



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Artes

Danza en espacios alternativos, una comunicación
más íntima y directa con el público. Derribando la
cuarta pared

Que como parte de los requisitos para
obtener el Grado de

Licenciatura en Arte Danzario con línea terminal
en Danza Contemporánea.

Dirigido por:

Dra. Atzimba Elena Navarro Mozqueda

Presenta:

Brenda Laura Huerta Silva

Querétaro, Qro., (fecha de aprobación)

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Artes

Danza en espacios alternativos, una comunicación
más íntima y directa con el público. Derribando la
cuarta pared.

Que como parte de los requisitos para obtener el
Grado de
Licenciatura en Arte Danzario con línea terminal en Danza
Contemporánea

Dirigido
por:

Dra. Atzimba Elena
Navarro Mozqueda

Dra. Atzimba Elena Navarro
Mozqueda

Presidenta

Dra. Rosario Barba González

Secretaria/ Asesora
Metodológica

Dra. Ana Cristina Medellín
Gómez

Vocal/ Asesora Temática

Centro Universitario, Querétaro, Qro.

Fecha de aprobación por el Consejo Universitario _ _ _

México

El artista contemporáneo, (...) se toma la libertad de explorar los materiales más variados que componen el mundo, e inventa el método apropiado para cada tipo de exploración. Por lo tanto, lo que cambia y se radicaliza en el arte contemporáneo es que, al trabajar cualquier materia del mundo e interferir en él directamente, se explicita de un modo más contundente que el arte es una práctica de problematización (desciframiento de signos y producción de sentido), una práctica de interferencia directa en el mundo. (Rolnik, 2001, págs., 6 y 7)

Índice general

Índice general.....	3
Índice de figuras	4
Resumen	0
Dedicatoria	1
Agradecimientos.....	2
Introducción.....	3
Capítulo I. Antecedentes de la danza contemporánea y su desarrollo en espacios alternativos	21
1.1. Evolución histórica de la danza desarrollada en espacios teatrales a espacios alternativos en Europa: Pina Bausch	21
1.2. Desarrollo de la danza contemporánea en espacios alternativos en Estados Unidos: Merce Cunningham.....	27
1.3. Influencia del Fluxus en el Judson Dance Theater	31
1.4. Judson Dance Theater	34
Capítulo II. El rol latinoamericano dentro de la danza contemporánea en espacios alternativos y su importancia creativa y social	45
2.1. Inicios de la danza contemporánea en el contexto colombiano, un recurso para la articulación de una comunicación a través del cuerpo.....	45
2.2. Razones creativas y sociales que han despertado el interés de intervenir corporalmente espacios alternativos.	50
2.3. Tipos de intervenciones dancísticas, su influencia en la resignificación de los espacios en conjunto con la respuesta corporal artística	60
<i>2.3.1. Danza de especificidad (Site Specific)</i>	61
<i>2.3.2. Micro intervenciones</i>	64
<i>2.3.3. Performance.....</i>	65
<i>2.3.4. Happenings</i>	68
<i>2.3.5. Festivales (Danza en la Ciudad).....</i>	70
Capítulo III. Ser (es) Jungla, proceso de creación coreográfica en Bogotá, Colombia.	72
3.1. Bitácora De Creación Coreográfica.....	74
3.2. Proceso De Creación Y Técnica Que Se Usó	75
3.3. Espacio	80
<i>3.3.1. Proceso de selección de los bailarines.....</i>	84
3.4. Vestuario Y Objetos Complementarios.....	85
3.5. Selección musical	87

3.6. Máscaras	88
Conclusiones	91
Anexos	103

Índice de figuras

Figura 1	16
Figura 2	24
Figura 3	25
Figura 4	26
Figura 5	28
Figura 6	30
Figura 7	32
Figura 8	35
Figura 9	38
Figura 10	40
Figura 11	42
Figura 12	43
Figura 13	44
Figura 14	51
Figura 15	52
Figura 16	53
Figura 17	56
Figura 18	58
Figura 19	62
Figura 20	63
Figura 21	66
Figura 22	67
Figura 23	69
Figura 24	72
Figura 25	74

Figura 26	76
Figura 27	78
Figura 28	79
Figura 29	79
Figura 30	80
Figura 31	81
Figura 32	83
Figura 33	85
Figura 34	86
Figura 35	103
Figura 36	104
Figura 37	105
Figura 38	106
Figura 39	107
Figura 40	107
Figura 41	109
Figura 42	109
Figura 43	110
Figura 44	110
Figura 45	111

Resumen

Actualmente existen varias maneras de hacer danza contemporánea que siempre ha estado de la mano de la investigación de cada uno de los coreógrafos y bailarines que se adentran en ella, es por esto que se ha vuelto tan diversa ya que cada uno puede aportar un estilo propio e implementar distintas técnicas y estilos; no solo manera de mover el cuerpo se ha diversificado con el paso del tiempo sino los espacios destinados para la creación y presentación de la danza, buscando distintos espacios que puedan albergar la danza.

Por lo que esta investigación inicia el recorrido con una de las más grandes exponentes la danza contemporánea de Europa, Pina Bausch quien fue de las primeras personas en adoptar el término danza- teatro, y quien dentro de sus creaciones buscó traer distintos paisajes dentro del escenario creando atmosferas extra escénicas sin salir del teatro.

Después se hace mención de otro gran exponente y precursor de la danza en espacios alternativos en Estados Unidos, Merce Cunningham, quien también investigo la relación de la danza y la música y la tecnología. Siendo el uno de los primeros artistas en difuminar el espacio escénico predispuesto, en el que los bailarines tenían una interacción más cercana con el público. También se mencionan dos agrupaciones de artistas de diferentes áreas, el *Fluxus*, y el *Judson Dance Theater*, en los dos se incitó el trabajo multidisciplinario mismo que propició intervenciones como los *performances*, los *happenings*, laboratorios experimentales de improvisación y hasta piezas coreográficas.

Para poder llegar al lugar central donde se hizo la investigación, en la ciudad de Bogotá, Colombia donde se observaron aspectos, sociales, políticos y creativos en los que la danza es implicada e insertada en los distintos espacios de la urbe, no solo en los teatros, o foros independientes sino en los parques, casas, cafés, calles, medios de transporte, entre otros.

Dedicatoria

Para mis familiares y amigos que me ayudaron a mantenerme motivada a terminar.

Le dedico este trabajo a todos los inquitxs, curiosxs, y fanáticxs de las distintas formas de pensar el movimiento del cuerpo, que no ven barreras sino infinitas posibilidades. Para los que creemos que arte si hace la diferencia, y es un dispositivo incitador de la sensibilidad y a la comunidad.

Agradecimientos

Quiero agradecer primero que nada a la institución por todo el conocimiento que me otorgó y la oportunidad de haberme ido de intercambio que incentivó esta investigación. A mi directora de tesis la Dra. Atzimba por su paciencia y acompañamiento, a la Dra. Rosario por sus comentarios que me ayudaban a ver un panorama distinto, y la Dra. Cristina por su entusiasmo y siempre haber fomentado la importancia de investigación durante la carrera.

También quisiera agradecer a la comunidad dancística de Colombia por haberme acogido y enseñado tanto durante mi estancia en Bogotá, a ProyectoClandestino, a Luisa Camacho (De-Useme), al Colectivo Carretel, Departamento Coreográfico, a Jenzer Pinilla (Hombre Búho) y por último una mención especial a mi colega y cómplice en la creación de Ser(es) Jungla, Leonardo Luque.

Introducción

Justificación

Esta investigación pretende ahondar en la danza contemporánea de la ciudad de Bogotá, y la tendencia de sacarla de los teatros para llevarla a distintos públicos en espacios alternativos de la ciudad.

No es novedad la asociación de la danza contemporánea con lo abstracto, y con la dificultad de crear obras para todo tipo de público, ya que depende mucho del contexto social en que se encuentren, también afecta el tipo de lenguaje corporal usado por los artistas, si eligen el uso de otros elementos para complementar la obra o la música o falta de ésta. Es un gran factor en el porqué es más difícil conseguir público en los teatros, es verdad que, es más conceptual que el ballet, el jazz, la danza urbana, sin embargo, se han encontrado maneras de invitar al público a ver propuestas en espacios callejeros o alternativos donde pueden ver el trabajo de cerca, de distintos ángulos, con escenografía que puede estar en constante cambio al no ser un lugar privado como el teatro, ver al bailarín de cerca, siempre atento, la impredecibilidad cada función ya que hay varios factores que no se pueden controlar en estos espacios.

Al estar más cerca, el público puede notar diferencias gestuales, corporales, como consecuencia de y para los espacios que se habitan en la obra.

A la gente le gusta impresionarse por lo que es capaz de hacer el cuerpo humano; el uso de espacios alternativos crea una corporalidad distinta en el bailarín porque se replantean los movimientos como se acostumbra a ver en escena. Al no tener esos elementos teatrales la significación recae en el cuerpo y a veces en la arquitectura que se habita.

Se ha encontrado que después de las funciones de danza la gente se pregunta en caso de ir acompañados que les pareció la obra, si entendieron algo y más importante si les gusto.

Qué mejor manera de corregir la forma en la que se ve la danza contemporánea que preguntarle a nuestro público, su opinión. Esto no quiere decir que se deba hacer caso de todos los comentarios en torno a la danza y su quehacer, pero si se puede encontrar una manera de formar un interés, y así educar a nuestro público. Lograr curiosidad en el público

es suficiente para empezar esta comunicación más íntima, en el cómo interactuar frente a frente.

En lo que respecta al espacio público ha ido cambiando su significado a través de los años, con el ballet en el siglo XVII se inicia la separación de público-espectador, en los teatros para ópera y danza creando una distancia que hasta hace poco se ha buscado reducir, es por eso que se dice que es una nueva tendencia el ocupar espacios públicos para la danza (Merlos & Sáez, 2016). A diferencia del teatro, es de suma importancia el lugar que se va a elegir para intervenir ya que cada espacio le puede dar un significado diferente a la obra, “El espacio determina radicalmente la danza (...) la percepción ya no se establece exclusivamente entre espectador y danza, sino entre ellos dos y el espacio que ambos comparten” (Pérez Royo, 2009, pág.13)

Planteamiento del problema

A raíz de la movilidad académica en Colombia durante 6 meses, se percibió que gran cantidad de artistas hacia uso de espacios alternativos en la danza, también vistos como cotidianos, sacando la danza de los teatros para llevarla a las calles, a los museos, las plazas, los parques, incluso se ha llevado a escuelas. Es común que dentro de este contexto la mayoría de las agrupaciones tanto emergentes como con trayectoria busquen presentar sus obras en dichos espacios.

De ahí surge la inquietud de investigar este fenómeno y los factores que hacen que guste la danza en espacios no convencionales, si el público se siente identificado, incluido, parte de, la propuesta dancística. Sumando a esta temática también se pretende investigar los distintos factores inherentes a la visualización de las piezas creativas como son los factores económicos y sociales de los artistas, ya que una cosa es usar el espacio público por la experiencia estética y creativa, a diferencia de tener que recurrir a estos espacios por situaciones económicas y/o sociales adversas que enfrentan los colectivos de danza y para no dejar de crear resuelven distintos lugares que habitar para llevar a cabo la danza.

Entre estos factores se encuentra que estos lugares son tomados por los bailarines por falta de sustentabilidad económica para usar espacios privados de ensayo. Son pocos los

espacios gubernamentales gratuitos en comparación a la demanda que existe por parte de las agrupaciones que no es suficiente aplicar a una convocatoria para usar los espacios. Por esto varios grupos de colectivos independientes como: SOMA, ProyectoClandestino, Movedizo Danza, La Sinfin, D-USE-ME, Plato Fuerte, Colectivo Carretel, Departamento Coreográfico, entre otros, han resuelto usar los distintos lugares de la ciudad para llevar a cabo su quehacer artístico.

Los espacios alternativos van adquiriendo mayor fuerza en estos últimos años, si bien es cierto que esta tendencia inició en los sesenta, ha evolucionado la exploración de los espacios y el discurso que puede llevar la obra ya sea con un fin exploratorio, estético o político, una improvisación, un happening, un performance o una obra hecha específicamente para él espacio todos estos ejemplos tienen mucho que ver con el contexto que se vive, cuando y donde se crea. Por ejemplo, el contexto latinoamericano es muy distinto al europeo por lo que las razones estéticas pueden estar estrechamente vinculadas con situaciones sociales, ya que como todos sabemos el arte es un vehículo de comunicación entre el o los artistas y el receptor de la obra en este caso el público.

El país latinoamericano donde se centró la investigación fue Colombia, en la ciudad de Bogotá, por lo que fue necesario situar la danza contemporánea en el contexto actual. Para los artistas colombianos comenzar a gestionar estos espacios también significa promover la emancipación de las instituciones “tendían a incrustarse en un monólogo que escasamente permitía ampliar el panorama del arte contemporáneo” (Salamanca, 2014, pág. 39), buscando descentralizar los espacios destinados al arte, que en ocasiones dejan de lado propuestas que no se acoplan a los estándares regidos por la academia. Promover espacios donde los recursos para poder solventar una obra puedan diversificarse “exploran mecanismos paralelos de sustentabilidad, afincados en apoyos extranjeros, generación de redes de cooperación, intercambios y hasta trueques de experiencias o servicios.” (pág. 39), es por este modelo de intercambio que la danza en espacios alternativos continúa prosperando y sumando artistas interesados en formar parte de esta red que busca la transmutación de vincularse no solo como seres creadores sino como seres sensibles capaces de afectar en los otros, en otras palabras, formar parte de una comunidad que se ayuda, que se adapta y “de diálogo permanente entre artistas, comunidades, regiones y

contextos.” (pág. 41). Este modelo de creación y difusión funciona en parte porque cuando se hacen uso de los espacios públicos no hay una privatización estricta de su uso para hacer intervenciones dancísticas, lo que facilita usar la danza para distintos fines no solo estéticos sino políticos.

Cabe resaltar que esta estrategia de los artistas ha llamado la atención de las personas de los distintos sectores de la ciudad, nacionales y extranjeros, siendo estos últimos en los que el gobierno encontró un nuevo nicho para la cultura. En consecuencia, se han elaborado festivales que promueven la danza en espacios alternativos como atractivo turístico cultural.

La presencia de una enorme diversidad de poblaciones que habitan en el Distrito Capital, provenientes de todas partes del país. El festival puede reflejar esta diversidad y propiciar el acercamiento de públicos que, si bien no están relacionados con el sector de la danza, pueden verse llamados a participar del evento por verse reflejados allí en el gran escenario de la oferta cultural de la ciudad. (Beltrán et al., 2017, pág. 58)

Estas políticas públicas benefician al sector de cultura porque es una oportunidad para mostrar el trabajo de los artistas nacionales e internacionales, dependiendo del festival, por ejemplo, Danza en la Ciudad del que se hablará más adelante, promueve el uso de espacios no convencionales en distintos sectores de la ciudad.

Entonces hay dos vertientes principales en cuanto al uso de los espacios la autonomía e independencia artística “danza que provoca, que pregunta, que hace cambiar, que permite entender el mundo, la gente, las sociedades.” (Casadesús, 2009), que engloba también, la necesidad de recurrir a ellos por dificultades de solvencia económica, y porque el gremio ha crecido tanto que la ciudad no se da abasto para albergar todos los grupos de danza en los espacios designados para ensayo, entrenamiento y presentación, anteriormente mencionado. Asimismo, las políticas públicas que no solo estimulan la circulación de obras de danza, sino que beneficia el desarrollo socioeconómico del sitio donde se llevan a cabo.

Pregunta de investigación

¿De qué manera Ser(es) Jungla la pieza dancística creada durante la segunda mitad de 2021 en la ciudad de Bogotá, Colombia explora las dificultades y las ventajas de la danza contemporánea en espacios alternativos, ¿así como la reivindicación de acciones de interés sociopolítico mediante la apropiación simbólica del sitio al momento de llevar a cabo una intervención?

Objetivos

Objetivo general

Analizar de qué forma Ser(es) Jungla, como expresión de la danza contemporánea en espacios alternativos de ciudad de Bogotá, Colombia, en la segunda mitad de 2021, reivindica acciones de interés sociopolítico mediante la apropiación simbólica del sitio, y al momento de llevar a cabo una intervención, asimismo explora las dificultades y las ventajas de la danza contemporánea en espacios alternativos.

Objetivos específicos

- Encontrar los distintos factores sociales y corporales por los que la danza contemporánea en Bogotá es llevada a espacios no convencionales.
- Tratar de fomentar el interés en la danza contemporánea al usar espacios alternativos y acercarla a distintos públicos para poder inducir un diálogo más abierto entre los artistas y espectadores.
- Generar una obra coreográfica para poder explorar los factores del contexto de la danza contemporánea bogotana en espacios alternativos.

Breve explicación de cada capítulo

En esta investigación se efectuó un recorrido de la danza contemporánea en donde se tomó en cuenta como antecedentes dos principales precursores de las investigaciones corporales en espacios alternativos, en el primer capítulo se observan los antecedentes en Europa mencionado a Pina Bausch, quien fue de las primeras personas en adoptar el termino danza-teatro, bailarina y coreógrafa reconocida por cambiar paradigmas antes impuestos en cuanto a la creación y presentación de la danza, si bien ella no hizo presentaciones con público en dichos espacios se buscó transformar el escenario para poder transportar al público donde la pieza estaba imaginada, haciendo uso de utilería como sillas, mesas, muros, y elementos naturales como el agua y la tierra. Su incursión en la videodanza le incentivó a experimentar en espacios no convencionales. Después se abordará la figura de la Merce Cunningham quien también fue de los primeros bailarines y coreógrafos en Estados Unidos en experimentar con los espacios alternativos, quien también estuvo involucrado en el grupo Fluxus donde había artistas de distintas disciplinas que también buscaban distintos espacios donde crear, el trabajo multidisciplinario y la democratización del arte donde estuvo involucrado otro grupo de creadores que se albergaba en el Judson Dance Theater, quienes fueron incitadores de varias corrientes de investigación de la danza contemporánea.

En el segundo capítulo se retoma la razón principal de esta investigación que es el uso de espacios alternativos en la danza contemporánea en la ciudad de Bogotá, Colombia. Aquí se hace un breve recorrido histórico de sus inicios y de cómo ha sido utilizada por los artistas para involucrarse en las situaciones sociales y políticas del país haciendo uso de la su creatividad para poder acompañar los estallidos sociales desde intervenciones como el *performance*. También se va a aludir su poder comunicativo como lenguaje no verbal y como esto influye en las creaciones y el espacio que se escoge intervenir, así como algunas de las intervenciones que existen dentro de los espacios alternativos.

Por último, en el tercer capítulo se describe el proceso de creación coreográfica *Ser(es) Jungla*, que se desarrolló durante la estadía en Colombia en la segunda mitad del año 2021, desde la gestión del espacio, de dónde surgió la idea, los elementos que se usaron, el vestuario y las dificultades de la naturaleza del lugar para llevar a cabo el proyecto y los obstáculos técnicos de lugar que interferían directamente en la corporalidad de los bailarines.

Antecedentes

A mediados del siglo pasado surgió una inquietud por la experimentación y la vanguardia en la que artistas de diferentes ámbitos se juntaron para comenzar principios compositivos, propuestas e intereses (Pérez Royo, 2009). En el Judson Dance Theater se empezaron algunas de estas prácticas que más adelante llevaría la danza a espacios públicos. Steve Paxton, Lucinda Childs, Trisha Brown, Judith Dunn, Yvonne Rainer, entre otros- se juntaban en una iglesia a tener sesiones de improvisación y compartir sus ideas, esto era la moda del momento debido a que todos querían experimentar, crear, investigar no solo bailarines sino artistas de diferentes ámbitos, lo que hizo del Judson Dance Theater tan importante para la historia y lo que marcaría como es hoy la danza contemporánea.

Lucinda Childs crea Street dance (1964) en esta pieza invita a la gente a mirar por la ventana en lo que ella y una compañera hacen un acto en un espacio público, gracias a su intervención la gente vio cosas a las que normalmente no presta atención al ser un lugar solo de paso.

Los espacios en los que uno camina, casi sonámbulo (...) darle como una mirada distinta a esos espacios, que la gente pueda hacer un registro de esa arquitectura urbana, que es parte de la historia del lugar. Y de ellos mismos, es parte de nuestra historia. (Merlos & Sáez, 2017, pág.79)

Otra coreógrafa y bailarina que incursionó en la danza en espacios públicos es Trisha Brown que hizo varias intervenciones si solo en la calle, sino en galerías, apartamentos, y teatros. Otros artistas de la época que incursionaron en la investigación de la danza en espacios urbanos fueron Twyla Tharp, Meredith Monk, en parques y garajes respectivamente, así como Cunningham en museos y galerías de arte.

El espacio público ha ido cambiando a través de los años, separando lo privado de lo público, el espacio público va tomando lugar en la representación de la comunidad política, a partir de eso se identifica lo público con el bien común de la sociedad. Por ejemplo, la danza de especificidad prefiere los espacios urbanos para la creación y presentación de obras, crean un diálogo íntimo con el espacio que se investiga.

En la investigación de los espacios urbanos se puede crear la pieza con apoyo de su historicidad, y así motivar ciertas acciones en su función, como lo hace Martin Nachbar en su pieza *Incidental Journey* en la que hace un recorrido por el muro de Berlín instituyendo el movimiento a partir de historias del mismo. La danza aprovecha las dinámicas de la ciudad para potenciar la obra y hacer de cualquier incidente un acierto, así la relación del bailarín con su entorno siempre cambia y no solo el cuerpo sino la manera de ver y ocupar un espacio es una oportunidad para resignificar la manera en la que normalmente se transita un espacio, una vez intervenido de manera artística la gente ya no lo ve igual. Se recuerdan cuerpos, historias, sentimientos.

De este modo el espacio arquitectónico se transforma en el espacio vivido y transformado, manipulado por la imaginación. La danza descubre la necesidad de cartografiar el mundo (...), transformando su función simbólica y metafórica, (...) ofrece un nuevo modelo de comprensión de la ciudad, la cual se descubre como lugar de adquisición y formación de experiencia estética a la vez que se recupera como espacio social – en suma-, como territorio de identificación del habitante con su entorno urbano (Pérez, 2009, pág. 32)

Crear esta identificación como artista para reiterar la libertad no solo de movimiento sino del cuerpo es un reto que se ha explorado en este último siglo ya no solo se busca crear obras puestas en la calle sino dar un mensaje, y facilitar a los asistentes una cercanía con su ciudad “nuestra obligación moral como artistas es generar esos espacios de reflexión e intercambio entre las artes y la ciudad”. (Inthamossú en Pérez, 2009, pág. 20). Propiciar estos espacios son un gran factor para varios artistas que escogen hacer de distintas partes de la ciudad un espacio escénico.

