naturaleza, el poder productivo de las máquinas industriales y el cuerpo en movimiento comienzan a pensarse en torno a las mismas leyes dinámicas, sujetas a medición.



En este marco, los males sociales del trabajo señalados por los científicos modernos encuentran su origen en el cuerpo fatigado. Es decir, que el concepto de *fatiga* cobrará auge para señalar una deficiencia en la fisicalidad humana y un freno para el desarrollo de la industria y la sociedad. Otros principios rectores tales como “The Labor Power” o el desarrollo de las “Ciencias del Trabajo” y la Termodinámica serán parte del edificio de recursos y posiciones que construirán y arraigarán la metáfora del motor humano, mientras que el vocabulario construido sobre el dinamismo y la energía maquina será fundamental para muchas ideologías sociales y políticas, incluso durante la Segunda Guerra Mundial.

Por su parte, *Dancing Machines* -que en español se traduce como “máquinas que danzan” o “máquinas de danzar”- nos recuerda que esta imagen tiene varias caras: por un lado, la de la tecnología que aprovecha la fuerza natural del cuerpo convirtiéndolo en objeto o herramienta de uso, y por el otro, la visión idealizada de un cuerpo “superior” capaz de capturar y hacer suya la fuerza de la máquina. Para McCarren, esta doble resonancia de las máquinas -activa y pasiva, natural y artificial- revela, más que una paradoja, una estrategia: la de la tiranía de la industria disfrazada de tecnofilia.



Dancing Machines se remonta a los momentos finales de la centralidad de la *concert dance* (danza de espectáculo) en Europa y explica cómo el desarrollo de las diferentes técnicas de danza desde la modernidad en adelante siempre fueron paralelas e, incluso, estuvieron articuladas con los avances tecnológicos. Sin embargo, también aquí, encuentra un movimiento contrario pues, según la autora, las danzas heredadas de la modernidad han sabido representar con distancia crítica nuestra esclavitud a las tecnologías que han operado y operan, por medio de dinámicas de mecanización, sobre la voluntad del cuerpo.

Las lecturas de *Dancing Machines* y de *The Human Motor*, contribuyen a obtener un panorama certero de cómo en la era moderna, en un marco de pensamiento en el que comienzan a tomar forma las preguntas de carácter epistemológico sobre el estatuto del arte y su autonomía, la tecnología opera en la dimensión de la producción de sentido social modelando el señalamiento de un cuerpo, el humano, como “carnalidad insuficiente” y, en el mismo movimiento, erige una corporalidad *transcendental* que será al menos hasta la llegada de las Vanguardias Históricas, la propia de la Danza.

Susana Temperley

Mc Carren, Felicia (2003) *Dancing Machines Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction* New York, Barnes& Noble.

Rabinbach, Anson (1992) *The Human Motor. Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*, Los Ángeles, University of California Press.

Gracias por tu atenta lectura ¡Tu opinión es bienvenida!
Te esperamos en próxima edición de Loïe.
El equipo editorial

Thanks for your attentive reading. Your opinion is welcome!
We wait for you in the next edition of Loïe.
The editorial team

loierevista@gmail.com