Otra incitación por parte de coreógrafos y bailarines para usar la arquitectura urbana es llenarla de símbolos hasta los lugares más recónditos de la ciudad, de recuerdos e interpretaciones, para encontrar los procesos que direccionan la producción de imágenes.

Para lograr esta construcción de imágenes es necesario percibir el espacio de distintas maneras para poder componer en pro de la estructura arquitectónica, poder recrear diferentes situaciones en un mismo espacio y dejar que la imaginación la llene con la construcción del movimiento corporal, encontrar la poesía de los espacios para atrapar al

espectador en lo que observa. “El mundo se libera de una mirada que reproduce sus formas constituidas y su representación, para ofrecerse como campo trabajado por la vida como potencia de variación y, por lo tanto, en proceso de gestación de nuevas formas.” (Rolnik, 2001, pág. 6). El arte, la danza en este caso no pide permiso para existir, llega a reinventar los espacios y la manera en que se transitan diariamente. Con este punto de vista se puede decir que siempre hay un diálogo entre el transeúnte y el espacio urbano, por lo que el arte existe potencialmente en todos los espacios.

Dentro de este espectro de la danza hay varias maneras de creación e intervención como lo son las micro intervenciones, los performances, los happenings, la video danza, y festivales que incitan el uso de espacios no convencionales.

Estado del arte

A partir de finales del siglo XIX se vienen articulando nuevas ideologías respecto a la realización del arte, que fueron influenciadas por varios hechos históricos que marcaron innegablemente la evolución del arte, que bien fueron más notorias en el área pictórica también hubo repercusiones en la danza, el más claro es el inicio de la danza moderna y como varios de sus exponentes se involucraron más con las situaciones sociales que se vivían en su época, sus obras artísticas fueron el vehículo de su discurso personal, en las cuales también develaron inquietudes artísticas propias y de la comunidad. Fue como varios grupos de artistas se empezaron a juntar para exponer sus ideas y explorar juntos nuevas maneras de crear.

Al trasladar la danza fuera de los espacios teatrales, a distintos contextos, motivó nuevas prácticas coreográficas, parte de estas motivaciones es la búsqueda de un nuevo movimiento. Estas prácticas proponen nuevas formas de habitar el espacio y de cómo la danza se relaciona con lo urbano y con el público espontáneo. Gracias a esto se ha ido conformando la vasta investigación performativa en espacios cada vez más insólitos (Pérez Royo, 2009). Lo que ha derivado a estudios diversos sobre el espacio como elemento dancístico, su percepción e importancia para la creación de piezas coreográficas. Así mismo se encuentra en fenómeno del que habla Lindón (2015) sobre el afecto y afectividad tanto

en la gama emocional como en la modificación del espacio, y de cómo se ha transformado junto con el crecimiento territorial y poblacional de las ciudades.

(..)la corporeidad y las emociones de los habitantes de las ciudades lo que les permite experimentar la ciudad, actuar en ella, disputarla, marcarla, siempre en los contextos socioculturales específicos, en mundos intersubjetivos peculiares, en territorios particulares, en medio de ciertas formas materiales y encarnando así las diversas posibilidades históricas. (Lindón, 2015, pág. 9)

Esta circulación, de afectos, acciones y situaciones permiten articular un diálogo distinto con el público, en ocasiones más íntimo. También ha permitido cuestionar la realidad “son modificadas la circulación, el uso del espacio, la propiedad, la pertenencia, aunque estas modificaciones sean solo momentáneas. Entonces en el arte escénico público hay una cualidad efímera que da la impresión de libertad y transgresión del artista.” (Garay, 2013, pág. 9) lo que da pie a la relación del arte en la política, porque, aunque es cierto que no todas las obras tengan un enfoque político este siempre va a existir al momento en que el artista presenta su obra está dando su punto de vista sobre lo que concibe como realidad en su entorno “el arte es crítica social a priori, aún el arte autónomo y no comprometido.”(Rubio, 2013, pág. 199). Es decir que el arte en espacios públicos se ve afectado por el contexto político-social de la ciudad, el barrio, de los artistas y transeúntes que participen o no, en las intervenciones artísticas ya que todo el tiempo hay un intercambio de gestos, espacios, opiniones (verbales o no) con lo cual se rellena e interpretan la obra presentada. Dejarse afectar con el paisaje urbano que se construye. Justo la palabra “afectar” es clave dentro de la investigación, ya que dentro de la misma se hace referencia de esta palabra para poder explicar la relación que hay entre los bailarines, los espacios, el público y los procesos internos de cada uno al ver una obra y su habilidad de transformarla y traducirla dentro de su contexto social, cultural y personal. Para esto hay que definir la palabra afecto del latín *affectus* que se refiere a un estado emocional agradable hacia algo o alguien, significaba la disposición del alma, así como el estado físico, afección, enfermedad, o sentimiento de voluntad hacia algo o alguien, se deriva de *affectum* que se refiere a: afectar, producir, poner en determinado estado físico o psíquico. Que a su vez viene del verbo *afficere*: asociación a, junto a, aproximación. Con estas acepciones desde su etimología, varios autores la han interpretado de distintas

maneras dependiendo de su campo de trabajo, en este caso se tomará la definición propuesta por Thrift (2008) dice que la afectividad es como una sensación discursiva que circula entre los cuerpos, hacia afuera del cuerpo, y que se especializa al exponerse, y así construye el espacio y el vínculo sociales. Lo que para esta investigación se puede deducir que, en este contexto, es la capacidad de dejarse afectar y afectar nuestro entorno, es decir coproducir estos espacios de permutación diaria en el tránsito cotidiano, como lo sería tomar conciencia del impacto que nuestro tránsito afecta como se va conformando la ruta, y todos los elementos que la rodean. Como la urbanidad trasciende o complementa el afecto emocional de los individuos y su convivencia con y en la urbe. “Esta unión inseparable del cuerpo y el espacio a través de tiempo, las resonancias que el uno provoca en el otro crean una fuerte simbiosis que hace que uno no pueda entenderse sin el otro”(Pascual, 2013) dicha relación es clave en las intervenciones artísticas en espacios urbanos, en los que se ha encontrado una nueva intimidad entre el público y los bailarines “entonces la afectividad es la capacidad de reacción del sujeto ante el entorno, sea que contribuye a movilizarlo en algún sentido, o bien lo inmoviliza, le resta potencia.” (Lindón, 2015), se convierte en un dialogo corporal, las acciones de ambos se afectan mutuamente, accionando simultáneamente sobre el espacio social. La afectación de las personas con un espacio tiene que ver con su identificación dentro de ella, con su gente, con los lugares o con objetos. Como lo describe Lindón (2015) la territorialización, desterritorialización y re-territorialización de los afectos sucede por distintas causas como lo son los estados psíquicos de defensa y protección, por causas de arraigo emocional hacia lugares y personas, y por estructuras de autoridad y poder que pautan ciertos flujos de desplazamiento. Esta mención sobre el uso de los espacios es importante porque los artistas han buscado democratización del arte, -danza-, al transportarla a los espacios alternativos muchos de estos siendo la calle, un territorio público con diferentes usos dependiendo del día, la hora, y quién lo ocupa, pueden suceder tantas cosas dentro de un mismo espacio que por eso el arte se inserta con el flujo de la ciudad ya sea para acompañarlo o transformarlo.

(...) el uso de diferentes colectivos (culturales, de género, de edad), espontáneos o planificados, en definitiva, el uso pleno del espacio público no puede ser sin un fuerte carácter polivalente y una complejidad accesible, donde el uso puede ser más

o menos planificado, o más o menos espontáneo, según sea apropiado por redes sociales o por grupos más organizados como las asociaciones. (Alguacil,2008, pág. 206)

Reiterando la característica multifacética de los espacios alternativos que se ven afectados por todos los habitantes que lo transitan, no solo de intervenciones artísticas sino de como resuenan las acciones de todos los involucrados para que la danza tenga un mayor o menor efecto en comunicar un mensaje, o abrir una conversación con una pregunta, incitando apropiación de los espacios públicos de la ciudad.

Fundamentación teórica

Para poder exponer la información adquirida se tomará en cuenta las acepciones de la ciudad desde el punto de vista de distintos autores sobre su función como área de convivencia e intercambio cultural, social, político, que hace parte del desarrollo de una urbe, así como sus implicaciones dentro del lenguaje, el manejo de los gestos dancísticos en distintos espacios, como acciona la danza una comunicación con el público.

Carrión y Dammert (2019) mencionan en su libro Derecho a la ciudad, cómo el enfoque en el espacio público cambió en los 80's junto con la estructura social, económica y demográfica en la que Latinoamérica se configuraba, se fue transformando con la democratización (refiriéndose a los países que habían funcionado bajo un régimen militar) de los gobiernos estableciendo el modelo de ciudad neoliberal.

El embate neoliberal hace que la ciudad se rija más por el peso del mercado que por efecto de las políticas públicas, lo cual conduce a que el espacio público, por un lado, pierda su funcionalidad original de ordenador de la ciudad y, por otro, opere como un freno para la acumulación del sector privado. (Carrión y Dammet, 2019, pág. 193)

Esto incentivó a los ciudadanos para involucrarse en las propuestas urbanas de su localidad, ante el nuevo modelo político el gobierno trata de sobreponer los intereses generales a los específicos de la comunidad, “convirtiéndolo en un derecho ciudadano, en el entendido de

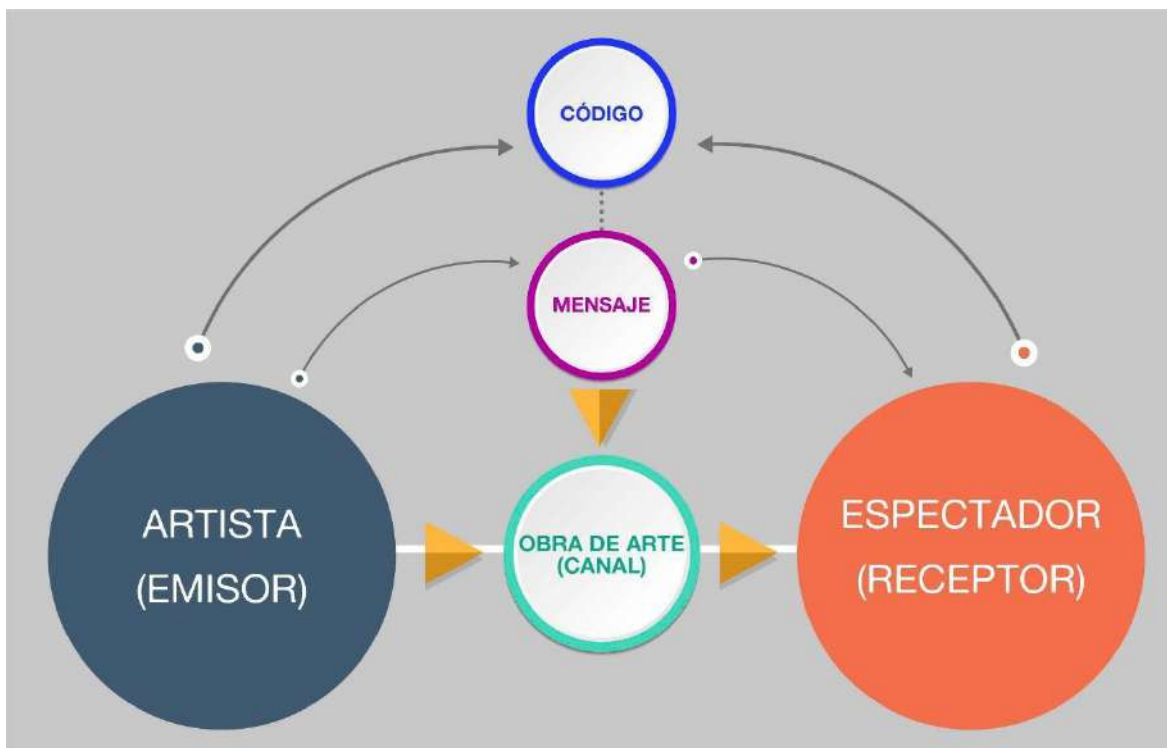
que justamente es allí donde se construye la ciudadanía, y, por lo tanto, la comunidad política que es la ciudad” (pág. 193) Así es como empiezan a surgir las distintas acepciones del espacio público, que ya no solo representaba un lugar espacial sino un lugar de convergencia social. Todos estos factores facilitan una comunicación más honesta y directa con el público, crean un vínculo efímero en el que se entretejen los artistas, la ciudad y el espacio. “Considero que el espacio público es actualmente el espacio ideal para lograr una transformación de la actitud de nuestra sociedad. Habitar ese espacio público a través de la danza es confrontar a la vida con creatividad.” (Neri, en Saspulgas, 2012, pág. 17) porque hay una intervención colectiva en la que convergen personas de toda clase social, género e ideología, de los habitantes de la ciudad que son interceptados por una idea en movimiento.

Es por esta razón que la creación de las obras se enriquece exponencialmente al escoger un espacio público, al crear símbolos que comunican el mensaje del artista, que va desde gestos comunes, hasta un virtuosismo físico característico de los bailarines, “los seres humanos se convierten en fabricantes de tramas de significado para consumo propio.” (Thompson, 1998, pág. 26) Para esto hay que comprender como funciona la comunicación y como es que los distintos canales pueden ser igual o más efectivos a los verbales al momento de transmitir un mensaje, idea, historia o emoción. Se tomará de referencia el trabajo de Thomson que explica mecanismos de comunicación en los medios, pero serán traducidos con ejemplos a la danza contemporánea, para describir su característica e influencia como lenguaje.

Inventar formas de comunicarse ha existido en todas las civilizaciones, sus habitantes han creado e intercambiado información y contenido simbólico, esta es una de las actividades principales de todas las sociedades. Como en el esquema de la comunicación indica hay cinco elementos principales que se necesitan para comunicarnos, como se muestra a continuación (ver figura 1), donde se puede visualizar el proceso por el cual el artista muestra su producto y es recibido por el público, solo hay que tomar en cuenta que dentro de este proceso es importante considerar el contexto de cuando, como y donde es recibido este mensaje lo cual delimita los parámetros y significados con los que se lee la obra.

Figura 1

Diagrama de comunicación



Nota. Tomado del blog Decademia. La Nueva Academia, ¿Cómo funciona la comunicación en el arte?, 2018. (<https://decademia.com/como-funciona-la-comunicacion-en-el-arte/>)

Tomando en cuenta esta referencia del proceso comunicativo del arte, se mencionarán algunos conceptos de Thompson (1998) que se consideran necesarios dentro del proceso de creación de una obra, que son: primero el soporte técnico, segundo los bienes simbólicos, tercero los grados de separación espacio temporal y cuarto habilidades, competencias y formas de conocimiento, ejemplificando con situaciones que los medios usan para promocionar o vender productos o servicios en este caso adaptado a las artes.

Toda comunicación necesita de un soporte técnico que apoye lo que se está diciendo, muy distintos dependiendo del medio, en las conversaciones cara a cara (el cuerpo es el soporte) es decir elementos materiales. Cuenta con cuatro cualidades:

1. El tipo de soporte técnico que usamos para transmitir el mensaje tiene grados de fijación todo depende del material o recurso que se use ej. La pintura, videos,

fotografías, libros son de larga fijación por su durabilidad- por otro lado, una conversación que depende la memoria es de baja fijación. Lo que permite alterar o revisar el mensaje.

Algunos tipos de soporte permiten la reproducción (copias), para su distribución y tener un mayor alcance. Cualidad que es ausente en la danza al ser un arte efímero, lo cual hace más significativo la sensación posterior al ver una obra, en que el público es consciente de que no va poder ver dos veces la misma pieza porque siempre está el factor de la imprevisibilidad, también podría ser un gran factor en nivel de afectación de la obra sobre el público, es por eso que como bailarines es más complicado encontrar el canal de comunicación porque el soporte técnico utilizado es el cuerpo cinético en el que recae la producción y transmisión del mensaje, y la utilización de símbolos abstractos o ajenos a quien mira. Símbolos que en algunos casos obtienen una fijación, debido a su impacto pueden causar una mayor durabilidad lo que facilita su uso para distintos discursos o su reproducción para distintos contextos y se convierta en referencia.

2. Los bienes simbólicos son productos que pueden ser comprados y tienen más valor al ser "originales" no vistos antes en la producción en serie de cualquier producto. En esta cualidad lo más importante es la búsqueda de la originalidad.
3. Grados de separación espacio- temporal (S-E-T) se refiere a lo que sucede cuando una forma simbólica (objeto) es separada de contexto donde fue creada, al ser reproducida en otro espacio- tiempo con una nueva realidad. Ej. Los libros, el primer ejemplar una vez salido a la venta, puede ser impreso las veces que sea, incluso cuando el autor haya fallecido, mientras siga siendo comprado por la gente, no importa es espacio temporal en el cual fue creado y en el que es consumido.

Las expresiones intercambiadas en la conversación están generalmente disponibles sólo para los interlocutores, y para los individuos ubicados en las proximidades inmediatas, por añadidura, las expresiones no permanecerán más allá del fugaz momento de su intercambio o lo que tarden sus contenidos en desvanecerse en la memoria. (Thompson, 1998, pág. 41)

En la danza la S-E-T es mínima ya que todo sucede de manera mediata y presencial, al ser un arte efímero su reproducción es más complicada, cosa que con el tiempo ha cambiado gracias a la tecnología ahora se pueden grabar videos, tomar fotografías, o transmitir videos en vivo por medio de plataformas específicas y redes sociales. Antes la reproducción era casi imposible ya que solo era posible su enseñanza si el coreógrafo tenía algún sucesor, y si recordaba la pieza ya que muchas veces sufrían alteraciones al no saber exactamente como estaba compuesta la obra, Y así muchas se fueron olvidando.

4. Habilidades, competencias y formas de conocimiento, es el proceso de codificación y decodificación que implica reglas y procedimientos que los que usan los soportes técnicos, tienen que ser capaces de hacer entender. Son dos procesos diferentes que normalmente están relacionados en las habilidades necesarias, pero no siempre. Ej. Los que ven una obra de danza, no siempre saben cómo fue producida (como se llegó al resultado final) lo mismo con un programa de televisión.

Para decodificar el mensaje no es necesario saber el proceso de codificación. En estos procesos se incluyen los *recursos culturales* lo que da forma a como se relaciona el receptor del mensaje (intervención) con el contenido y lo integran en su vida.

Tales formas de conocimiento y presuposiciones dan forma a la manera en que entienden los mensajes, se relacionan con ellos y los integran dentro de sus vidas. El proceso de comprensión es siempre una interacción entre los mensajes codificados y los intérpretes disponibles, y los últimos siempre ofrecen una disposición de recursos culturales para llevar este proceso a buen término. (pág. 43)

Estas cualidades de la comunicación que originalmente fueron escritas para los medios también son viables para distintos lenguajes ya que el proceso de decodificación cumple los mismos principios. “Si queremos comprender la naturaleza de la recepción, entonces debemos desarrollar un tipo de aproximación que sea sensible a los aspectos rutinarios y prácticos de la actividad receptora” (pág. 61). Puede ser de gran ayuda interiorizar estos conocimientos para poder crear mejores estrategias de alcance en las obras para el público se involucre más en las actividades culturales.

Otro autor que hay que mencionar es Alguacil (2008) ya que él habla sobre la ciudad sus espacios públicos y políticos como lugares para crear estrategias de participación, misma que está integrada por distintos grupos que habitan la ciudad, por lo que es muy evidente el conflicto que atraviesa el espacio público al ser un centro de convergencia, “el conflicto motiva la política y hace del espacio público (...) donde se desarrolla el arte del diálogo, de la negociación y del consenso.” (Alguacil, 2008, pág. 206) hay que encausar la negociación de las entidades que hacen uso del espacio para que los distintos grupos puedan nutrir y nutrirse del espacio que adquiere distintas funciones “el espacio público como espacio político debe orientarse a construir una identidad de identidades que englobe a todas, a la misma vez que defiende a cada una de ellas.” (pág. 208) situación que atraviesan los lugares públicos diariamente pero que en situaciones como las marchas, donde se reúnen miles de personas de distintas clases, religiones, edades, es donde más evidente se hace la función del espacio público de albergar y dar identidad a la población, creando una comunidad que hace uso de su libertad para luchar por un bien común. De ahí su característica política y estratégica acompañada, casi siempre, por intervenciones artísticas.

Metodología del trabajo

La metodología de la investigación fue aplicada y para culminar este proceso de indagación el caso de estudio fue *Ser(es) Jungla* pieza coreográfica desarrollada en la ciudad de Bogotá (Colombia) en el Parque Independencia. En la cual se analizó de qué forma *Ser(es) Jungla*, como expresión de la danza contemporánea en espacios alternativos de ciudad de Bogotá, Colombia, en la segunda mitad de 2021, reivindica acciones de interés sociopolítico mediante la apropiación simbólica del sitio, al momento de llevar a cabo una intervención, asimismo explora las dificultades y las ventajas de la danza contemporánea en espacios alternativos.

Su aplicación se usó para estudiar como la exploración corporal de los bailarines se complementa con la carga simbólica del espacio, observando así, como se puede modificar

un lugar de tránsito, y como repercute en los transeúntes del parque. Lo que la caracteriza con un enfoque cualitativo, se observó el comportamiento y respuesta de los bailarines y el público ante un fenómeno (danza) fuera del espacio convencional.

Se expondrá como el recorrido de la dirección, creación e interpretación la pieza coreográfica Ser(es)jungla, la toma de decisiones fue clave con respecto al uso del espacio, el tipo de técnica de danza elegido, y los elementos complementarios como vestuario, música y uso de objetos. Para lograr cumplir con el objetivo de la investigación todos estos elementos fueron necesarios al momento de creación y poder fusionar la investigación teórica con la aplicación.

Capítulo I. Antecedentes de la danza contemporánea y su desarrollo en espacios alternativos

El recorrido de la investigación comienza en Europa como primer referente del deseo hacia un cambio de espacio escénico, aquí comienza la indagación de la posibilidad de crear con la escenografía distintos espacios dentro del teatro, en este momento la danza aún no se desprende por completo del teatro, aunque hay una integración de los hechos sociales que trasladados a la danza se puede usar la definición de Abad et al. (2016) sobre el concepto de liminalidad, que lo describe como “límite que separa el arte de la vida. Se trata de esa frontera, donde los límites son poco claros o difusos, generando situaciones que se prestan a la ambigüedad.” (Abad et al. 2016, parr.7) Usar esta definición nos sitúa en la búsqueda que tienen muchos artistas al emprender el camino de la danza en espacios alternativos, aproximarse a los varios espacios desde las distintas realidades y deformarla lo suficiente para que la danza aparezca, “fisura producida entre dos mundos que se rozan y por momentos se confunden.” (parr. 7). Crear ficciones es justo en lo que se centra este primer capítulo, con Pina Bausch como exponente, sus obras coreográficas reflejan sobre toda las relaciones y emociones humanas complementadas con la escenografía, y en ocasiones la voz.

La indagación de traer los lugares ajenos al teatro como una cafetería, el bosque, la ciudad, entre otros, incorporando elementos que normalmente no son propios de un teatro para situar al espectador en un espacio y tiempo completamente diferente.

1.1. Evolución histórica de la danza desarrollada en espacios teatrales a espacios alternativos en Europa: Pina Bausch

El espacio escénico al igual que la danza se ha transformado a través de los años, se va a hacer un breve recorrido a través de la historia para exponer sus vertientes en los espacios escénicos, como lo son los espacios alternativos que es en lo que esta investigación se va a centrar.

Exponiendo eventos y artistas relevantes en el uso de espacios alternativos de lo general a lo particular que indagaron en el uso de espacios alternativos para la danza empezando en Europa con Pina Bausch, bailarina, coreógrafa y directora del *Tanztheater Wuppertal* reconocida por ser la mayor representante de la danza- teatro y pionera de la danza contemporánea.

Bailarina y coreógrafa alemana, fue discípula de Kurt Joss, también un revolucionario bailarín durante la pre- y post- guerra, fue de los primeros en unir la danza y el teatro y usar la palabra *Tanztheater*. Con él, Bausch aprendió además de los fundamentos del ballet, técnicas para la libre expresión y movimiento, que Joss implemento en su danza con aire revolucionario, siguiendo la línea del expresionismo alemán que inició durante la primera y la segunda guerra mundial. Así como la influencia que tuvo su estadía en la ciudad de Nueva York en los años 60 donde tuvo la oportunidad de ver el surgimiento de los *happenings* y *performances* que estaba surgiendo en el *Judson Dance Theater* del que hablaremos más adelante.

Su trabajo fue un parteaguas en la danza por su particular manera de trabajar en la que lograba retratar las emociones humanas de manera tan sincera que causó mucha polémica al principio por incomodar al público, al obligarlo a la confrontación propia. “Cada cuerpo como fuente inagotable de gestos, de movimientos, de ideas danzadas. Ese es el verdadero descubrimiento en Bausch. El cuerpo como transmisor de la memoria colectiva del ser humano, interpretada desde cada individualidad.” (Pastor Prada, 2017, pág. 213) Influenciada por el contexto histórico por el que Alemania estaba pasando durante su infancia el trabajo de Bausch indaga en las emociones universales a veces tan difíciles de articular en voz, pero tan claras en el cuerpo.

Pina Bausch finalmente había encontrado la forma que tomaría su trabajo, sus imágenes poéticas y oníricas y su lenguaje corporal justificaban el éxito mundial que pronto logró. Al tomar las emociones esenciales de las personas como punto de partida (sus miedos y necesidades, deseos y anhelos), el *Tanztheater Wuppertal* no solo pudo ser entendido en todo el mundo, sino que provocó una revolución coreográfica internacional. (*Wuppertal*, s. f. parr. 5)

Como se menciona en artículo de danza de CEUPE Magazine, (s. f.) “Las obras de teatro-danza no siguen una narrativa clásica, no cuentan una historia, sino que proponen situaciones escénicas alrededor de los conflictos humanos y buscan despertar, al igual que el teatro pedagógico y participativo, la reflexión del público sobre la existencia.(parr. 5)”. Es por esto por lo que la danza de la compañía Tanztheater ha trascendido a lo largo de los años y se ha convertido en un gran referente para varios artistas. Así como los elementos escénicos que complementan el movimiento corporal, por ejemplo, el vestuario, la escenografía, la música, la iluminación y la utilería; el uso de los elementos como lo son la tierra para su versión de *La consagración de la primavera (1975)* teniendo en cuenta que desde la primera versión creada por Nijinsky tuvo un gran impacto por representar un ritual pagano con un vestuario completamente diferente al acostumbrado para los ballets, y la música estridente Stravinsky, Bausch logró una vez más impresionar al público al introducir la tierra al escenario sobre la que bailaron toda la pieza, así como mostrar el miedo y la violencia del sacrificio, los movimientos ya no se apegan a las líneas del ballet, los bailarines se arrastran en la tierra y bailan descalzos. (ver figura 2)

La intensidad de los bailarines, el contacto con la tierra y la música crearon una experiencia intensa. No hay lugar para los estilizados movimientos de ballet. Los saltos de los bailarines no anuncian el vuelo del alma, sino el intento de respirar ante la posibilidad de morir ahogados en la miseria humana. (Serrano, 2019, pág. 108)

La viva interpretación de los bailarines en la escena y su notable desgaste y entrega en la pieza, la convirtió en una de las piezas más emblemáticas de la compañía.

Figura 2

Consagración de la primavera



Nota. Tomado de FUNDACIÓN JUMEX ARTE CONTEMPORÁNEO. Por Ximena Flores, [Fotografía: Ulli Weiss], (s.f), (<https://gastv.mx/los-ritos-la-consagracion-de-la-primavera/>)

Así como el agua, usada en varias piezas como *Arien* (1979) en ella hay agua en el escenario durante toda la pieza, Bausch retrata los gestos y su falsedad con el uso de la risa; aparece un hipopótamo dentro del escenario el público se sorprende, mientras los bailarines hacen caso omiso, al final solo queda una bailarina que lo observa y ríe hasta que este gesto se vacía de sentido, “, la ausencia de sentido y el absurdo desmantelan la convención, pues las risas falsas hacen que la respuesta inicial se vea como un lenguaje aprendido y repetido artificialmente, en el teatro como en la vida diaria.” (Godínez, 2014, pág. 225) este es un ejemplo de los muchos comportamientos sociales que Bausch observó y plasmó en sus obras, también esta *Agua* (2001) pieza inspirada en Brasil, retrata el placer de la vida, la naturaleza, en varias partes hay proyecciones del Amazonas, una bailarina se come una naranja con gestos exagerados mostrando su disfrute “(...) da cuenta de la belleza y del placer de forma casi embriagante. (...) Esto es sin duda una invitación a comernos el

mundo (...)” (Godínez, 2018, pág. 428) fue una pieza que destacó por su carácter alegre, en comparación de su repertorio que en sus temas recurrentes las emociones son de tristeza, miedo, o crítica política y social. Otro ejemplo es *Vollmond* (2006) donde desde el inicio hay una roca enorme en el escenario, y los bailarines interactúan con el agua, deslizándose, lanzándola, jugando como niños, pero también como un pretexto para pelear, llorar, reír y transitar por varios estados desde la melancolía hasta el peligro con el uso de los elementos.(ver figura 3) “El canto, la recitación y la pantomima no faltaban entre los recursos expresivos de Pina Bausch, que parecía haberse propuesto desde sus comienzos convertir sus coreografías en obras de arte totales.” (Larrayn, s. f. parr. 14) todos estos elementos hacen que sus piezas logren crear ambientes tan diversos, lo que ella logró fue usar distintos espacios sin salir del teatro.

Figura 3

Artists of Tanztheater Wuppertal in Pina Bausch 's Vollmond. (2015)



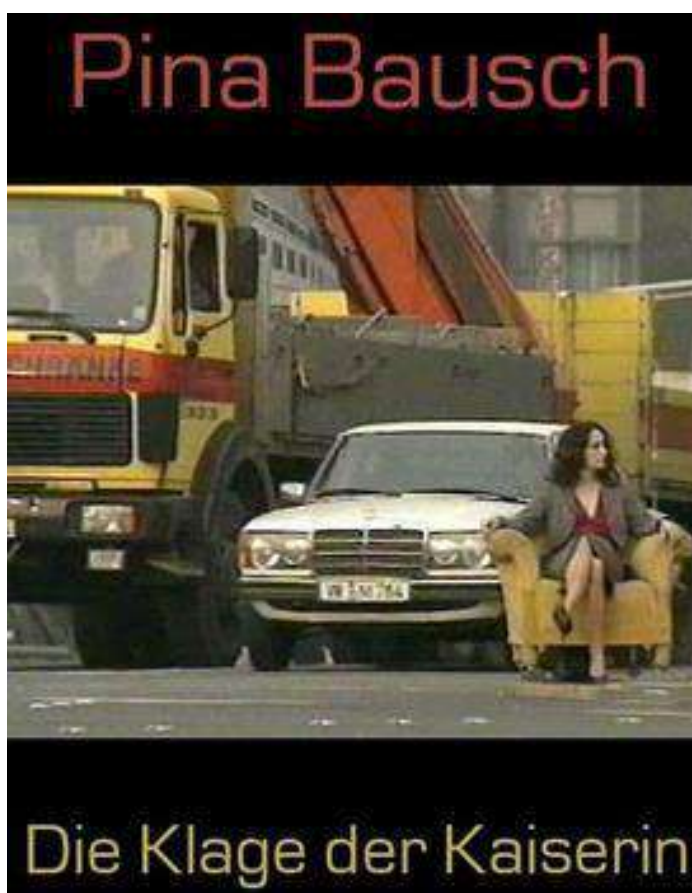
Nota. Tomado de Dance International Magazine, marzo 15 de 2015 en Reviews, Reviews 2014-2019. Por Kathleen Smith, [Fotografía: Laurent Philippe], 2015, (<https://danceinternational.org/tanztheater-wuppertal/>)

Sus trabajos también se caracterizan por ser tanto multidisciplinario e interdisciplinario, sus escenógrafos fueron clave para todas sus creaciones logrando los escenarios oníricos de sus piezas. También algunas de sus puestas en escena usaron la proyección de imágenes,

patrones de luces, y videos de los mismos bailarines haciendo la coreografía en distintos espacios como: la calle, en parques, en montañas de tierra, edificios vacíos, ríos, etc., sus inquietudes por explorar el movimiento la llevaron a experimentar en el cine con la película llamada “*Die Klage der Kaiserin (El lamento de la emperatriz)*” en 1990, que fue filmada en distintos espacios de la ciudad y el campo. (ver figura 4)

Figura 4

Die Klage der Kaiserin (1990)



Nota. Tomado de Paola de Giuseppe via del cinema, por Paola de Giuseppe [Fotografía], 2019, (<https://www.paoladigiuseppe.it/die-klage-der-kaiserin/>)

A pesar de que Bausch siempre presentó sus obras finales dentro de los teatros, en sus procesos creativos si incursionó en la investigación de espacios alternativos. En sus creaciones siempre existió polémica desde el inicio al desafiar y cuestionar los cánones de belleza, los roles de género, y las normas sociales y políticas de convivencia, es por todo esto que se le considera un pilar clave en las artes, y como influenció las generaciones siguientes hasta el día de hoy.

Abordar lo coreográfico fuera de los propios límites de la danza supone proponer para los estudios de danza la ampliación de su objeto privilegiado de análisis; supone reclamar que los estudios de danza se adentren en otros campos artísticos y creen nuevas posibilidades para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento (Lepecki, 2006, pág. 20)

Por esto las obras de Pina han sido de carácter transgresor y transformador en la danza y el teatro, su investigación corporal, va más allá de los movimientos y de la gestualidad predeterminada que se había visto hasta esa época, es congruente que siga siendo objeto de referencia y admiración de las generaciones venideras.

1.2. Desarrollo de la danza contemporánea en espacios alternativos en Estados Unidos: Merce Cunningham.

El recorrido continúa con quien podíamos llamar la contraparte americana de Bausch, con Merce Cunningham quien fue un bailarín y coreógrafo estadounidense, inició su aprendizaje en Tap, Folk y bailes de salón, luego ingresó a instituciones en Seattle, California, y Vermont. En 1939 comenzó a trabajar en la compañía de Martha Graham como bailarín principal, mientras tomaba clases de ballet con el American Ballet, luego continuó su camino en la danza formando su propia compañía *Merce Cunningham Dance Company* en 1953 en el Black Mountain College, en la que experimentó con sus bailarines nuevas maneras de hacer danza, una de sus atribuciones más conocida es su relación con la música o la falta de ella, gracias a la relación que mantuvo con John Cage- quien formaba parte del grupo Fluxus; idearon y crearon conciertos muy vanguardistas, donde la música no coincidía con el movimiento, pues para ellos uno podía existir sin relación con el otro,

“definió audazmente la danza como un movimiento en el tiempo y el espacio que liberara su propia forma de la dependencia de la música, permitiendo que ambas existieran de manera autónoma dentro de una extensión de tiempo compartida.” (Artishock, 2017, parr. 1) fue un conocido explorador en las maneras de crear y presentar la danza, siempre “buscando nuevos territorios”, también le dio importancia al uso de vestuarios (ver figura 5), iluminación y escenografía, sumergiéndose en la multidisciplinariedad con la colaboración de artistas como: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Robert Morris, Isamu Noguchi y Nam June Paik, varios de ellos partícipes del *Fluxus* y el *Judson Dance Theater*.

Figura 5

Suite para 5 (1956)



Nota. Tomada de Télérma' revista virtual: “Je suis ébloui par cette danse sans affect”, Merce Cunningham jugé par ses pairs. Por Emmanuelle Bouchez, [Fotografía:] 2021, (<https://www.telerama.fr/sortir/je-suis-eblooui-par-cette-danse-sans-affect,-merce-cunningham-juge-par-ses-pairs,n6481753.php>)

A demás sus inquietudes iban más allá de la escena en el teatro, incursionó en el uso de espacios alternativos (*site- Specific*) “la idea del espacio jerarquizado, de la perspectiva central con un punto de visión preferencial para el espectador, queda desterrado. Las obras

podían verse desde diferentes perspectivas, incluso si lo deseaba el espectador podía moverse durante el espectáculo buscando el ángulo de su preferencia.” (Guglielmotti, 2019, parr. 5). Fue de los primeros coreógrafos en desafiar el teatro como único espacio escénico, ya que sus investigaciones corporales y coreográficas lo llevaban a buscar nuevos lugares de indagación.

Definido por la precisión y complejidad, las coreografías de Cunningham combinaban intensidad física con un gran rigor intelectual. El retó las ideas tradicionales de la danza, como los roles de los bailarines y el público, las limitaciones del escenario, y la relación de del movimiento y su belleza. (*Archives and Selected Readings - Merce Cunningham Trust, 2017*)

Como se menciona en la página que recopila el trabajo de Merce Cunningham, durante su trabajo supo adaptarse a la tecnología, usando la televisión, el video y la computadora, sensores corporales y de movimiento, lo que ayudo a Cunningham a encontrar nuevas maneras de imaginar y entender el cuerpo. También fue pionero en el uso de la computadora como herramienta coreográfica con el software *DanceForms (1990)* con el que podía visualizar las secuencias de los bailarines.

Por su parte, la idea del espacio jerarquizado, de la perspectiva central con un punto de visión preferencial para el espectador, queda desterrado. Las obras podían verse desde diferentes perspectivas, incluso si lo deseaba el espectador podía moverse durante el espectáculo buscando el ángulo de su preferencia. Esto fue posible gracias a la utilización de espacios no convencionales para la danza, como jardines, parques, galerías de arte, campos de deportes o la incursión en el uso de escenarios circulares.

Un ejemplo es son sus obras llamadas "*Events*" que son presentadas en galerías de arte, Cunningham los inició a partir de una presentación que tuvo su compañía en Viena, pero el lugar que se les prestó fue una sala en la galería del "*Museum of the Twentieth Century*" [museo del siglo veinte] al no tener todos los elementos técnicos de un teatro a Cunningham lo solucionó presentando una sucesión de piezas autónomas, ininterrumpidas. Le llamó "*Museum Event no.1*" (ver figura 6)

What was revealed during the course of its roughly 80 minutes' duration is that the extraordinarily intense visual concentration it required created in the audience a heightened awareness no less powerful than anything obtainable under regular theatrical conditions. [Lo que se reveló durante el transcurso de sus aproximadamente 80 minutos de duración es que la concentración visual extraordinariamente intensa que requería creó en la audiencia una conciencia aumentada no menos poderosa que cualquier cosa que se pueda obtener en condiciones teatrales regulares.] (Harris, 1978, parr. 3 en Archives and Selected Readings - Merce Cunningham Trust, 2017)

Figura 6

Merce Cunningham Dance Company Performing Event #32



Nota. Tomada de Walker Art Center, “in the gallery alongside Mario Merz’s *Fibonacci Igloo* (1972), Walker Art Center, Minneapolis, March 12, 1972. Por Hiroko Ikegami, [Fotografía: James Klosty], 2017, (<https://walkerart.org/magazine/hiroko-ikegami-merce-cunningham-events>)

Cunningham ha sido ampliamente reconocido en la historia del arte y de la danza por lo aportes que hizo como artista y maestro, inspirando a sus alumnos a cuestionar el arte y como se hacía, a explorar distintas maneras de ver el cuerpo, de incluir las demás artes y la tecnología. Fue una gran influencia para las siguientes generaciones de bailarines y artistas que han surgido con el pasar de los años.

1.3. Influencia del Fluxus en el Judson Dance Theater

“*Fluxus*” del latín flujo, es un movimiento que involucraba artistas visuales y músicos principalmente pero también se involucró la danza y la literatura. Surge a partir del dadaísmo y el surrealismo buscando lo absurdo- llamado neodadaísmo, es una corriente del antiarte (así la identificaban los participantes) donde se criticaba el alcance elitista, su metodología estructurada, y su valor mercantil monetario (ver figura 7), así como la inclusión de distintos recursos e instrumentos para investigar y crear, “han sido pioneros en la utilización de video y los aparatos de TV en sus obras, dando comienzo al video arte, los videos objetos, las *video performances*, el *happening* y las instalaciones” (Trilnik, 1962, parr.2). Entre sus mayores exponentes se encontraba John Cage, Beuys, Wolf Vostell, Robert Fillou, Yoko Ono y Nam June Pike reconocido como el padre del video arte; organizados por el arquitecto George Maciunas en 1962, quien ayudó a fortalecer el movimiento con su proyecto habitacional, y creando un manifiesto de lo que Fluxus significaba, a continuación, se muestra un fragmento:

(...) El arte-diversión Fluxus es la retaguardia sin ninguna pretensión impulso de participar en la competencia de “llegar a otro nivel” con la vanguardia. Apela por las cualidades mono-estructurales y no teatrales del evento natural simple, un juego o una broma. Es la fusión del Vaudeville de Spike Jones, la broma, los juegos de niños y Duchamp.

(...) Por lo tanto, el arte-diversión debe ser simple, divertido, no pretencioso, preocupado por las insignificancias, que no requiera habilidades o ensayos

interminables, que no tenga valor ni institucional ni como mercancía. (...)
(Maciunas, 1965. parr.8 y 9.)

Maciunas compró varios edificios vacíos en SoHo Manhattan que estaban extremadamente devaluados, llamándolas *Fluxhouse Cooperatives*, debido a la situación económica del país varios de esos edificios estaban abandonados y en malas condiciones, como Maciunas era arquitecto restauró varios de los edificios que se convirtieron en centros de arte y vivienda de artistas como Trisha Brown, George Brecht, Dick Higgins, Al Hansen, Kaprow, La Monte Young, Carolee Schneemann, entre otros; así fue como para los años ochenta SoHo se convierte en el epicentro del arte contemporáneo, situación que se mantendría hasta el día de hoy de la ciudad de Nueva York.

Figura 7

Fluxus Street Theater (1964)



Nota. Tomada de Wipe, FLUXUS Primer Movimiento Transmediático. Takehisa Kosugi y Beb Vautier. [Fotografía: Georges Maciunas], (s.f), (<https://www.wipe.com.ar/notas/14029/FLUXUS>)

Hubo varios proyectos que se formaron a partir de sus creadores por ejemplo los *Chambers Concerts* o *Chambers Music Series (1959-1961)*, una serie de eventos para el desarrollo musical principalmente que incitaba la multidisciplinariedad, fueron organizados por Yoko Ono en su “ático- apartamento” junto con La Monte Young, estos conciertos reunían a los artistas más vanguardistas de la época y se convirtieron en uno de los eventos más importantes creados por el Fluxus.

A partir de su crítica sobre la accesibilidad del arte comenzaron a trasladarla a distintos espacios no solo los apartamentos o galerías, un ejemplo es la artista Alison Knowles, ella también empezaba a descentralizar el espacio escénico en su obra *Shuffle (1961)*, donde hacia caminar a los bailarines entre el público, haciéndolos partícipes de la obra de manera involuntaria.

La tendencia Fluxus a romper las barreras del ámbito artístico, sacando el arte a la calle y haciendo arte de la vida cotidiana, está en la raíz de *Street Piece* de 1962 en la que se insta, a quien quiera realizarla, a pasear por una calle, la obra puede ser materializada, o ejecutada como dirían otros, por aquel que manifieste el deseo de hacerlo. Es decir, lo que subyace es el concepto de que la obra no tiene por qué ser completada por el artista que la alumbró en su pensamiento y que cualquiera puede asumir ese papel dentro de un concepto de arte distinto al tradicional. (Rivas, 2013, pág. 132)

Varios de los artistas que fueron parte de este movimiento también fueron parte del Judson Dance Theater, donde compartieron sus inquietudes y formaron una gran red de convivencia y experimentación influenciados por uno de los objetivos principales de Fluxus que fue “democratizar” el arte, lo que representaba para ellos utilizar todo tipo de espacios para presentar sus creaciones y que dejara de ser una actividad elitista, "solo desde el cuerpo puede darse un acercamiento a la verdad" (Rozas, 2008, pág. 13), envolviendo todo tipo de inquietud entorno a la manera de hacer, ver, pensar e investigar el arte. Muchas de

estas posibilidades eran la respuesta a una actitud o crítica social, fue un momento político muy importante para los artistas pues se habían inaugurado espacios seguros para expresar su enojo hacia los estigmas de la comunidad artística de lo que otros decían que era arte y que no, y de quienes podían ser artistas, es por esto por lo que durante esta época hubo un gran incremento de visibilidad a artistas mujeres que fueron líderes y creadoras importantes en los movimientos. En conjunto crearon un gran pilar para el arte contemporáneo pues las reglas ya se habían roto.

El valor político del arte no se encontraría en el contenido sino más bien en el proceso mismo y en los modos en que se construyen formas de visibilidad y decibilidad; lo políticamente relevante consistiría, en consecuencia, en la ampliación de capacidades para construir de otro modo el mundo sensible. (Rubio, 2013, pág. 199)

1.4. Judson Dance Theater

Como se mencionó anteriormente, a principios de los años sesenta surgió una inquietud por la experimentación y la vanguardia en la que artistas de diferentes ámbitos se juntaron para comenzar principios compositivos, propuestas e intereses (Pérez, 2009). En el *Judson Dance Theater* que era un lugar, pero también fue un movimiento en el que pintores, fotógrafos, artistas visuales, compositores y coreógrafos que hacían colaboraciones, y prácticas y algunas de estas más adelante llevarían la danza a espacios públicos. (ver figura 8)

Figura 8

Judson Dance Theater Church. (1963)



Nota. Tomada de ARTISHOCK Revista de Arte Contemporáneo. Charles Ross, “Qui a mangé le baboon”, 1963. Presentado en el “Concert of Dance #13”, Judson Memorial Church, NY, 20 de noviembre, 1963. © Barbara Moore/VAGA, NY. Cortesía de Paula Cooper Gallery, NY. [Fotografía: Peter Moore]

(<https://artishockrevista.com/2019/01/15/judson-dance-theater-moma/>)

El trabajo de la *Judson Dance Theater* entre 1962 y 1964 es considerado el primero en romper con los cánones de la danza moderna americana. Contemporáneo al movimiento *Fluxus*, su trabajo criticó el elitismo respecto a la apariencia del cuerpo, integrando diferentes tipos de bailarines y de bailes, ayudando con ello a perfilar nuevas nociones de cuerpo para la danza como el “*democratic body*” (Allain and Harvie 2006: 119) y, por lo tanto, ayudando a crear nuevas nociones de danza.

(Godínez, 2014, pág. 49)

Steve Paxton, Lucinda Childs, Trisha Brown, Judith Dunn, Yvonne Rainer, George Brecht, John Cage, Merce Cunningham, Deborah Hay, Simone Forti, entre otros- se juntaban en una iglesia a tener sesiones de improvisación y compartir sus propuestas, “*They took their*

name from the Judson Memorial Church, which was a space they were given free reign to develop and present their work.” [Ellos tomaron el nombre del Judson Memorial Church, que fue el espacio que se les dio para su uso gratis para desarrollar y presentar su trabajo] (Janevski & J. Lax, para el MoMA, 2019), esto era la moda del momento debido a que todos querían experimentar, proponer y participar con distintas ramas del arte y artistas. Era un espacio para ellos, como se menciona en el archivo del MoMA no tenían que pagar por su uso porque era prestado, lo que también facilitó tener funciones, exposiciones, clases y talleres donde toda idea era recibida.

Judson is Open Arms, Judson is Big Momma. Judson is come in whatever you need we're gonna try to give it to you. You will need a shower, come here. There's a shower, there's a toilet, there's a place to eat your lunch. You want to practice, there's a place to practice. You know the thing about those guys is, well, they believed in us, and they believed in the world. [Judson es brazos abiertos, Judson es Big Momma. Judson es ven entra cualquier cosa que necesites vamos a tratar de dártelo. Si necesitas una ducha, ven. Aquí. tenemos una regadera, un retrete, hay un lugar para que comas tu almuerzo. Quieres practicar, aquí hay lugar. Sabes, la cosa con ellos es, bueno, ellos creían en nosotros, y ellos creían en el mundo.] (Passloff, 2018)

El contexto social facilitó que los artistas decidieran encontrar otras maneras de crear, ya que buscaban unirse y sensibilizar los cuerpos que durante tantos años se limitaban a una técnica, estética y metodología determinada de creación. En la multidisciplinariedad y experimentación de los artistas se empezaron a usar espacios alternativos para la danza, “El funcionamiento del sistema de producción artística se enuncia multidimensional, polifacético y rizomorfo en tanto que las condiciones materiales e ideológicas contextuales que propician facilitan o simplemente permiten la creación artística son sociales tanto como personales.” (Albores & Leonardo, 2018, pág. 1)

Como menciona la crítica Jill Johnston del Village Voice, varios de los talleres que se llevaban a cabo terminaban en performances donde incorporaban gestos cotidianos, recopilados del tránsito que hacía cada uno, su metodología era espontánea, usaban los juegos para explorar la composición y fundamentos de la coreografía “*stripping dance of its theatrical conventions, and the result, was the most exciting new dance in a generation*” [coreografía desnudando la danza de sus convenciones teatrales, y el resultado, era la nueva

danza más emocionante de la generación.] (2018, parr. 1). Fue una época muy vanguardista en la que prosperó la investigación del cómo, qué y por qué, del arte.

A continuación, se exponen algunos comentarios que hicieron varios de los bailarines y coreógrafos del *Judson* en unas series de entrevistas hechas por los curadores del departamento de Media y Arte Performático Thomas J. Lax y Ana Janevski para el archivo del MoMA.

He was very experimental and tried all kinds of things. I mean, he would do things like rub his fingernails against the glass windows and make these terrible sounds. He wanted to experiment and work with dancers. So, we started working together. [Él era muy experimental y probaba todo tipo de cosa. Por ejemplo, él haría cosas como frotar sus uñas de las manos sobre una ventana de vidrio y hacer estos horribles sonidos. Él quería experimentar y trabajar con bailarines, así que, empezamos a trabajar juntos.] (Halprin, 2018, parr. 4)

Rainer (2018) hablando sobre la pieza *Turnover* de Carla Blank, que bailó en uno de los conciertos del Judson en el que había 8 mujeres, cuatro de ellas levantaban un tubo de metal del que colgaban las otras 4 bailarinas, sin duda una pieza que rompió con los estereotipos establecidos respecto a la fragilidad de la mujer. (ver figura 9)

You know, what's this—1963? So organized feminism was quite a way off. It felt very dangerous and unusual for a group of that many women to be collaborating on this very heavy risky enterprise. That was a memorable piece. [¿Tú sabes, que es esto- 1963? Así que el feminismo organizado estaba bastante lejano. Se sentía bastante peligroso e inusual para un grupo con esa cantidad de mujeres que estuvieran colaborando en esta pesada y peligrosa estructura. Fue una pieza memorable.] (parr.5)

Figura 9

Concert dance #13, Judson Memorial Church. (1993)



Nota. Tomada de MoMA Art and Artists Judson dance Theater. Peter Moore's photograph of unidentified performers in Joan Baker's Ritual (detail), 1963. Performed in Concert of Dance #13, Judson

Memorial Church, November 20, 1963. © Barbara Moore/Licensed by VAGA, New York, NY. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York. [Fotografía: Peter Moore], (<https://www.moma.org/audio/playlist/53/788>)

I was thinking more like sculptures and space. I think that's the first time we did a Huddle. About seven people stand close together and form a structure together for about 10 minutes as different individuals climb over the top and join it again never really breaking away from the form. It's a physical action and it's a sculpture".

[Pensaba más en esculturas y el espacio. Creo que esa fue la primera vez que hicimos un Huddle. Como unas siete personas paradas muy cerca formando una estructura juntos por 10 minutos mientras diferentes personas escalaban hasta llegar arriba y volvían a unirse sin alejarse realmente de la forma. Es una acción física y es una escultura.] (Forti,2018, parr.3)

Los artistas que participaban no solo se limitaban a hacer sus presentaciones dentro de la iglesia, tenían la curiosidad de ver qué pasaba en distintos espacios, como Robert Rauschenberg artista visual que creó su primera pieza coreográfica llamada *Pelican* (1963) en una pista de patinaje sobre ruedas abandonada, en la que él y sus bailarines patinaban en círculos con un paracaídas puesto.

En esta época hubo muchos artistas que se dedicaron a explorar las infinitas posibilidades de la creación, con el cuerpo, el espacio, la música, las instalaciones; toda esta euforia propició que las artes se vivieran en todos los rincones de la ciudad, se formó una red donde se podía vivir el arte, ya no tenía un lugar exclusivo para mostrarse, porque siempre estaba sucediendo algo, en los parques, en las galerías, en los apartamentos, en bares, bodegas y en las calles. Como menciona Thomas J. Lax (2018) en los 60's, los artistas se mudaron a edificios abandonados Manhattan (SoHo) e ingeniaron nuevos espacios donde pudieran vivir y trabajar.

En estas entrevistas Rainer (2018) comenta sobre la comunidad artística y como todos iban a los conciertos de Cage, de Cunningham, a la galería Reuben, entre otros, subraya el hecho de que a pesar de que la entidad de artistas era más pequeña había bastante interacción, pues todos intentaban asistir a los eventos que sucedían.

Dentro de esta red de artistas el denominador común era hacer todo lo inimaginable, usar todo lo inusual, “terminan por romper con las estructuras artísticas y expanden las formas y los lugares donde hacer y experimentar arte” (Seijo, 2015, pág. 209) tener más espacios donde mostrar sus obras abrió más canales de comunicación hacia sus críticas sociales y políticas.

Las teorías de la política están llenas de ideas, pero su éxito ha sido menor en lo referente a su explicación de como el esfuerzo concreto de participación necesario para ejecutar dichas ideas se concentra a través del movimiento de los cuerpos en el tiempo y el espacio sociales. La política no va a ninguna parte sin movimiento. (Martin, 1998 como se citó en Lepeki, 2006 pág. 30, parr. 3)

Artistas como Carolee Schneemann (2018), que criticaba la moral del patriarcado, su falta de la sensibilidad social hacia lo erótico, lo sensual como un recurso más allá de sexo y la pornografía, ella afirmaba que las caricias, el placer del contacto físico tiene una conexión con lo antiguo “*the worship of nature, worship of the body, a pleasure in sensuousness*”. [la adoración de la naturaleza, la adoración del cuerpo, el placer en los sentidos.](parr.3) Es por eso que crea su obra *Meat Joy* (1964) que usa papel, pintura, carne, pollo y pecado crudo. (ver figura 10)

Figura 10

Meat Joy. 1964



Nota. Tomada de MoMA Art and Artists Judson dance Theater. Al Giese's photograph of Stanley Gochenouer, Dorothea Rockburne, James Tenney (hands), Carolee Schneemann (from left) in *Meat Joy*, 1964. Performed at the concert *Meat Joy*, Judson Memorial Church, December 17, 1964. © Estate of Al Giese/Licensed by VAGA, New York, NY. Courtesy of Carolee Schneemann, Galerie Lelong & Co., and P•P•O•W, New York, [Fotografía: Al Giese] (Carolee Schneemann. *Meat Joy*. 1964 | MoMA)

Así como en el dueto *Word Words* entre Yvonne Rainer y Steve Paxton en el estuvieron lo más desnudos posible, en el que Paxton (2018) comenta: “think it's a sign of something if you start questioning the conventions that you're part of, and I had never been nude in front of an audience before. (...), I felt it incredibly. I had never felt so exposed. I think it broke me of my stage fright.” [Yo creo que es un signo de algo si empiezas a cuestionar las convenciones de las que eres parte, yo nunca antes había estado desnudo en frente de una audiencia. (...) Me sentí increíble, nunca me había sentido tan expuesto. Pienso que me hizo superar mi pánico escénico.] (parr. 6). Es un claro ejemplo de cómo estos espacios también favorecían la reflexión de los artistas sobre las normas sociales con las que crecieron y darse la oportunidad de cuestionarlas al intentar lo supuestamente incorrecto y usar sus cuerpos como instrumento para comunicar estas ideas, quejas, y preguntas.

Las manifestaciones artísticas son políticas, porque suponen un desacuerdo, una confrontación con las particiones de la realidad sensible. El gran poder de subversión que poseen estas experiencias estéticas en general es su capacidad para ampliar los sujetos, los objetos y los espacios adecuados para el debate, creando nuevos escenarios para la política. (Rubio, 2013, pág. 196)

Otra pionera de la danza en espacios públicos es *Trisha Brown* -miembro fundador del Judson Theater; hace varias intervenciones llamadas *Equipment Pieces* en las que sus exploraciones incluían exploración de superficies verticales, caminando por fachadas, muros, escaleras y más. (ver figura 11).” Expandiendo los comportamientos físicos que calificaban como danza, ella introdujo tareas, movimientos cotidianos e improvisación a las coreografías.” (Rosenberg, 2017, parr. 2)

Figura 11

Man Walking down the side of a building (1970)

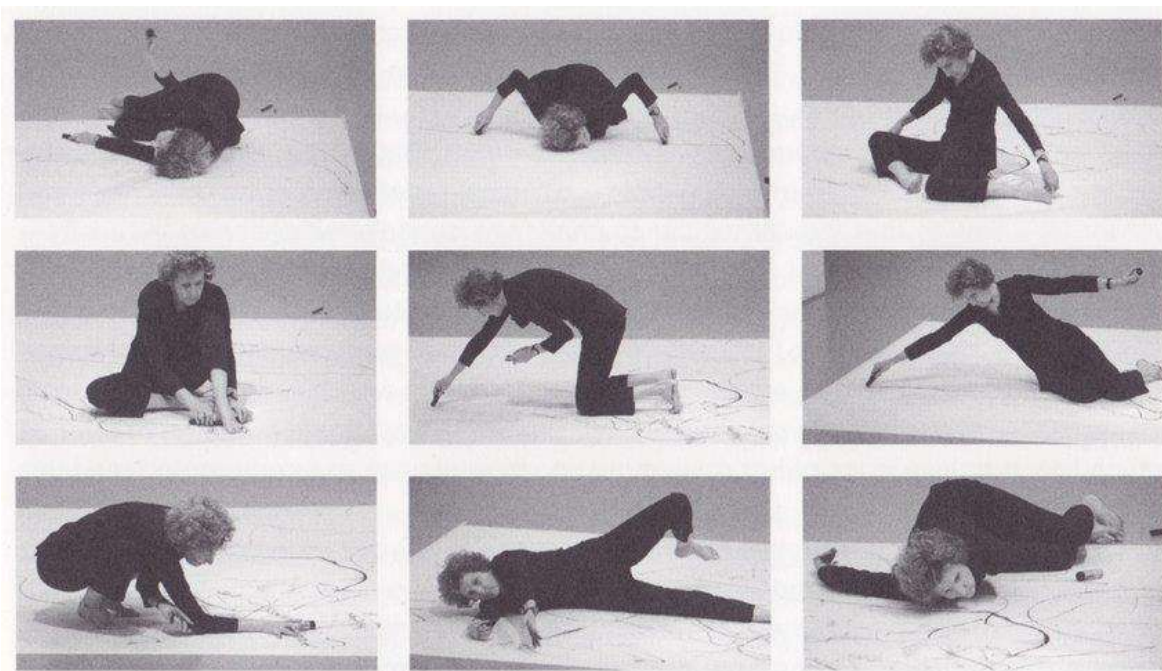


Nota. Tomada de FRIEZE Peter Moore, Trisha Brown's *Man Walking Down the Side of a Building*, 80 Wooster St., New York, 1970. Courtesy: © Barbara Moore, DACS, London, por Susana Rosenberg, [Fotografía: Peter Moore], 2017, (<https://www.frieze.com/article/trisha-brown-1936-2017>)

En el 2003 presentó su obra llamada "*It's a draw/Live Reed*" (Es un dibujo/Transmisión en directo) en el *Fábrica Workshop and Museum (FWM)* de Filadelfia, (ver figura 12) una colaboración con el Departamento de Arte Moderno y Contemporáneo del Philadelphia Museum of Art, el cual se llevó a cabo en una sala blanca de exposición "la actuación inclasificable de Brown, un Híbrido de danza improvisada y un dibujo automático, sería presenciada "en vivo" por un público situado aparte del museo, donde podían contemplar una transmisión del video en directo del dibujo-danza de Brown" (Lepeki, 2006, pág.123)

Figura 12

Imagen. *It's a draw/ Live Feed.* (2003)



Nota. Tomada de ResearchGate, Automatic Landscapes (Honours Research Papers), por Brook Leigh Carlson, [Fotografía], 2012, (Trisha Brown, *It's a Draw/Live Feed*, 2003. | Download Scientific Diagram (researchgate.net))

En esta pieza se hace una reivindicación de como la danza cambia su discurso aprovechando esta época de experimentación para llevarla de la verticalidad a la horizontalidad, así como otras expresiones artísticas, se da el ejemplo del famoso pintor Pollock que lleva el lienzo al piso para así poder plasmar su técnica de goteo (ver figura 13), lo que se lee como una forma de reivindicar el uso del espacio, de apropiar un territorio hasta ahora desconocido en las artes la horizontalidad y sus resignificaciones. “Ese derribo permitió también a *Pollock* transformar literalmente el lienzo en un suelo, un terreno, un territorio vacío sobre el cual el artista podía caminar a voluntad e imprimir huellas de sus idas y venidas.” (Lepeki, 2006, pág. 125) Lo cual se hace presente unos años más tarde en Latinoamérica, iniciando en Colombia una nueva forma de abordar el cuerpo que se le denominó “piso móvil” que al igual que *Pollock* no solo apropió la horizontalidad, sino que plantea un rompimiento de hasta lo que en ese momento se pensaba que podía lograr en

cuerpo, al investigar cómo se amolda el cuerpo al piso, y encuentra nuevas rutas y sensaciones complementa el entrenamiento del bailarín para la escena.

Figura 13

Jackson Pollock in His Studio, Dripping Technique. (Namuth ,1950)



Nota. Tomada de ENFILME Cine todo el tiempo, CINE Y ARTE: 'Jackson Pollock 51', un cortometraje sobre la técnica de goteo del pintor estadounidense, por Luis Fernando Galván, [Fotografía: Hans Namuth], 2015, (CINE Y ARTE: 'Jackson Pollock 51', un cortometraje sobre la técnica de goteo del pintor estadounidense - ENFILME.COM)

Capítulo II. El rol latinoamericano dentro de la danza contemporánea en espacios alternativos y su importancia creativa y social

Con esta idea se va a seguir exponiendo la danza contemporánea en espacios alternativos y su desarrollo en Latinoamérica, específicamente en Colombia, en donde se llevó a cabo la investigación durante el segundo semestre de 2021. Anteriormente se expusieron opiniones de autores que escriben sobre el uso del espacio público en Latinoamérica, en el que nos vamos a adentrar en este capítulo.

En Colombia el surgimiento de la danza contemporánea inició en respuesta del contexto social de la época, no existían grupos de danza contemporánea, y la carrera de danza aún no se había formado. La historia de la danza contemporánea en Colombia es reciente hablando institucionalmente, ya que en el año 1993 en Bogotá inició la primera carrera de danza en la Universidad Distrital (ASAB), ahí inicia la validación de la danza como una profesión. Todo comenzó con los talleres de danza que ofrecía la Universidad Nacional, algunos de ellos decidieron llevar su inquietud del cuerpo a otro nivel y se formaron grupos que aun hoy siguen activos como lo son Danza Común y Cortocinesis.

En este capítulo se va a relatar como desde los inicios la danza contemporánea en Bogotá ha estado involucrada con los espacios alternativos, atravesando diferentes situaciones en donde la danza es la manera de expresión corporal, en el ámbito técnico los tipos de intervenciones, y el ámbito social la diversificación de espacios debido a la demanda de la creciente población de artistas en la capital y por su implicación con protestas políticas.

2.1. Inicios de la danza contemporánea en el contexto colombiano, un recurso para la articulación de una comunicación a través del cuerpo.

A diferencia de varios países latinoamericanos, en Colombia no hubo una influencia directa de bailarines y maestros extranjeros, en los inicios de la danza contemporánea fueron un grupo de estudiantes que se unieron por un gusto común que fue el movimiento del cuerpo, pero no en la forma en la que se enseñaba en las escuelas como el ballet, el jazz, o el

folclore. Varias de estas figuras que ahora son maestros formadores han tenido un aporte significativo a las inquietudes e investigaciones corporales que complementan la de las nuevas generaciones, insistiendo en el uso de espacios alternativos, interesados en sumergirse en la dinámica citadina, de una cultura que se reconfigura, ideas que fluctúan y cuerpos distintos que motiva la búsqueda creativa en las superficies urbanas, o espacios más personales como los hogares, los balcones, las azoteas. Como se muestra a continuación los inicios de la danza contemporánea en Colombia no fue dentro de los salones sino explorando sitios públicos.

Álvaro Fuentes Medrano uno de los percusores de la danza contemporánea en Colombia (título que le fue dado por el gobierno) originario de España, llegó a la capital colombiana a principios de 1976, entre su gran repertorio de obras coreográficas se destaca “Bolívar Extranjero en el Tiempo” (1999) que fue echa y desarrollada en un espacio público, desde la plaza de Bolívar por la carrera séptima hasta el edificio del tiempo, en la que se narra la historia de Colombia.

El coreógrafo, maestro, bailarín e investigador responde en una entrevista hecha en 2009 por Lagos y Roa, sobre qué piensa de la danza en Colombia, hoy en día a lo que responde:

Es un arte disciplinario que ha evolucionado de manera sorprendente. En Colombia el movimiento Danzario abre un camino hacia el despertar de la conciencia, se comienza a originar un potencial de vanguardia, la reserva del talento toma fuerza y se dirige hacia una transformación insospechada a partir de la cual la creación podría superar las corrientes establecidas en otros lugares del mundo. (Lagos et al., 2009, pág.52)

Entre los precursores de la danza contemporánea en Colombia que han indagado el uso de espacio público son: Álvaro Fuentes, Angela Bello, Olga Cruz, Vladimir Rodríguez, Bellaluz Gutiérrez, Norma Suárez, Raúl Parra, Leyla Castillo, Francisco Díaz, Hernando Eljaiek, Soraya Vargas, entre otros. Muchos de ellos fueron partícipes de uno de los primeros festivales de danza en espacios alternativos llamado Festival Insólito de Danza Contemporánea en Espacio Público, en cual se hicieron creaciones en el cementerio, en Monserrate, en iglesias, autobuses, puentes, baños públicos, semáforos, entre otros.

Angela, Olga y Vladimir los primeros miembros de la compañía Cortocinesis (2003), se juntaron a crear por su inquietud en común de llevar la danza al espacio público, en sus inicios ninguno de los tres tenía una formación profesional de la danza así que se guiaron por la intuición y la curiosidad, crearon varias piezas explorando los edificios de la Universidad Nacional, donde se conocieron. Sus primeras obras fueron: Bolero, El árbol y Bogotantes.

En 1994 creció su interés por la danza y aplicaron a una convocatoria llamada “Espacios Insólitos” con apoyo gubernamental por parte del IDCT (Instituto Distrital de Cultura, Recreación y Deporte) para crear piezas en espacios no convencionales, que en su entrevista para Huellas y Tejidos (2013) mencionan fue clave para su acercamiento a la danza contemporánea y decidir profesionalizarse en ella en la ASAB.

Otro ejemplo es Bellaluz, miembro fundador de la compañía Danza Común en donde comenzó a desarrollar su interés personal por entrenar en espacios públicos donde el cuerpo tiene que adaptarse si o si a la superficie o situación siempre cambiante “me gusta la idea de trabajar en superficies inclinadas y diferentes en donde uno tiene que apoyarse en los instintos para vivenciar el espacio desde el cuerpo y la creatividad”. (Lagos et al., 2013, pág.77)

A principios de las noventa Norma Suárez, Raúl Parra, Leyla Castillo, Francisco Díaz, Carlos Latorre, Elizabeth Ladrón, Jorge Tovar, Duván Castro y Gino Peñuela, que formaron parte de la compañía de Elsa Valbuena cuando ella se fue del país se empezaron a reunir a entrenar se daban clases entre ellos y comenzaron a explorar la danza en una casa del centro (la Candelaria) tuvieron una nueva inquietud del cuerpo con los espacios alternativos, en este caso los lugares del hogar, dieron funciones en los pasillos, el patio y los cuartos. Lo cual también visibilizó la dificultad de la falta de un apoyo institucional, ya que en ese entonces no existía el Ministerio de Cultura.

Actualmente hay varios apoyos por parte del ministerio de cultura, no son suficientes para la cantidad de artistas en la ciudad, hay un desabasto de espacios designados a las artes escénicas gratuitos por parte del gobierno. Por lo que los artistas siguen buscando alternativas para trabajar y presentar sus obras.

A pesar de las dificultades con las que los artistas se han encontrado a través de los años para continuar creando y entrenando, se han encontrado distintos canales por los cuales seguir trabajando, es este contexto que ha facilitado e incentivado a las generaciones de bailarines a ocupar los espacios que ofrece la ciudad, ya sean dentro de un recinto privado (museos, bares, casas, azoteas, o público (parques, plazas, las calles) todos ellos propiciando la resignificación de espacios por medio del cuerpo.

En este apartado se va a hablar un poco más sobre la relación ciudad- artista- espacio, en la convergencia de los actos artísticos y cotidianos, la influencia del uso del uso del espacio dentro del contexto latinoamericano y su impacto en las obras tanto en resignificación de los espacios como en su capacidad comunicativa.

Se tomará de referencia el artículo *La ciudad sensible. Paradigmas emergentes de espacios informales y usos alternativos del espacio urbano* de Angelique Trachana, expone el concepto de “ciudad sensible” como la capacidad que tiene de reaccionar a las situaciones que la rodean, siendo una de estas las intervenciones artísticas, “Lo urbano se entiende aquí no solamente como descripción morfológica-estructural de elementos permanentes sino también de elementos mutantes sensibles, usos cotidianos, actividades, etc. “(Trachana, 2014, pág. 97). Habla de en la influencia de las TIC y como en esta era digitalizada facilita la divulgación de información creando redes colectivas que proponen acciones de cambio “Se trata de actuaciones directas sobre lo preexistente con recursos limitados que potencian aspectos sensibles del lugar en cuestión” (pág. 98), en las artes se traduce a la red de artistas que se une para direccionar cambios, intercambiar ideas, y crear, justo como sucedió en los años sesenta en Estados Unidos en la Iglesia Judson, sucede en Colombia con los distintos colectivos de danza donde sus integrantes se interesan por cambiar la situación de la danza de un lugar estático como los teatros a los espacios alternativos, posibilitando entretejer las inquietudes individuales con el objetivo de la comunidad.

Por ejemplo, como sucedió con el espacio de entrenamiento La Futilería (Casa Corto) al ser uno de los primeros grupos de danza contemporánea su reconocimiento y solidificación como grupo de artistas creadores y maestros, los incentivó a abrir las puertas de la casa a la comunidad prestando el espacio o llegando a acuerdos de retribución económica flexible, lo que fortaleció la colaboración de los artistas en comunidad.

Por otra parte, también se visualiza la ciudad como ente cambiante a pesar de tener un campo visual aparentemente estático, la naturaleza de la urbe igualmente es caótica, y tornadiza, lo que le da más sentido al llamarla ciudad sensible, al ser provocadora de relaciones simbólicas con el espacio, componiendo imágenes que estimulan la producción del arte.

(...) la experiencia naturalista que se opone a la concepción del paisaje urbano como taxonomía social; la suplantación de la voluntad obsesiva de orden visual otorgando sentido al amorfo y cambiante tejido urbano por su heterogeneidad y riqueza social, por las potenciales relaciones sociales imprevistas y casuales. (Trachana, 2014, pág. 99)

Este es el mismo caos en el que “se produce el encuentro de las diferencias y de las divergencias, de los intereses contrapuestos, que se tocan, que se mezclan, que confrontan, que se complementan, y así se modifican mutuamente” (Alguacil, 2008, pág. 206) y donde se inserta la necesidad de comunicarse, de transmitir un mensaje, el bailarín aprovecha el caos, la estética amorfa o delineada, el tránsito del sitio, transformar la experiencia de habitar el espacio.

Esta presencia (del latín *prae-sens* que significa “ser frente a un ser sensible”) dispara los mecanismos de la comunicación con el espectador” (Cardona en Alguacil, pág. 6). La danza comunica cuando revive en nosotros nuestra capacidad de asombro, cuando despierta significados, articula estímulos, cuando se convierte en memoria profunda” (Calonje y Pérez, 2018, pág. 75)

Por esto la danza es un perfecto encausamiento para transmitir ideas, emociones, despertar reflexiones y preguntas “La danza es una práctica social que responde a un código, gestual, cultural, comunicativo. La danza es un ritual, el cuerpo un vehículo de sentido” (pág. 75). De ahí el poder del cuerpo en movimiento, aún sin decir palabras.

2.2. Razones creativas y sociales que han despertado el interés de intervenir corporalmente espacios alternativos.

Hay varios factores que se pudieron observar en las razones por las cuales hay un gran número de artistas que usan espacios alternativos como lo es el aspecto social. En la Universidad Distrital los alumnos están muy involucrados con las luchas sociales en especial en la facultad de artes (ASAB), por lo que constantemente hay paros estudiantiles, en las que se cierran las instalaciones, y no hay clases, pero a pesar de esto se juntan grupos en parques o explanadas de la ciudad para no perder clases, en ocasiones esas mismas clases se hacen como un acto de resistencia para exigir a las autoridades correspondientes que se haga algún cambio, diálogo o intervención. Un ejemplo es en el marco del paro nacional que sucedió en Colombia en los meses de abril y mayo del 2021, en cual se protestaba por los aumentos de precio en algunos productos de la canasta básica alimenticia, cuando a partir de la pandemia ha habido un incremento de desempleo en la población, lo que también ha aumentado la inseguridad y violencia en la capital, así como un cambio en un artículo de salud. Por lo que la comunidad artística se unió y hicieron varias apariciones dentro de las marchas con danza, música, y performances en los que afirmaban que el arte no solo está para ser observado en un teatro o museo sino como instrumento de protesta. (ver figura 14). Aquí entra otra de las características del arte - la danza-, su rasgo comunicativo “nuestro cuerpo se transforma en un terreno privilegiado para la reflexión y la representación de nuestra propia identidad, individual y social” (Pastor, 2017, pág.213), mismo que ha sido bastante útil en ciertas épocas de la historia, porque no necesita usar palabras (a pesar de que a partir de la danza teatro se ha involucrado más la voz) para poder expresar una idea, más en concreto una emoción, con la que quien la ve se puede sentir identificado o conmovido por lo que el cuerpo está exponiendo.

Toda manifestación artística ha de ser considerado un conjunto de signos que logra, a través de su progresión, coherencia y cohesión, a representar y significar una realidad, con ayuda de referentes de realidades conocidas. Es así como se genera sentido y se comunica, con un mensaje y una construcción de sentido a la cual comprendemos e interpretamos. (Radulescu, 2013, parr.13)

Figura 14

Las artes ni bellas ni apolíticas. Críticas y combativas



Nota. Tomada de Facebook, captura de pantalla compartida por JuanSe Cruz Moreno el día 5 de mayo 2021, [Fotografía: Santiago Lemus] 2021, (https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1111372302716188&id=100015302854463)

Continuando con el ejemplo del paro nacional y la participación estudiantil dentro del mismo, el maestro Edwin Vargas que también forma parte del colectivo Cortocinesis convocó unas sesiones de “arquitectura móvil” estilo que nace de los principios del piso móvil implementándolo al espacio público, específicamente plazas y parques. Como manera de unir a la comunidad artística y cualquier persona con un interés en el movimiento corporal y cualquier otra expresión artística que quisiera hacer presencia en el marco de las marchas de manera pacífica, porque hay un historial de violencia policiaca hacia los estudiantes dentro de las mismas. “Al producir formas simbólicas, los individuos emplean estos y otros recursos con el fin de llevar a cabo acciones que podrían interferir en el decurso de los acontecimientos y desencadenar consecuencias de varios tipos.” (Thompson, 1998, pág. 34). Por lo que buscan maneras creativas de asistir a las marchas, y demostrar que no tiene por qué haber episodios violentos ante las protestas, ya que también es un momento de unión y solidaridad para la sociedad. (ver figura 15)

Figura 15

Bogotá - 19 de mayo - resignificar a los héroes

Leyenda de la imagen: *En un precioso homenaje, la gente de @cortocinesis_com @la.futileria llevó hasta el monumento a los nuevos héroes, la imagen de Lucas Villa y Allyson Meléndez, quienes en medio de esta coyuntura se fueron de esta vida por la violencia y la presión a la que dio paso el estado. Re significar a los héroes, creer en nuestra gente.*

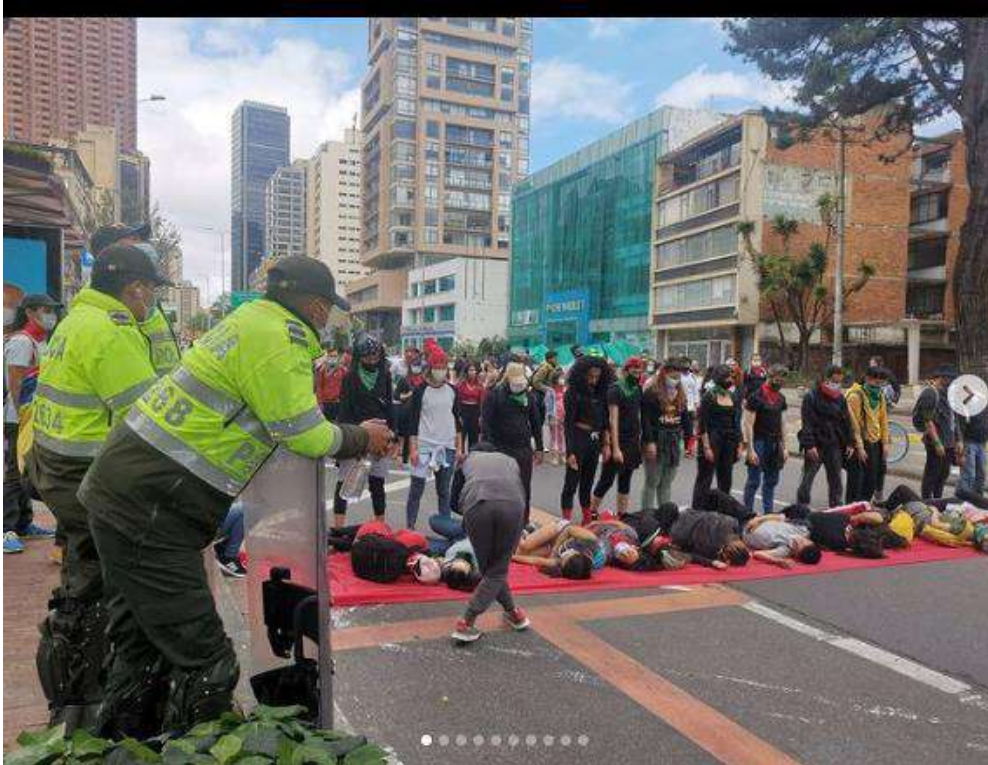


Nota. Tomada del perfil de Instagram @cortocinesis_com, [Fotografía: @yoshy.calle30], 19 de mayo 2021, (<https://www.instagram.com/p/CPGLsb9J95A/>)

Acercándose al termino usado por Lepeki (2016) *coreopolítica* que lo describe como el acto de usar un espacio que ya tiene reglas y movimientos determinados ya sean implícitas o explícitas, y darle otro uso, un tránsito corporal que desafíe lo establecido (ver figura 16), “podemos decir que la coreopolítica requiere una redistribución y reinención de cuerpos, afectos y sentidos mediante los cuales uno puede aprender cómo moverse políticamente, cómo inventar, activar, buscar o experimentar con un movimiento cuyo único sentido (significado y dirección) es el ejercicio experimental de la libertad”. (Lepeki, 2016, parr. 32)

Figura 16

Performance dentro del marco del paro nacional 2021 en Bogotá, Colombia.



Tomada del perfil de Instagram de @cortocinesis_com [Fotografía:] 12 de mayo 2021, (<https://www.instagram.com/p/COyPfmJpkIF/>)

Estos actos contienen una importante carga de poder simbólico, como lo explica Thompson (1998) en su libro hay cuarto tipos de poderes: el político, el económico, el coercitivo, y el simbólico y cultural. Del que se hablara ahora es del último mencionado para explicar la relevancia de las manifestaciones artísticas como protesta política. “El poder simbólico o cultural consiste en la capacidad para intervenir en el transcurso de los acontecimientos para influir en las acciones de otros y crear acontecimientos.” (pág. 35). En el esquema comunicativo se refleja como: la reproducción, transmisión y recepción de los símbolos lo que se interpreta como el intercambio de información, “nuestros gestos nos significan y diferencian frente a los demás, pero al mismo tiempo nos hermanan y nos identifican a ellos y ellas.” (Pastor, 2017, pág. 213) lo que hace más relevante este medio de comunicación es

el prestigio acumulado, reconocimiento y respeto a determinadas instituciones y productores de contenido, es por esto que se acostumbra a que grupos de larga trayectoria o con reciente incidencia en la comunidad artística sean las que convoquen los espacios creativos para las marchas en este caso. Un ejemplo es la iglesia (institución) que produce y difunde ideas y símbolos de salvación y valores espirituales, así mismo la escuela que enseñan habilidades y competencias (transmisión de símbolos). Son ejemplos de instituciones que guardan y transmiten información “así como materiales y recursos financieros” que dictan el cómo se transmite y se crea la información y contenidos simbólicos que vemos en la sociedad. Llevando estos ejemplos a la danza y los performances, el símbolo creado es el cuerpo mismo “la danza contemporánea constituye un espacio de reivindicación del poder del cuerpo y el movimiento como medios de expresión” (Calonje y Pérez, 2018, pág. 67) que, puesto en cierta disposición, espacial, corporal y temporal crea una resignificación del mismo. “La cultura ha de poseer, por tanto, una intención emancipadora, ya que desde ella se edifican los mecanismos de resistencia sociales capaces de construir un nuevo humano crítico con la estructura social dominante.” (Oñate, Arribas, 2015:22 en Albores y Leonardo, 2018, pág. 2). Estos mecanismos de resistencia son reforzados por los cuerpos de los artistas ya que es la experiencia de quien ve la intervención, la que se queda grabada, lo que llega al subconsciente de un modo más perdurable, que las palabras escritas “(...) la danza pasa a permanecer presente a través de maneras indirectas que entretrejen las experiencias de la danza y sus testimonios: el evento no perdura, pero las voces que la enuncian sí (...)” (Lagos et. al. 2013, pág. 19). Como menciona Rubio (2013) el arte como dispositivo subversivo se vuelve más eficaz cuando son contextualizadas en la realidad de la comunidad donde se expone, incrementando la posibilidad de desvanecer el velo que existe en la desigualdad que se trata de exponer.

Uno de los factores atemporales que incita a los artistas a buscar distintos espacios para presentarse es la facilidad de su inserción de las actividades cotidianas de la sociedad, como lo son las intervenciones y *happenings* en parques, calles, bares, galerías, plazas públicas y medios de transporte público que en la ciudad de Bogotá se llama Transmilenio. Todos estos espacios son concurridos por distintos tipos de personas que en durante unos instantes todos se apropian el espacio de maneras distintas y simultaneas en la que hay una lectura de movimiento del que ve y del que hace.

¿Por qué es tan importante el público en el espacio urbano? Pues desde mi humilde opinión creo que el público es el que termina de completar el hecho artístico, tomo el pulso de lo que acontece, hay un cruce de información y nos devuelve la onda que se ha generado en ese espacio de tiempo. (Caballero, 2013, pág. 38)

Como muchos artistas afirman las obras solo están completas cuando un público las ve, a pesar de que hay varias opiniones sobre esta afirmación es verdad que en el caso de la danza en espacios alternativos se vuelve una plataforma comunicativa “el cuerpo es la interfaz entre lo social y lo individual, la naturaleza y la cultura, lo psicológico y lo simbólico”. (Le Breton, 2011 en Cornejo & Orellana, 2017, pág. 118) la intervención del espacio promueve la afectación y participación mutua ya sea consciente o inconsciente.

Esta interfaz que se menciona también es posible en espacios más pequeños, como lo son las casas adaptadas para ser espacios escénicos, es un espacio alternativo que potencia la cercanía y la intimidad entre los asistentes. En la ciudad de Bogotá hay varios, los que se investigaron fueron dos el primero “La Futilería Casa Corto” ubicada en el barrio de Chapinero donde hay varios estudios de danza, museos, escuelas y comercios. Este espacio también funge como casa cultural, donde el colectivo Cortocinesis renta, o presta sus instalaciones para entrenar y crear, “Creo que una de las aportaciones más importantes que puede hacer un centro de arte es ayudar a construir herramientas que faciliten el acceso a los contenidos artísticos”(Casadesús, 2009), durante muchos años fue una casa común y corriente, hasta hace 2 años gracias a un apoyo del ministerio de cultura pudieron remodelar la casa, y crear un salón de danza con duela y camerinos en el segundo piso, en el primer piso se ampliaron los espacios de sala- comedor, y del baño, conservando el espacio de la cocina completamente, aun con las remodelaciones sigue conservando su esencia hogareña. Dentro de estas instalaciones suceden varios eventos artísticos a lo largo del año, como el Festival Cortocinéticos que el año pasado se llevó a cabo en el mes de junio, donde se manejaron funciones simultáneas, lo que quiere decir que había más de una función al mismo tiempo en distintos espacios de la casa. En este mismo espacio se llevaron a cabo funciones dentro del marco del festival Danza en la Ciudad que se caracteriza por aceptar propuestas en formatos de espacios no convencionales. (ver figura 17)

La narrativa convive con los accidentes ligados a los sucesos cotidianos que se filtran en la ficción, resignificándola y dándole múltiples sentidos, añadiendo a la obra una característica performática ligada a la aleatoriedad en la cual tanto sus intérpretes como los espectadores estarán inmersos. (Abad, et. Al, 2016, pág. 73)

Todos estos espacios logran tener distintas perspectivas espaciales dentro de una misma función ya que el público se acomoda a manera de rompecabezas, en funcionalidad del espacio y de lo que se está presentando. Es uno de los factores que motiva a los creadores, jugar con estos elementos para la obra.

Figura 17

Similar ropaje



Nota. Archivo personal, 2021, tomada en el marco del “XIV Festival Danza en la Ciudad 2021” en la Futilería Casa Corto. Colectivo Movedizo Danza. Bailarines: Samuel García, Azud Romero)

El segundo espacio se llama 4´rea (CUARTO DE ÁREA), es el departamento donde viven dos bailarines que forman parte del colectivo Departamento Coreográfico. Iniciaron este proyecto a mitad del año 2021, este espacio surge como respuesta ante la pandemia del COVID-19, y como en todo el mundo, hubo un encierro prolongado y obligado para la población, al empezar a retomar las actividades se hizo más visible la urgencia de que existan más espacios para la creación y difusión del arte. A pesar de que la emergencia sanitaria fue la situación que detonó la creación del sitio, también es una acción para los bailarines de obtener solvencia económica, ya que como se reiterado en la investigación los espacios alternativos también surgen como un medio de autoempleo para los propios bailarines que luchan por mantener una fuente económica estable donde hay más bailarines que empleos, lo cual también los encamina a diversificar los proyectos artísticos.

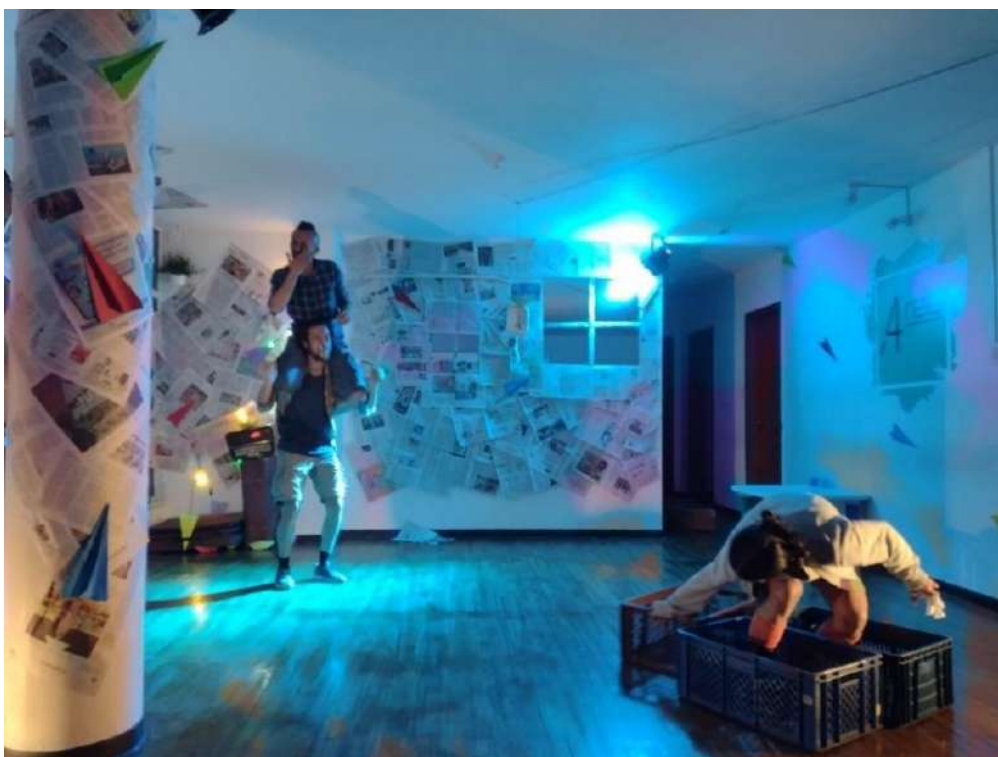
(..)recorrido que es necesario tener en cuenta para pensar las diferentes apropiaciones de espacios que se presentan de un modo u otro como escenarios posibles para la danza, y que a su vez instauran significaciones particulares en los modos de pensar, hacer, producir, relacionarse e intervenir el espacio desde la danza. (Cornejo & Orellana, 2017, pág. 193)

Así es como gracias a todos estos factores deciden adaptar la sala- comedor de su departamento para convertirlo en un salón de danza, donde ahora también es un centro cultural independiente donde aparte de ofrecer clases de entrenamiento continuo de su colectivo, del colectivo Carretel, LaSinfin, Sas Bequia Danza Folclórica, también ofrecen el espacio para ensayos, funciones y talleres, donde también ofrecen snacks y café. En este espacio se vio la obra “Sopa de Papel” (ver figura 18) del Colectivo Carretel que habla sobre la realidad de muchos niños huérfanos que viven en situación de calle. Durante las funciones los artistas logran compartir la inocencia, la tristeza, y el enojo por el que atraviesan los personajes que no está alejado de la realidad, “(...) los fenómenos sociales pueden ser vistos como acciones con propósito llevadas a término en contextos sociales estructurados” (Thompson, 1998, pág. 28). Formando un diálogo con el público

aprovechando su cercanía, los incluyen en la pieza, no solo como espectadores inactivos, se dejan afectar mutuamente por lo que la respuesta del público llega a determinar acciones durante la pieza, creando un impacto más profundo sobre la temática de la pieza, involucrarse en la experiencia escénica, y dejar que la emociones modifiquen la pieza es lo que propicia la intimidad entre el público y los artistas. (ver Anexo 1)

Figura 18

Sopa de papel 2021, Cuarto de área



Nota. Archivo propio, 2021, tomada el día 10 de septiembre en Cuarto de Área. Colectivo Carretel. Bailarines: Cristian Cárdenas, César García, Vanesa García.

El arte es a la vez expresivo y comunicativo y tiene todo que ver con la significancia. Su sentido es el resultado de una construcción social, aun cuando surja de una propuesta individual. En tanto que la actividad artística contempla necesariamente la participación del otro a nivel de espectador, ésta tiene siempre un carácter social. (Calonje y Pérez, 2018, pág. 76)

Como se menciona, esta obra es completada con la participación de los asistentes, por su naturaleza interactiva y temática social universal que apela a una crítica y visibilización del estado socioeconómico y su impacto en las esferas familiares.

La implicación del público no solo es explícita e inmediata pregunta- respuesta, sino una manera sutil – tal vez no tanto- por medio de la comedia y la poética desde donde se estructura la obra, de retratar la desigualdad social tan marcada en Latinoamérica, específicamente en Colombia

La facilidad de tener un espacio propio con disponibilidad de horarios, es un escenario muy llamativo para cualquier artista, añadiendo que resuelve las dificultades económicas que se encuentran al momento de rentar un espacio de manera constante ya que la mayoría de veces es autofinanciado por los grupos independientes de danza, o por el maestro que da la clase, en contraste estos espacios en su mayoría son más accesibles monetariamente porque se pueden llegar a acuerdos de pagos más flexibles con los dueños.

La producción como también los canales y medios de distribución estarán supeditados directamente al objeto cultural específico, así como a la oferta y la demanda y en general a todo el proceso económico subyacente conjugado con el contexto socioeconómico, político, temporal, cultural, nacional, entre otros en el que esté inmerso la práctica cultural y su consumo. (Albores y Leonardo, 2018 pág.3)

Este siendo uno de los factores con mayor peso del uso de espacios alternativos en Bogotá, sin duda el contexto social y económico ha propiciado el ambiente para esta articulación de sitios culturales independientes y diversos. Como menciona el artículo El site Specific como una experiencia escénica (2016) la aparición de dichos espacios, son indicadores de la persistencia de la comunidad cultural para visibilizar en la danza “y que ponen en relieve acciones que hacen interesante la indagación exhaustiva.” Entonces de la necesidad de crear espacios no se bifurca en la experiencia creativa, con la social y política, ya que se encuentran en un mismo espacio porque la lucha constante de la danza contemporánea igualmente es su visibilización y esto también es un acto político. “El arte es, por lo tanto, una práctica de experimentación que participa de la transformación del mundo.” (Rolnik, 2001, pág. 6). Dicha transformación se lleva a cabo desde la decisión del artista al

intervenir espacios destinados a cualquier otra acción que no sea el arte. Ofrecer otra mirada del espacio, en la vida de los habitantes de la urbe es una metamorfosis instantánea que ofrecen los artistas y que el transeúnte puede resignificar, brindar estos espacios es otro factor que incita la intervención de espacios alternativos, “conlleva el riesgo de lo desconocido, es el lugar de la indiferencia, el desapego de control estatal externo y de la arbitrariedad.” (Chaudoir y Sopsaina en Cordobés, 2011, pág. 6), justamente esta gama de posibilidades es otra razón por lo que la danza ha escogido distintos escenarios, jugar con el espacio, descubrir nuevas maneras de moverse y relacionarse, de asumir el riesgo y resolver problemas al instante, es lo que la hace tan llamativa y emocionante. “Jugar a ser quienes somos y reconquistar un espacio en el que podemos ser es nuestra responsabilidad ineludible.” (Gómez, 2008, pág.9), para varios artistas asumir esta responsabilidad significa llevar la danza a espacios insólitos para ampliar los canales de visibilización de la danza y atraer al público a trasladarse fuera de los teatros.

2.3. Tipos de intervenciones dancísticas, su influencia en la resignificación de los espacios en conjunto con la respuesta corporal artística

En este apartado se mencionarán algunos tipos de intervenciones dancísticas, y como esto repercute en los espacios donde son danzadas o intervenidas. Como se ha venido hablando en esta investigación la danza contemporánea cuenta con varios rubros de incidencia e inserción en la sociedad como objeto estético, como canal comunicativo, de lucha y resistencia; por medio de gestos y emociones universales que al ser vistas son complementadas en el imaginario y contexto de cada persona. Son diferentes las razones por las cuales cada artista decide explorar distintos espacios para su creación, la semejanza está en huir de las reglas y ordenes escritas para el arte y alimentar las obras del caos de los espacios no convencionales.

Para describir algunos de los ejemplos que se han mencionado a lo largo de la investigación, se usara de referencia a la autora Victoria Pérez Royo, que en su libro hace alusión a varias de estas modalidades de la danza en espacios alternativos.

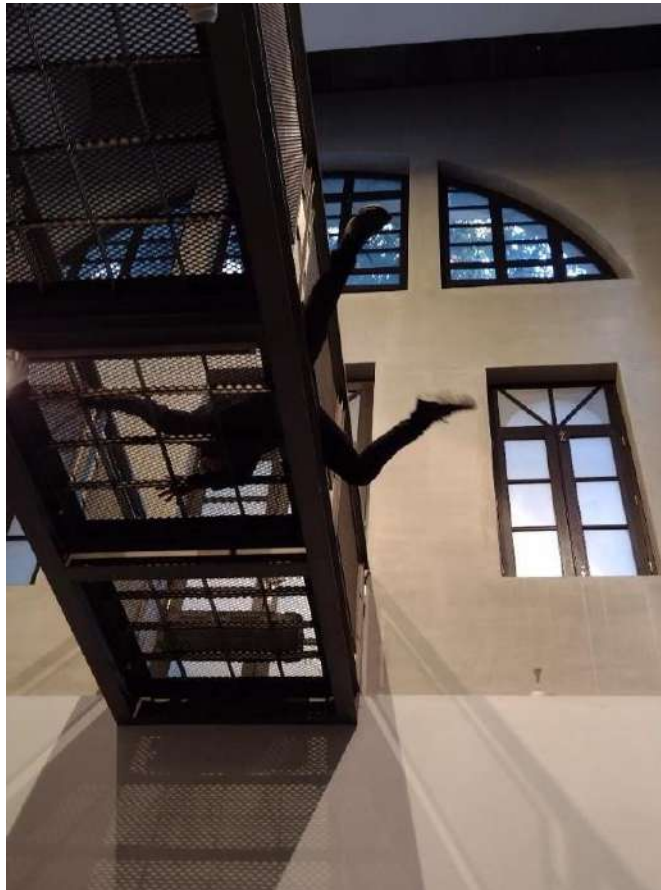
2.3.1. Danza de especificidad (Site Specific)

Este tipo de danza elige los espacios urbanos para la creación y presentación de obras, buscando un diálogo íntimo con el espacio que se investiga, “la danza que se podría llamar extraescénica ha definido una estética de la espontaneidad, de la exploración, de la improvisación y de la adaptación” (Pérez, 2009, pág. 14). Como ya se ha planteado, hay una búsqueda por parte de los artistas de lo inesperado, el riesgo, las superficies discontinuas, ásperas y deformes que los incita a buscar estímulos en los entornos urbanos, aprovechando en varias ocasiones las dinámicas del espacio que se usa, reformula el espacio original, acompañando o creado un contraste con el territorio intervenido.

El primer ejemplo que se vio en la ciudad de Bogotá de esta búsqueda es la pieza *Cuerpa Noble* creada por el bailarín Ricardo Villota en colaboración de Las Papisas de Babilonia, en la galería NC-arte donde el artista plástico Adrián Gaitán expuso *Nobleza Obligatoria*, donde criticaba el despilfarro y las mentiras del estatus social de la nobleza. En su exposición se hicieron varias intervenciones multidisciplinares que la galería nombró “*Diálogos con el cuerpo*”, donde fue creado la pieza, misma que buscó investigar las posibilidades creativas que ofrecía el acomodo espacial de la galería, las texturas, el uso de sus vestuarios, todo fue una provocación para experimentación corporal. Fue un recorrido que invitaba tanto a los bailarines como al espectados a investigar las perspectivas que ofrecía la exposición plástica junto con los cuerpos de las bailarinas, durante la función el público tenía la oportunidad de decidir desde donde quería ver, si quería seguir a las bailarinas o esperar a que se movieran al lugar donde estaban (ver ANEXO 2), esto hacía que cada quien tuviera una perspectiva muy diferente de la pieza, y voltear la mirada a distintos lugares a los que no se está acostumbrado, por ejemplo arriba, la galería tenía un segundo piso en donde había un puente angosto de metal con pequeños orificios parecidos a una reja, donde el bailarín intervino por unos momentos, con movimientos explosivos y ágiles, la gente estaba asombrada porque ese espacio se considera peligroso, y a pesar de esto se podía ver la indagación corporal de este factor dentro de los movimientos. (ver figura 19)

Figura 19

Cuerpa Noble



Nota. Archivo personal, 2021, tomada el día 6 de agosto en la galería NC-arte Bogotá.
Bailarín: Ricardo Villota.

El segundo ejemplo que se vio en la ciudad de Bogotá fue en festival de Danza en la Ciudad, que incita a los artistas a crear en este tipo de formato. La pieza llamada *Tarumba* (ver figura 20) de Cortocinesis fue un dueto conformado por Yovanny Martínez y Luisa Hoyos, bailarines de gran trayectoria y reconocidos en el país, se presentó en la Plaza de la Concordia un espacio con alto valor turístico y cultural ya que ahí se encuentra uno de los mercados de comida más tradicionales de la ciudad, y que recientemente fue remodelado y ahora cuenta con un museo en el sótano de sus instalaciones.

Figura 20

Tarumba



Nota. Archivo Personal, 2021 tomada el día 04 de noviembre en la Plaza de la Concordia.

Se encuentra justo en el corazón del centro a lado del Chorro de Quevedo, otro de los lugares turísticos más importantes de la ciudad lo que lo hace un lugar ideal para atraer todo tipo de público, ya que el flujo de concurrencia es abundante durante la mayoría del día. Lamentablemente el día de la presentación llovió lo cual hizo que la cantidad de gente que normalmente visita estos lugares fuera menor.

(...) la danza contemporánea evoluciona hacia una mayor sencillez, despojándose de todo aquello que estorba encarece y desluce su representación y su comunicación con el público, a la vez que en sentido general se arma de un mayor dinamismo e intensidad como medio de adaptación a las condiciones ambientales que abundan en muchos espacios urbanos. (Caballero, 2013, pág. 38)

Aún con estos inconvenientes, la intervención comenzaba, y la música aparecía se iban sumando transeúntes a la observación de la pieza, este es un gran ejemplo de varios factores que son imprevisibles como el clima, y los problemas técnicos al ocupar distintos sitios al teatro, como lo fue la música ya que la extensión que llevaban tuvo un problema al principio y la función se vio interrumpida para poder reanudar el sonido y seguir con la presentación; a pesar de esto el público fue creciendo porque era una pieza tierna y sutil la cual se vio beneficiada con el clima (ver ANEXO 3). Lo único que se necesita para hacer danza es un cuerpo, volver a lo esencial explorar las posibilidades del cuerpo con el espacio es una oportunidad que ven los intérpretes de estos espacios.

2.3.2. Micro intervenciones

La exploración de estos gestos cotidianos en vez del virtuosismo acostumbrado es una manera de hacer danza, se le llama micro intervenciones, busca irrumpir el cotidiano con acciones sencillas, pero que marquen una diferencia de comportamiento la frontera entre el movimiento cotidiano y coreografiado, continúan una tendencia artística algunas establecidas de acciones del arte de la *performance*. Comparten ciertas similitudes, pero en contraste con el *happening* y la *performance* es en el interés cinético, en la danza no se busca criticar algún objeto o la institución del arte, sino investigar la estética y las posibilidades del movimiento en la coreografía.

Adquiere una función social más activa en la sociedad la creación de algo extra- cotidiano, permite experimentar un sentido del tiempo diferente a si se fuera al supermercado o al trabajo. La ciudad puede ser usada como fuente de inspiración, tiene millones de signos e imágenes que al ponerlos en una coreografía pueden mostrar u ocultar la naturaleza del espacio y de los que la habitan, como sugiere Pérez (2009) estos actos provocan la transformación del orden establecido en la ciudad y sus espacios, su “potencial subversivo” yace en su capacidad de mimetizarse con el entorno lo que la hace más efectiva al ralentizar la relación artista (acción)- público (espectador), facilitando entregar un mensaje con una carga simbólica entregada en el contexto presente. "la reconquista de un espacio, unos bailarines que, más que bailar, reivindicaron la fuerza de la vida y los lazos con un público

exigente como pocos”(López et al. 2008, pág.5) dejando espacio para su uso en intervenciones de carácter político.

2.3.3. Performance

Esta palabra en sí se define como una acción que se lleva a cabo, que se cumple. Se empieza adoptar en los sesenta, por los artistas para referirse a acciones dentro de las artes pero que dibujaban nuevos cánones visuales, y practicaban más el discurso sociopolítico.

Está fuera de los géneros estéticos. El ritual es performance, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas. (Grotowski en Voto,1997, parr. 6)

La revista Masdearte (s.f) habla del performance como una manera de reivindicar una trasgresión de las formas tradicionales del arte para ahondar en el cuerpo, los datos sensoriales, la palabra, el gesto y los comportamientos sociales.

Dentro de las palabras de Grotowski(1997) cabe mencionar que uno de las principales características del performance es justamente el evidente deslinde de la estética normativa, un ejemplo que se vio de esta disrupción fue a cargo de Vértigo Escena, con su obra llamada *Alma (2021)*, un performance multidisciplinario presentando en el parque Independencia, (ver figura 21) donde se usaron las instalaciones de la caseta atención turística como escenario principal, para la simulación de un rito, de donde salían los bailarines y actores, ahí permaneció un músico ambientando el performance que fue toda una experiencia sensorial, ya que usaron varios elementos, como la quema de copal, las luces que eran tenues y de color rojo que ayudaba a dar la atmosfera de ritual junto con unas antorchas, hubo bastante movimiento por el espacio, lo que en varias ocasiones como público provocó cambiar de lugar, ya que también había que elegir que ver debido a la simultaneidad de las acciones, al final una de las artistas ofrecía frutas a los asistentes como ofrenda. En esta obra hubo varias reacciones ya que evidentemente la estética no era la acostumbrada era un poco tenebrosa y bizarra,(ver ANEXO 4) lo cual beneficio a un gran impacto sensorial y exigencia de atención al público, las dificultades visibles no fueron

técnicas sino del manejo del espacio al ser al aire libre al principio fue difícil dar a entender que podía haber movimiento durante el performance, ese día también llovió por lo que la función tuvo que retrasarse y el terreno donde bailaron estaba húmedo.

Figura 21

Alma



Nota. Archivo propio, 2021 tomada el día 30 de octubre en el parque Independencia.

Otra obra que se observó dentro de una galería fue el performance a cargo de la Compañía de Danza del Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo (ver ANEXO 5) dirigida por Sarah Storer en colaboración con la artista plástica Luz Lizarazo que estaba exponiendo su obra *Cicatrices* (2021) en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) que se enfocaba en las texturas de la piel, en las leyendas sobre el inicio de la vida desde una cosmovisión prehispánica, la anatomía femenina y la sexualidad. El performance (ver figura 22) tuvo lugar en el segundo piso de la galería, los bailarines comenzaban a agruparse en la sala

principal de la exposición bailaban durante rato en conjunto y en solos, para después formar duetos, tríos, o solos y seguir la intervención en diferentes lugares de la sala, así la gente se dispersó por el espacio y recorrer las instalaciones de Lizarazo, mientras veía distintas intervenciones de los cuerpos, algunos relacionaban el tipo de movimiento que realizaban con la pintura o exposición que tenían a lado, algunos de los duetos se relacionaban directamente con el espacio, u otros con los elementos de la exposición como lo fueron las medias usadas en varios cuadros e instalaciones.

Figura 22

Cicatrices 2021



Nota. Archivo personal, 2021 tomada el día 02 de octubre en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Un elemento que llamo mucho la atención del público y permitió percibir a los bailarines como extensión de la exposición fue el vestuario, estaban cubiertos completamente por medios en tonos piel lo cual difuminaba los rasgos faciales y los convertía en entes polifacéticos. El espacio alternativo usado para mostrar la obra cambia inmediatamente como se relaciona tanto el artista como el público “El lugar de la práctica estética deja de ser un espacio especializado y separado del resto de la vida colectiva, para situarse en una dinámica que trabaja todos los tipos de espacio de la existencia humana.” (Rolnik, 2001, pág.6) Lo cual tiene un papel clave, al situar la práctica en el cotidiano transgrediendo su uso y existencia habitual convirtiéndolo en un signo que resignificar.

2.3.4. Happenings

Es una manifestación artística multidisciplinaria que deviene de un proceso de: provocación- participación- improvisación. En inglés significa acontecimiento, suceso; estas demostraciones se incluyen dentro del performance, la diferencia yace que en los happenings existe la improvisación y es más común que se invite al espectador a ser participante efímero, pretenden irrumpir la cotidianidad por lo que es más común verlos en lugares públicos.

Un ejemplo que se pudo observar de este fenómeno fue en el espacio cultural Proyecto Binario con el evento “Noches A La Deriva Para Mentes Inconclusas” un espacio de improvisación por parte de los bailarines y músicos participantes, (VER ANEXO 6) desde el inicio del evento se aclaró que no era una función de danza, que los asistentes estaban en la total libertad de caminar por el espacio en cualquier momento, de comer, beber y compartir sus opiniones con los demás asistentes, lo mismo para los bailarines, hubo ocasiones en los que el público estuvo más involucrado incluso se les invitó a bailar para finalizar el evento. Se creo un ambiente dinámico ya que nadie sabía lo iba a pasar se mantuvo la atención de todos los asistentes en el espacio ya que varios de ellos se vieron involucrados dentro de la improvisación provocando asombro e incertidumbre. (ver figura 23)

Cuerpo que está en el espacio, que tiene ante sí y a su alrededor una objetividad, que se constituye en epicentro de ese espacio, núcleo desde el que parten radios que definen a su vez alrededores, que reconoce contornos, que instaure periferias cada vez más lejanas, cuerpo que busca con la mirada o a tientas. (Delgado,2008, pág.10)

Figura 23

Noches A La Deriva Para Mentes Inconclusas



Nota. Archivo personal, 2021 tomada el día 26 de noviembre en la galería Proyecto Binario. Bailarín: Jayver Luque.

Esta dinámica invitaba a los espectadores a reconocimiento del espacio de manera corporal colectiva, al no limitar el espacio escénico las luces facilitaron la dirección al que el público tenía que ver cuando se cambiaba de interprete, así como ayudar al juego simultaneo musico-bailarín en su improvisación, también ayudo para dar pautas de dinámicas rítmicas.

Mismo formato que permite una fácil y rápida disolución del artista que está bailando y del público que está observando “compartiendo la experiencia de habitar de una manera diferente ese enclave invadido para el hecho” (Caballero, 2013, pág. 38) está siendo uno de los mayores atractivos de los *happenings* para el público que en primera instancia se promueve que la comunicación ocurra con los sentidos.

2.3.5. Festivales (Danza en la Ciudad)

Existen varios festivales que incentivan la creación coreográfica en espacios alternativos y urbanos en todo el mundo como: Danzafuera y Diagonales ambos en Argentina, Trayectos Festival Internacional de Danza Contemporánea, Festival Madrid en Danza, y Circuito Bucles Danza en España, Encuentro Internacional A Cielo Abierto en Ecuador, La Machine Festival en Costa Rica, Danza en la Ciudad, Festival internacional de Danza Contemporánea Barranquilla Nueva Danza, Mueve tus sentidos, Festival Detonos, Cortocinéticos en Colombia entre otros que hay varias ciudades del mundo. Lo que tienen en común es que buscan qué diferente público vea danza, la cercanía con ellos para observar, tratar temas políticos y sociales, cuestionar el uso del espacio urbano y fomentar un sentido de comunidad.

Pensar en el espacio público es pensar en otra posibilidad de producir, en otra posibilidad de interactuar con tu obra y con tu propuesta, en relación con los espacios y con relación a quien participa mirando, a los espectadores. Entonces, también era un poco acercar la danza a la gente, que no acostumbra a ir al teatro o que no acostumbra a ver danza, acortar un poco esa brecha que hay entre el público y los creadores de danza. (Haidar en Merlos & Sáez, 2017, pág. 79)

Se tomará de ejemplo el festival que sucede en de Bogotá “Danza en la Ciudad” que se lleva a cabo en los meses de octubre y noviembre es un festival con invitados nacionales e internacionales en las que su principal actividad es promover y trasladar la danza a distintos espacios y comunidades de la urbe. En esta edición se tuvo la oportunidad de presenciar eventos al aire libre y en una casa adaptada para la danza La Futilería casa Corto mencionada anteriormente (ver anexo 7) la programación incluía 2 obras Inefable Recita un dueto de un músico y un bailarín, en el que en algunos momentos el musico dejaba de tocar su instrumento y se unía al movimiento corporal, y Similar Ropaje una pieza creada por un colectivo emergente, sus integrantes están conformados por graduados de la ASAB, estas dos obras sucedieron el mismo espacio de la casa, en el segundo piso que fue ampliado a un gran salón de danza y acondicionado para poder albergar más personas tanto para dar clases como para las funciones que se ofrecen. La programación incluía espacios como plazas, centros comerciales, fachadas de los teatros, parques, estaciones de Transmilenio y del transmi- cable (un teleférico en el barrio de Ciudad Bolívar uno de los barrios más vulnerables de la ciudad), así como los teatros. Para el primer ejemplo se hablará de *Antígona* una obra creada por el coreógrafo Jimmy Rangel, presentada en el Centro Comercial Ciudad Tunal (ver figura 24), de una alta exigencia física para los bailarines, fue una obra muy llamativa para el público ya que a pesar de la dificultad del formato utilizado hubo elementos como la tierra y el agua, el uso de escenografía pesada que era manipulada por los bailarines (ver ANEXO 8)

Figura 24

Antígona 2021



Nota. Archivo personal, 2021 tomada el día 6 de noviembre en el Centro Comercial Ciudad Tunal.

Capítulo III. Ser (es) Jungla, proceso de creación coreográfica en Bogotá, Colombia.

En este capítulo se va a recapitular toda la investigación teórica para poder ser aplicada en la creación coreográfica titulada *Ser(es) Jungla*, que se desarrolló en la ciudad de Bogotá durante el segundo semestre de 2021. Fue por este motivo que se hizo un viaje a Colombia, ya que la idea nace a partir de una movilidad académica que se hizo en el año 2019, donde se pudo observar cómo la comunidad dancística hacía continuo uso de los espacios extra escénicos para sus diversas actividades, tanto académicas como independientes. Durante la

estadía se conocieron varios artistas como: César García, Yenser Pinilla, Natalia Gómez, Cristian Cárdenas, Laura González, Javier Bernal, Rebecca de la Hoz, Cristian Peña, Maikol Sánchez, entre otros, que desarrollaban sus investigaciones corporales en dichos espacios, además de la respuesta positiva del público al interesarse por las propuestas y asistir a las intervenciones en distintos lugares de la ciudad, incluyendo a la creadora de este proyecto. Lo que incentivó la curiosidad de querer indagar en el fenómeno de la danza contemporánea en espacios no convencionales.

El objetivo de este proceso creativo fue poner en práctica la información obtenida sobre los espacios extra escénicos, encontrar los distintos factores corporales, estéticos y sociales que se involucran al hacer uso de espacios no convencionales para la danza. Así mismo, tener la posibilidad de responder a la pregunta de investigación: ¿Cómo la danza contemporánea en espacios alternativos reivindica la apropiación de las áreas públicas de la ciudad, y aprovecha la carga simbólica del sitio al momento de llevar a cabo una intervención?, además de señalar los elementos que influyen en el ámbito técnico como: la iluminación, las superficies disponibles, el flujo de transeúntes durante los ensayos, el clima, y estructuras fijas del sitio. Todo esto impactó en el resultado final de la pieza, como se va a explicar a continuación.

Tal como se mencionó al principio de este documento, la investigación fue desarrollada en Colombia, por lo que es importante mencionar que hubo dos factores principales que dificultaron el proceso de creación, el primero de ellos es la situación social que se suscitó durante la pandemia de COVID 19, que repercutió en el aumento de precios en alimentación y transporte principalmente, lo que está en desequilibrio con la situación económica de los habitantes lo que ocasionó marchas periódicas en varias zonas de la ciudad, que dificultaban la circulación de transporte público (Transmilenio) dentro de la ciudad de Bogotá ya que varias líneas eran cerradas para prevenir disturbios dentro de ellas, así como el maltrato de las instalaciones.

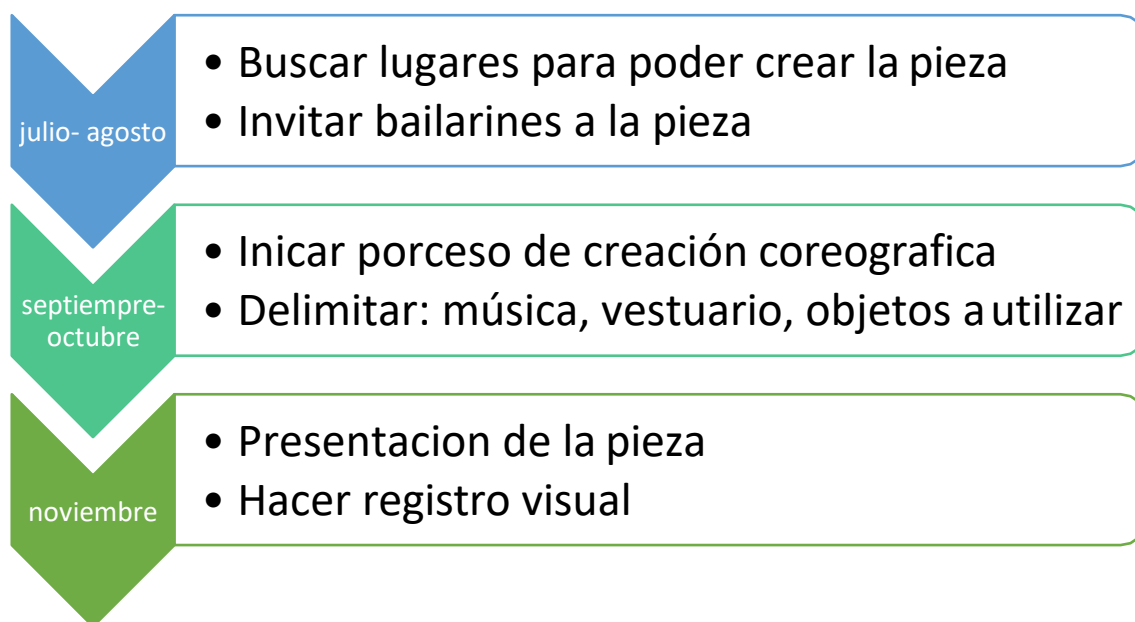
El segundo fue el clima de Bogotá, Colombia se encuentra en el trópico, lo que quiere decir que es una zona lluviosa, principalmente en la capital se dice que no existen las estaciones, solo hay meses de más lluvia de lo normal que son marzo, abril, octubre y noviembre, lo cual coincidió en la estancia para la realización de la creación coreográfica. Por lo que

hubo varios días donde se tuvieron que cancelar los ensayos o acortar el tiempo acordado ya que el piso era muy resbaloso y era imposible bailar en él sin implicar algún riesgo para los bailarines.

A continuación, se enlistará como fue el cronograma (figura 25) del proceso de creación, que incluye la búsqueda del espacio donde se hizo la intervención, la selección de bailarines, las circunstancias bajo las cuales se escogió el vestuario y la música, y por último hacer el registro visual de la pieza terminada.

Figura 25

Cronograma de las actividades a realizar en Bogotá



3.1. Bitácora De Creación Coreográfica

La idea de la coreografía en un inicio fue motivada por el cortometraje *Poliangular* (2017). En este cortometraje abstracto los creadores representan unos personajes que tienen unas piezas con figuras geométricas en las que cada uno busca su significado, como si estuvieran jugando un juego de mesa, entre ellos se intercambian las piezas tratando de descifrar un mensaje o idea, a su vez estos personajes tienen unas mascararas puestas. Uno de estos

personajes parece adentrarse en su subconsciente, en el que hay distintos escenarios y personajes buscando o alcanzando algo, donde se persiguen hasta que se encuentran cara a cara y descubren que tienen el mismo rostro, así que comienzan a quitarse sus caras, o máscaras hasta que se quedan sin rostro y vuelve a su realidad.

De este corto se rescata de la idea de las máscaras, y de cómo en nuestra vida diaria las usamos dependiendo del lugar en el que estemos, también se relacionó las figuras geométricas a las que parecían buscarles algún tipo de respuesta, y como eso se relaciona en la búsqueda de quienes queremos ser como individuos, entonces surge la pregunta de ¿Cuál es nuestra verdadera cara?, así fue como se planteó usar mascararas en la pieza.

Con este pretexto, el siguiente paso fue pensar en cómo traducir esta pregunta al cuerpo, para esta parte del proceso, otro punto de partida fue observar cómo la gente se comporta en el transporte público, donde convergen niños, adultos, adolescentes, adultos de la tercera edad, gente con discapacidades, migrantes y desempleados pidiendo un apoyo monetario, o vendiendo chucherías; todos reaccionan de manera diferente, en el trayecto diario dentro de un espacio reducido, dejándose afectar por desconocidos, se pueden ver los gestos de la gente que conoce la ruta de memoria, la que va tarde, quienes tiene sueño, quien está de malhumor, los que van ensimismados, todas estas acciones que repercuten en la vida del otro. En general la gente mantiene gestos neutros durante el tiempo que permanece dentro del transporte. Aquí se identificó una de las máscaras que se usa en la pieza que es la de la cotidianidad, que se explica más adelante.

3.2. Proceso De Creación Y Técnica Que Se Usó

La técnica que se uso fue danza contemporánea, aprendida durante la licenciatura en Arte Danzario y se complementó con improvisación aprendida la experiencia de movilidad académica durante el año 2019 en Bogotá. Estas bases me permitieron hacer una investigación corporal para poder crear Ser(es) Jungla, en la que por medio de la improvisación con y sin las estructuras (ver figura 26) del parque se pudo desarrollar la pieza. Fue una obra co- creada por los bailarines participantes, hubo aportación de ambas partes para tomar decisiones creativas, aunque la idea y la estructura fueron guiadas por la investigadora.

Figura 26

Exploración en la banca



Nota. Parque Independencia. Archivo personal, 2021.

El modo de trabajo fue dialéctico, a continuación, se explica brevemente en qué consiste este método tomando la referencia al método usado en la antigua Grecia. La palabra dialéctica viene del griego *dialego* – que significa sostener una conversación, el arte del diálogo y de la discusión, que era el método que utilizaban varios filósofos de la época para enseñar como: Heráclito, Aristóteles, Platón, Parménides, etc., misma que se fue transformando por filósofos más modernos, así que citando a Hegel (1965) “el pensamiento es el creador de la realidad”, y a partir de las preguntas que surgían dentro de la creación íbamos desenmarañando por medio de discusiones donde nos hacíamos preguntas sobre el rumbo que imaginábamos que iba tomando la investigación, para poder estar en sincronía sobre lo que estaba sucediendo dentro del imaginario al momento de crear, lo que iba a suceder en la pieza; esta fue la manera en la que las ideas iban tomando forma para poder traducirlas al movimiento.

Antes de comenzar el recorrido del proceso de creación se va a explicar el por qué, del nombre de la pieza: Ser(es) Jungla, hace referencia, a cuando comúnmente se les dice a las

grandes ciudades la jungla de cemento, ejemplificando su similitud en cuanto al peligro, la violencia, la inseguridad, la apatía que caracteriza las grandes ciudades donde hay tantas cosas sucediendo todo el tiempo, como las personas actúan de manera feroz para sobrevivir a los retos de la ciudad. Dentro de la jungla también acontecen muchas cosas, imaginar lo salvaje no solo se refiere a la brutalidad, sino a la posibilidad de encontrar calma, belleza, compañía, cuidar y aprender a convivir dentro de este gran y diverso espacio. La obra quedó registrada en los anexos se puede encontrar el link para ver la pieza. (ver Anexo 9)

La idea inicial fue retratar como la afectación de nuestras relaciones con otros individuos se estrecha con la expresión de nuestras emociones, la idea fue exponer a manera de dinámicas de movimiento corporal un viaje introspectivo que culmina en la confrontación de lo que pensamos que deberíamos buscar a lo que realmente queremos. Esto fue solo fue un boceto de donde se fue creando, pero el resultado final no tuvo un desarrollo con este enfoque, pero de ahí nacieron otras ideas que dieron resultado a la pieza final pero este primer boceto sirvió para incluir las máscaras.

Para potenciar los diferentes estados del cuerpo por los que pasa en la pieza se pensó en acompañarla con máscaras. En este caso las máscaras ocultan tu verdadero yo, te permiten ser distintas personas sin preocuparte por la opinión del otro, mutar en búsqueda de la aprobación, ser parte de una sociedad homogénea para evitar la confrontación con nosotros mismos. Hubo varias preguntas al tratar de abordar este recorrido, por lo que decidió por mostrar cuatro momentos.

La pieza se divide en cuatro escenas, la primera es sobre el surgimiento de estos seres dentro de la jungla de cemento, investigan el espacio adquiriendo movimientos amorfos por medio de los barandales (ver figura 27). La técnica que se usó fue la improvisación, haciendo uso de las habilidades técnicas de los bailarines se pudo hacer una exploración que incluyera el desequilibrio, la atura, el riesgo, la resistencia y la maleabilidad de los cuerpos en una superficie limitada, sumando la dificultad de la naturaleza del material que estaba compuesto pasado el mediodía se calentaban tanto que no se podían usar sin lastimar el cuerpo. Esta parte fue uno de los mayores retos físicos. (ver anexo 10)

Figura 27

Exploración en el barandal



Nota. Archivo personal, 2021.

Este es el inicio de la pieza con la aparición de estos seres, que, con sus movimientos amorfos, se van reconociendo en el otro conforme avanzan para acercarse y darse cuenta de que son más parecidos de lo que pensaban, después aparece la primera máscara que es un lienzo en blanco, donde hay una lucha para evitar personificar la idea ajena y descubrir la propia. Para esto se escogieron estructuras más estables como las bancas y bardas de nivel bajo para que los movimientos pudieran incluir: desequilibrios, cargadas, juegos de cambios de peso, desplazamientos más amplios corriendo, caminando o saltando (ver figura 28). Mezclado varias técnicas estudiadas y adaptándolas a las necesidades del espacio y corporales de los bailarines, ya que una vez que se adquiere un nivel de conocimiento en este caso universitario es más fácil apropiárselas y modificarlas para enriquecer la creación coreográfica, haciendo uso de la creatividad y conocimientos de los bailarines se vuelve más sencillo cuando no solo se conoce sino hay un grado de dominio en la técnica.

Figura 28

Exploración de desequilibrio



Nota. Archivo personal, 2021.

En la tercera parte, se ubican las micro acciones, que se van desvaneciendo en un intento desesperado que quitarse la máscara con el gesto de una falsa y exagerada sonrisa. (ver figura 29) En esta parte el reto fue técnico ya se necesita ser preciso con los micro movimientos para que hubiera claridad, en los cambios de ritmo. A parte de escoger gestos universales para que pudieran ser leídos por cualquiera que observara.

Figura 29

Micro acciones con la máscara 2

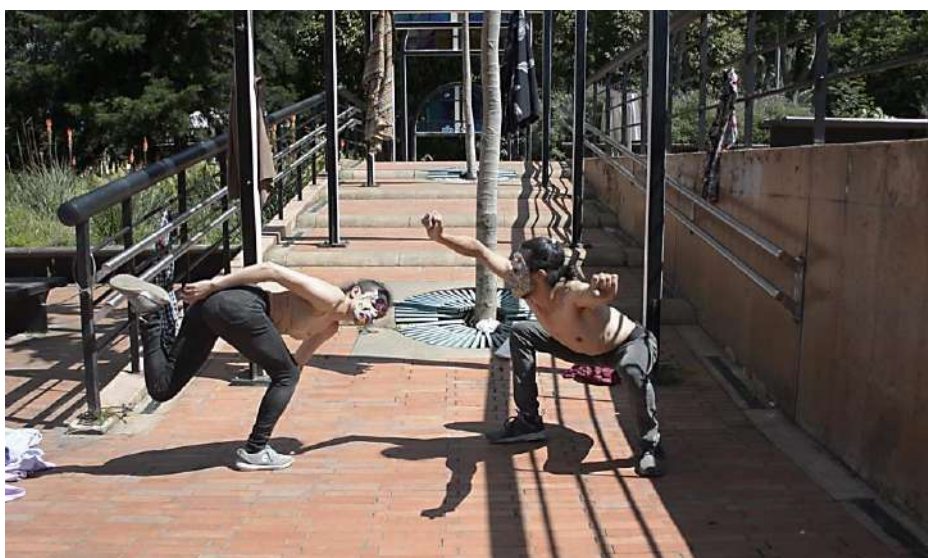


Nota. Archivo personal, 2021.

La cuarta parte es una máscara más colorida en la que los movimientos de los bailarines son libres, la única pauta que se acordó en la improvisación del final fue investigar lo amorfo con el cuerpo tratando de retomar la sensación del principio, no buscar lo estético sino ángulos cerrados en las extremidades, o lo más largos posibles, buscar motores de movimiento en distintas partes del cuerpo de manera simultánea, lo que detonaba que la calidad del movimiento y las figuras que se formaban fueran disformes. (ver figura 30)

Figura 30

Improvisación con máscara 3



Nota. Archivo personal, 2021.

3.3. Espacio

El proceso creativo inició con la búsqueda de un espacio con estructuras llamativas y un espacio amplio al aire libre porque aún había ciertas restricciones de salubridad debido a la pandemia del COVID-19, uno de los primeros lugares que se pensó para este propósito fue la Biblioteca Pública Virgilio Barco ya que cuenta con una gran extensión de espacio al aire libre, y su arquitectura incita a la investigación corporal dentro de la misma como se muestra en la figura 31. (ver figura 31)

Figura 31

Biblioteca Pública Virgilio Barco



Nota. Tomada del Blog Cultura Genial. Biblioteca Pública Virgilio Barco, por la Maestra Andrea Imaginario. [Fotografía: -.] 2022, recuperada de: (<https://www.culturagenial.com/es/biblioteca-publica-virgilio-barco/>)

Al ser propiedad del gobierno se inició el proceso de gestión del espacio, se buscó el contacto del encargado para poder hablar sobre el proyecto, y facilitar los permisos del uso del espacio. Como se trataba de un proyecto con un fin personal, había que decidir si las funciones iban a tener costo o iban a ser ofrecidas de manera gratuita ya que había que comunicarse con el área administrativa y financiera de la red de bibliotecas públicas en caso de elegir la remuneración monetaria dentro de las instalaciones. Esta decisión afectaba el proyecto porque es algo que se tiene que comunicar con los integrantes si habría pago por el trabajo o no, o decidir gestionar el pago a los bailarines de manera individual como directora del proyecto. Otro obstáculo que se encontró fue la ubicación de la Biblioteca, a los bailarines invitados integrantes del Colectivo ProyectoClandestino, se les complicaba la movilización para llegar a la biblioteca, ya que tres de ellos no estaban viviendo en la capital sino en ciudades a las afueras de Bogotá, y había que tomar en cuenta el gasto del transporte, además de que cada uno tiene actividades distintas había que coincidir en un horario que beneficiara a todos los participantes, estos dos últimos factores estaban

relacionados con los tiempos disponibles de ensayo y movilización dentro de la ciudad. Fue por estos factores que se decidió buscar otro lugar. Mientras se buscaba otro lugar para llevar a cabo la obra, los bailarines invitados viajaron para el Festival Internacional de Danza Contemporánea de la Ciudad de México. Al regresar varios de ellos comunicaron que no iban a poder participar ya que no tenían disponibilidad en los horarios de ensayos acordados, el proceso se replanteó como un dueto.

En la ruta que se recorría semanalmente para ir a La Casona un Centro Cultural que le pertenece a la secretaria de cultura que proporciona sus instalaciones de manera gratuita para que distintos grupos tengan la oportunidad de entrenar, ensayar y tomar clases. Se encuentra el Parque Independencia (ver Figura 32) justo atrás del MAMBO (Museo de Arte Moderno de Bogotá, un lugar bastante transitado durante el día, porque hay una estación de Transmilenio cerca, así como: universidades, museos, oficinas y está en la zona centro de la ciudad donde hay varios espacios culturales, pero este al ser un espacio de tránsito no posee la carga cultural de sus alrededores, sin embargo, se encuentra un gran flujo de personas buscando eventos culturales. Es importante mencionar que como había oficinas a los alrededores, parte del tránsito dentro del parque eran empleados almorzando, aumentando la diversidad de gente que aparece en este lugar.

Figura 32

Parque Independencia



Nota. Recuperada del Blog. DreamsTime, 2022 (<https://es.dreamstime.com/calzada-de-bogot%C3%A1-con-los-arcos-el-parque-la-independencia-vitrales-colombia-del-marzo-en-centro-hist%C3%B3rico-es-una-zona-verde-image143869278>)

Me refiero a la flexibilidad de un espacio habitado socialmente por gente que en un dado momento decide detenerse a mirar y decide transformarse en público, de un evento artístico, haciéndolo con mucha atención, silencio y concentración interrumpiendo el espacio de tránsito y obligándolo, por unos momentos, a respetar otras normas diferentes. (Zanotelli, 2013, pág.9)

Encontrar un espacio no convencional que desafiara el uso predeterminado, fue un momento clave sin el que la obra no hubiera podido ser creada, ya que se buscaba un lugar con distintas superficies que pudieran ser reconfiguradas con cuerpos danzantes, y tener un público fugaz, inesperado y curioso que modificara en el sitio de tránsito a uno de corta permanencia.

A demás, no es un lugar donde se hayan presentado obras de danza a diferencia de otros espacios alternativos de la ciudad, esto influencio la decisión de seleccionar el parque como lugar de creación, en este caso ya se había decidido que en las funciones no se iba a pedir

remuneración económica por lo que no fue necesario pedir permiso por el uso del espacio, solo se llegaba el espacio y se utilizaba.

La razón por la que se decidió hacer las presentaciones de manera gratuita fue por la naturaleza, principalmente porque es una danza de especificidad (*Site- Specific*) ya que la pieza es creada para el espacio, además de ser un *happening*, como se mencionó en el capítulo dos también fue pensada para irrumpir el tránsito de los transeúntes, buscando provocar la curiosidad suficiente para que se convirtieran en público "La actividad de los danzantes expresa inmejorablemente la labor de apropiación a la que el usuario de espacios públicos se abandona"(López et al.,2008, pág. 6), dentro de la pieza existen las Micro intervenciones donde hay un breve momento donde se usan gestos cotidianos. Por último, el factor más importante que es la sorpresa, al no ser una función programada, dentro de algún calendario cultural, ni un evento anunciado, se vuelve una verdadera irrupción en la cotidianidad de la gente que transitaba por ahí, forzar el flujo de movimiento común del parque a unos minutos estáticos dedicados a la observación de fenómeno interviniendo el espacio.

3.3.1. Proceso de selección de los bailarines

La única exigencia dentro de la selección de bailarines era que ya hubieran experimentado con la danza contemporánea en espacios alternativos, y que estuvieran interesados en hacer una colaboración para crear una pieza en algún sitio extra escénico. Por lo que inicialmente la creación iba a suceder con los integrantes del colectivo colombiano ProyectoClandestino, a quienes conocimos durante su estadía en la ciudad de Querétaro mientras cursaban una movilidad por parte de la Universidad Distrital en la Facultad de Artes (ASAB), debido a que se mantuvo la relación cuando ellos se devolvieron se habló sobre la posibilidad de hacer la colaboración de este proyecto ya que ellos tienen experiencia bailando en espacios alternativos como muestra escénica y como parte de su entrenamiento; pero por la dificultad de horarios solo se trabajó con uno de ellos, como se mencionó en el capítulo anterior.

3.4. Vestuario Y Objetos Complementarios

El proceso para elegir el vestuario fue determinado por las partes en las que está dividida la pieza, para la primera parte se buscaba la neutralidad de ambos bailarines al ser distinto género se quería utilizar playeras de un tono piel lisas para que no hubiera una notable diferencia entre ambos, pero no se encontraron los tonos, ni la textura deseada por lo que se decidió mostrar la piel, que ayudó al símbolo de nacimiento, y descubrimiento. La dificultad fue que la exploración de los barandales se vio limitada debido a la cantidad de piel descubierta que creaba fricción (ver figura 33) y la temperatura que iba aumentando redujo la posibilidad de exploración que se había tenido previamente al tener el torso cubierto con ropa.

Figura 33

Descenso en el barandal



Nota. Archivo personal, 2021.

Desde la primera parte se puede observar que hay ropa colgada en el lugar donde los personajes se van a encontrar, las diferentes prendas de ropa complementan el mutuo reconocimiento y crean un juego de elegir sus pieles, lo que ahora los va a diferenciar.

La curiosidad los lleva a ponerse las camisas evolucionando de seres amorfos dentro de la jungla a seres civilizados, un signo de la civilización es la vestimenta, que no se reduce a ropa casual, sino a ropa para laborar, a ser productivo, con estas camisas transcurre la mayoría de la pieza. Con esta ropa vienen unas reglas tácitas de comportamiento, que los personajes están dispuestos a rechazar, y este proceso de rechazo se va desarrollando durante la obra. Por esto al final de la obra se despojan de esta prenda de ropa, y se ponen la última máscara que exterioriza su individualidad.

En esta parte también se le dio un carácter escenográfico a la acción de colgar la ropa en los barandales y en el arco con vitral, lo que ayudó a apropiarse el espacio público, al poner cosas que no van ahí comúnmente, darle un uso diferente para el que está hecho, es una de las razones del uso de espacios alternativos para la creación de la danza contemporánea, no solo irrumpir con la estética del parque sino sumarle un elemento visual a la pieza. (ver figura 34)

Figura 34

Complementos Escenográficos



Nota. Archivo personal, 2021.

3.5. Selección musical

El proceso de selección musical fue importante porque como anteriormente se habló en la investigación teórica, cuando se empezó a hacer investigación de la danza contemporánea en espacios alternativos fue Cunningham quien hizo un cambio radical con la música que acompañaba sus puestas en escena al hacer colaboración con John Cage sus propuestas incluían que la danza y la música fueran compuestas por separado para que cada uno tuviera su propia protagonismo, incluso hubo varias obras en las que se bailó en silencio, lo que permitió nuevas formas de explorar el movimiento sin sonidos.

Para Ser(es) Jungla la música fue un gran factor en la creación de ambientes, lo que se buscó fueron ritmos que apoyaran el movimiento y que indujeran una atmósfera, esto fue lo más importante, encontrar dentro de la melodía momentos musicales que pudieran acentuar los gestos de los bailarines, que encajara con la línea temporal de la situación que los bailarines estaban personificando, y así encontrar una mayor cohesión con el movimiento corporal. Se imaginó la posibilidad de contar con acompañamiento musical en vivo, pero no se conocía algún músico que pudiera ser parte del proyecto, y no se contaba con suficiente tiempo para hacer la búsqueda del músico, hacer la composición de la música y compaginar con los ensayos. Así que esa opción quedó descartada.

Desafortunadamente el día del registro de la pieza, se le estaba haciendo mantenimiento al parque y en la grabación es predominante el sonido de la cortadora de césped, lo que provocó que se descuadrara la música a como estaba planeada que acompañara la pieza. Por la naturaleza del espacio es difícil que la música tenga un gran alcance, por lo que en varios momentos el volumen es casi imperceptible, se hubiera necesitado rentar una bocina con mayor potencia y apta para espacios abiertos, pero era un costo inaccesible. Por lo que se usó una bocina inalámbrica de tamaño chico.

Estos son aspectos que se asumen al bailar fuera de un teatro, el sonido de las bocinas de los vehículos, los ladridos de los perros, las conversaciones de la gente, el viento, música reproducida por algún aparato de algún grupo de gente que decide instalarse en el mismo parque. Que, aunque se tenga a la disposición un equipo de audio con más alcance siempre

habrá distracciones, ahí radica la dificultad y la virtud de los artistas de lograr mantener la energía para quien desee observar la intervención.

Los artistas y canciones que se seleccionaron para la obra por orden de aparición fueron:

- Vanity Corner- Akin Sevgor
- Hommage- David August feat. Wanja
- Luna- Alef
- Le Bracelet- Alain Goraguer
- Mo´Wiser- The Sons Of Kemet

3.6. Máscaras

Un referente de la danza contemporánea con máscaras es Mary Wigman (1886- 1973), bailarina, coreógrafa y docente alemana, reconocida por su danza expresionista y el uso de las máscaras en sus coreografías, ella investigaba mucho la gestualidad no solo de cuerpo sino de la cara, con las máscaras buscaba acentuar estos gestos y/o personajes.

A continuación, se va a hablar sobre las ideas simbólicas en las que se basaron las máscaras que aparecen la pieza, que fueron pensadas para ser un complemento dentro de Ser(es)Jungla, y ayudar a concretar la pieza. De acuerdo con la estructura de la misma cada bailarín utiliza tres máscaras la primera es una máscara completamente blanca, la segunda es la máscara de la cotidianidad y la tercera es una máscara abstracta.

1. Máscara Blanca: neutralidad, descubrimiento, enjaular las diferencias, buscar encajar moldearse a lo que los demás esperan de ti. (auto imposición de lo que no cree de debe ser según el otro)



2. Máscara de la Cotidianidad: falsa amabilidad y felicidad, rutina, aburrimiento, ocultar tu verdadero sentir, la máscara de la sociedad que solo aprueba mostrar los sentimientos positivos y el éxito.



3. Máscara Abstracta: liberación, autoexploración, inicio del descubrimiento, diversión.



Cabe recalcar que las máscaras fueron hechas por los bailarines, por lo que el resultado final solo se asimila a la idea original, a pesar que desde el principio estaba planeado que las máscaras fueran creadas por lo bailarines, no se sabía con exactitud qué tipo de máscaras iban a ser utilizadas, por lo que un mes antes se delimitó la decisión, así mismo las características de la máscara 2, requerían un conocimiento más profundo en la técnica para que pudieran ser claros los gestos que se estaban buscando. También hubo dificultades técnicas en cuando al uso del material que fue yeso, por lo que eran muy frágiles y pesadas, como resultado hubo momentos de la pieza donde se tuvo que optar por usar durante un corto tiempo para que no afectara el movimiento. Si se discutió cambiar el material, pero ya no había tiempo para volver a hacer el proceso con todas las máscaras ya que cada uno se debía dejar secar por lo menos 6 días por el clima húmedo y frío, además de que la aplicación del yeso sobre la cara tardaba aproximadamente 40 minutos, sin contar el tiempo que se llevaba el cortar los pedazos de venda, acomodar el espacio para no ensuciar y la aplicación de la vaselina para que no se pegara el yeso a la cara.

Conclusiones

Para concluir esta investigación se va a recapitular la experiencia de vivir en la ciudad de Bogotá seis meses en los cuales hubo una inmersión en el estilo de vida bogotana, de una manera más cercana con la comunidad artística. En este caso ya no como estudiante ni con el respaldo institucional sino como una profesionista recién graduada conviviendo con colegas de distintas generaciones luchando con los obstáculos de la escasez de trabajo, de espacios artísticos, del reconocimiento social hacia las artes e inquietudes personales y artísticas, misma situación que se puede ver en el contexto mexicano.

Lo que más se identificó, fue que gracias al contexto colombiano social y político se ha instaurado como un vehículo común de creación y estudio el uso de espacios alternativos, en el que las nuevas generaciones se insertan automáticamente por aprendizaje generacional, donde cada uno encuentra y formula sus propias investigaciones y maneras de ocupar el espacio. Algunos artistas asumen la responsabilidad social de llevar la danza al público hasta los lugares más recónditos de las ciudades y sus periferias, en donde se encuentran con distintos paisajes que siempre aportan algo a la danza, en los espacios alternativos ninguna función es igual, siempre hay distintos estímulos que modifican la percepción de los bailarines y del público. En este aspecto el sector cultural del estado ha comenzado a incentivar festivales y actividades para la inclusión de los distintos sectores de la ciudad, lo que ha generado también, trabajo para los bailarines por medio de convocatorias para promocionar y movilizar sus obras. Lo cual beneficia a distintos estilos de danza de la comunidad dancística admitiendo una mayor colaboración por parte de la red artística de la ciudad, siempre y cuando este dentro de los parámetros institucionales. Así es como aumenta la diversificación de las intervenciones con la perenne existencia de los grupos y eventos independientes, lo que es enriquecida con la efervescencia de la vida urbana.

Algo que llamó la atención fue la accesibilidad del uso del espacio público en Bogotá. Hay una apropiación más visible por parte de los transeúntes, lo que facilita encontrar intervenciones artísticas en varias plazas públicas, parques, museos, transporte público, mercados y hasta cementerios. A diferencia de la ciudad de Querétaro, México donde el

espacio público tiene más restricciones de uso, separando los lugares de convergencia y convivencia social. Este vislumbramiento sobre el espacio fue uno de los principales factores que motivó esta investigación, observar cómo en otro país es más fácil movilizar las artes, donde el fenómeno de la danza sucede en la cercanía de público.

Lo que generó esta tesis fue un interés por la investigación de la danza en espacios alternativos, aquí en la ciudad de Querétaro es reciente el crecimiento artístico, los grupos de danza contemporánea son de generaciones jóvenes donde varios tomamos referentes de intercambios estudiantiles, y esperamos consolidar una comunidad grande, curiosa y creativa. Para mí esta manera de usar el espacio fue algo nuevo, ver como cualquier espacio puede ser una escena abre un sinfín de posibilidades, con esta indagación solo se expone una pequeña parte de lo que la danza es y puede llegar a ser, despierta más preguntas en torno al uso del espacio, a la mirada del público, la mirada de las distintas artes, preguntas que dan para hacer una investigación de cada una, pero en esta ocasión solo se buscó responder una sola pregunta ¿ De qué manera la danza contemporánea explora las dificultades y las ventajas en espacios alternativos, así como la reivindicación de acciones de interés sociopolítico mediante la apropiación simbólica del sitio al momento de llevar a cabo una intervención?, así fue como Ser(es)Jungla fue el pretexto para poder inquirir personalmente como es un proceso creativo fuera del teatro, las ventajas que tiene el espacio al no estar delimitado, al no tener un horario fijo de uso, al no tener elementos técnicos básicos y de seguridad comúnmente imaginadas como necesarias para la danza como son ventajas y retos en el proceso creativo y en el resultado final, como todo lo aprendido durante la licenciatura de danza contemporánea se puede traducir a distintas formas de crear y producir una obra coreográfica, un laboratorio corporal para la investigación en espacios alternativos.

En el caso de Ser(es) Jungla el proceso no pudo ser completado como se planteó al principio de la investigación, la idea era tener una función para poder observar cómo era la movilidad del público en el espacio junto con los bailarines, y si era posible al finalizar la presentación hacer una serie de preguntas para ver cuál fue su interpretación, si el espacio escogido les evocaba una situación o emoción en particular, si al haber un grupo reunido de personas los transeúntes que estaban de paso decidían quedarse o seguir su camino, así

mismo el manejo de la energía y concentración por parte de los bailarines. Pero como se mencionó anteriormente en el capítulo III, hubo varios factores climáticos, sociales, y personales que obstaculizaron la materialización de la idea primaria. No obstante, el proceso fue más rico de lo que se imaginó al llevar a la práctica la teoría te enfrentas con distintos obstáculos que no hay manera de saber resolverlas hasta que estás ahí, no hay manera de saber si el calzado, el vestuario, la música van a ser los adecuados hasta que te encuentras en el sitio de creación, es este caso fue una intervención con un tiempo de ensayo y creación por lo que en medida de lo posible estos temas pudieron tener resolución pero si se toma de en cuenta los performances, o los Happenings, muchas veces el lugar de ensayo no es el mismo de la presentación lo que implica una mayor capacidad de resolución por parte los artistas ante los distintos objetos y provocaciones del entorno. Como lo hacían lo artistas del Judson mencionado en el capítulo I, muchas veces las intervenciones que hacían no tenían ensayo, y las pautas de improvisación se veían modificadas con los distintos estímulos del espacio el foco principal era la investigación por eso se involucraban todo tipo de elementos, como la pintura, la comida, instalaciones de madera o de metal, sillas, patines, y otros elementos. Esto amplió la gama del uso, en este caso de la ropa y las máscaras.

Haber tenido la oportunidad de explorar el fenómeno de la danza contemporánea en espacios alternativos en el extranjero cambió mi percepción en la manera de hacer danza, no solo en la manera crear una pieza sino el modo de abordar los espacios y de ver la danza como espectadora, encontrarte en diferentes papeles enriquece los propios procesos, ver el trabajo de los demás y poder observar aciertos y fallas de la escena, estimula el tren de pensamiento creador permitiendo la renovación de ideas dentro del proceso creativo cuantas veces sean necesarias. Permitirse permear por el contexto ajeno, es una herramienta que también se practica, aceptar las diferencias, y las formas distintas de hacer, para poder aprovechar las enseñanzas de la ciudad misma, en su aspecto social, político, y cultural, le da un significado distinto al cuerpo cuando se mueve, crear para el espacio y apropiarse de lo distinto, de lo extranjero, de lo ajeno para transformarlo en una experiencia propia.

Bibliografía

- Abad, C., Ambrosini, N., Grassini, M. B., & Nant, A. (2016). El Site Specific como una experiencia escénica. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N°XXVIII, Año XVII, Vol. 28, Agosto 2016, Buenos Aires, Argentina, 71-75.*
- Adhemar, M. (2019). *Danzafuera Festival—Inicio.*
<https://www.facebook.com/DanzafueraFestival/photos/rpp.126125474263717/1231930770349843/?type=3&theater>
- Albores, B., & Leonardo, V. (2018). *El consumo cultural en los espacios escénicos alternativos.*
<https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/752>
- Alguacil, J. (2008). Espacio público y espacio político: La ciudad como el lugar para las estrategias de participación. *Polis (Santiago), 7(20), 199-223.* <https://doi.org/10.4067/S0718-65682008000100011>
- Anders, V. (s. f.). *AFFECTO.* Etimologías de Chile - Diccionario que explica el origen de las palabras.
<http://etimologias.dechile.net/?afecto>
- Archives and Selected Readings—Merce Cunningham Trust.* (2017, marzo 23).
<https://www.mercecunningham.org/the-work/archives-and-selected-readings/>
- Artishock. (2017, marzo 23). Una Retrospectiva Explora la Influyente Obra de Merce Cunningham. *Artishock Revista.* <https://artishockrevista.com/2017/03/23/una-retrospectiva-explora-la-influyente-obra-merce-cunningham/>
- Artishock. (2019, enero 15). *EL LEGADO INTERDISCIPLINARIO DEL JUDSON DANCE THEATER.* Artishock Revista. <http://artishockrevista.com/2019/01/15/judson-dance-theater-moma/>

Beltrán, O. M., Duarte, L. F., & Neuta, A. J. (2017). ANALISIS DEL FESTIVAL DE DANZA DE BOGOTA COMO NUEVA ALTERNATIVA DE TURISMO CULTURAL EN LA CIUDAD. *COMUNICACIÓN Y CULTURA*, 149.

Biblioteca Pública Virgilio Barco: Historia y características. (s. f.). Cultura Genial.

<https://www.culturagenial.com/es/biblioteca-publica-virgilio-barco/>

Bouchez, E. (2021, febrero 26). "Je suis ébloui par cette danse sans affect", Merce Cunningham jugé par ses pairs. *Télérama*. <https://www.telerama.fr/sortir/je-suis-eblooui-par-cette-danse-sans-affect,-merce-cunningham-juge-par-ses-pairs,n6481753.php>

Calonje, A. T., & Pérez, I. L.-A. (2018). Narrativas corporales: La danza como creación de sentido. *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, 61-84. <https://doi.org/10.15178/va.2018.143.61-84>

Carrión, F., & Dammert Guardia, M. C. (2019). *Derecho a la ciudad: Una evocación de las transformaciones urbanas en América Latina*. IFEA, Instituto Francés de Estudios Andinos: CLACSO : FLACSO Ecuador.

CEUPE Magazine. (s. f.). Pina Bausch y el teatro-danza. *CEUPE*. <https://www.ceupe.com/blog/pina-bausch-y-el-teatro-danza.html>

CIUDADES QUE DANZAN/ DANCING CITIES. (2008). 39.

¿Como funciona la comunicación en el arte? | *Decademia*. (2018, abril 16).

<https://decademia.com/como-funciona-la-comunicacion-en-el-arte/>

Cordobés, M. (Ed.). (2011). *Ciudades Que Danzan* (C. Mayor, J. Carmona, & A. Hammerstain, Trads.). *Issuu*, 5, 15, 21-23.

Cornejo, L., & Orellana, J. (2017). La danza habitando la ciudad Experiencias platenses en espacio público. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N°XXXI, Año XVIII, Vol. 31, Buenos Aires, Argentina*, 118-121.

Cortocinesis. (s. f.). *Cortocinesis (@cortocinesis_com)* • Fotos y videos de Instagram

https://www.instagram.com/cortocinesis_com/

CORTOCINESIS DANZA CONTEMPORANEA. (s. f.). cortocinesis. <https://www.cortocinesis.com>

Cortometrajes 2017—Poliangular Log Ing. (2017). <https://vimeopro.com/user18772200/cortometrajes-2017/video/195828066>

cosmatec (Director). (2012, diciembre 26). *Pina—Vollmond (Full Moon)—Tanztheater Wuppertal.*

<https://www.youtube.com/watch?v=LnUesmL-1CQ>

Danhy, F. (2010, febrero 2). CIELO ABIERTO, PARQUE CERRADO. *CIELO ABIERTO, PARQUE CERRADO.*

<http://cieloabiertoparquecerrado.blogspot.com/2010/02/fotos-x-fernando.html>

Diccionario filosófico · 1965:118-120. (1965). *Dialéctica*. <https://www.filosofia.org/enc/ros/dia.htm>

El lamento de la emperatriz. (s. f.). <http://www.circomelies.com/2012/10/die-klage-der-kaiserin-1990-pina-bausch.html>

El legado de Pina Bausch. (s. f.). https://cultura.udg.mx/streaming_detallecc.php?id=2057&tipo=V

Estévez, M., & Montequin, D. (2013). *Colectivo Siempre—Danza y activismo*. Universidad Nacional de La Plata.

Figure 16: Trisha Brown, It's a Draw/Live Feed, 2003. (s. f.). ResearchGate.

https://www.researchgate.net/figure/Trisha-Brown-Its-a-Draw-Live-Feed-2003_fig15_313161178

FLUXUS. Primer movimiento transmediático. (s. f.). Wipe Buenos Aires.

<https://www.wipe.com.ar/notas/14029/FLUXUS>

Galerías fotográficas | XIII Danza en la Ciudad 2020. (s. f.). Galerías fotográficas | XIII Danza en la Ciudad 2020. <http://danzaenlaciudad.gov.co/galerias>

Godínez Rivas, G. (2014). *Cuerpo: Efectos escénicos y literarios. Pina Bausch*. [Universidad de las Palmas de la Gran Canaria. Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe].

https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/13024/4/0707979_00000_0000.pdf

Godínez Rivas, G. L. (2018). Pina Bausch en Brasil: Fruta, vestidos, felicidad y Água. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 8, 421-440. <https://doi.org/10.1590/2237-266076250>

Graham, A. (2016, julio 22). Space Travel: Trisha Brown's Locus. *Art Journal Open*, 75.

<http://artjournal.collegeart.org/?p=7351>

Gual, R. (Director). (2011). *DANCING CITIES A documentary film about contemporary dance and 4 European cities en DIES DE DANSA*. <https://vimeo.com/channels/diesdedansa/44375588>

Guglielmotti, F. (2019). *Merce Cunningham*. <http://www.ellugareno.com/2019/12/merce-cunningham-por-floencia.html>

Happening | IDIS. (s. f.). <https://proyectoidis.org/happening/>

Hernández Madrid, I., & Loaiza, L. (2021). *Áyax o la virilidad vulnerable* (p. 125).

Ikegami, H. (2017, febrero 28). *A Medium for Engagement: On the Merce Cunningham Dance Company's Events*. Walker Art Center. <https://walkerart.org/magazine/hiroko-ikegami-merce-cunningham-events>

Janevski, A., & J. Lax, T. (s. f.). *Introduction: Judson Dance Theater | MoMA*.

<https://www.moma.org/audio/playlist/53/774>

La consagración de la Primavera. (2014, enero 22). *GAS TV*. <https://gastv.mx/los-ritos-la-consagracion-de-la-primavera/>

- Lagos, A., Carvajal, B., Aruesta, J., & Roa, M. (2013). *Huellas y tejidos: Historias de la danza contemporánea en Colombia* (Primera edición).
- Larrayn, V. (s. f.). *Pina Bausch. Varios Artículos.* | BIBLIODANZA0 | Alberto Estébanez.
<https://www.ciudadeldanza.com/bibliodanza/biografias/pina-bausch-varios-articulo.html>
- Lepecki, A. (2006). *Agotar la Danza: Performance y Política del Movimiento.* (Centro Coreográfico Galego/ Mercat de les Flors/Universidad de Alcalá). Impreso en Menú de Comunicació.
https://issuu.com/wakayadanza/docs/agotar_la_danza_andr_lepecki
- Lepecki, A. (2016, 06). *Coreopolicia y coreopolítica o la tarea del bailarín* (M. Arce & L. Concheiro, Trads.) [Cultura y vida cotidiana]. NEXOS. <https://cultura.nexos.com.mx/?p=10775>
- Lindón, A. (2015). Del espacio público de las hexis corporales al de las afectividades brumosas y no discursivas. *2015, N°17*, 8-19.
- López, S. (2017). *Intervención gráfica en el espacio del CCE. Exposición Vollmond Pina Bausch.*
https://issuu.com/cherry06/docs/carpeta_de_proceso_serrana_l_pez_8.12
- Lucia. (2013, marzo 28). Ciudades que danzan—Arte—Arte. *Cultura Colectiva.*
<https://culturacolectiva.com/arte/ciudades-que-danzan>
- luis-fernando-galvan. (s. f.). *CINE Y ARTE: 'Jackson Pollock 51', un cortometraje sobre la técnica de goteo del pintor estadounidense - ENFILME.COM.* <http://enfilme.com/notas-del-dia/cine-y-arte-jackson-pollock-51-un-cortometraje-sobre-la-tecnica-de-goteo-del-pintor-estadounidense>
- Machuca, A. (2015). *DANZA EN ESPACIOS URBANOS Posibilidades de creación contextual de la danza en Buenos Aires* [Universidad del Arte. Departamento de Artes del movimiento].
https://issuu.com/aliciacigna/docs/tesina_de_investigacion_alejandra_

MacLennan, G. C. (2019, diciembre 30). Alfredo Jaar: "Todo arte es político". *El País*.

https://elpais.com/cultura/2019/12/19/babelia/1576769591_189262.html

Masdearte.com. (s. f.). *Entre la performance y el teatro*. masdearte. Información de exposiciones,

museos y artistas. <https://masdearte.com/movimientos/performance/>

Melton, H., & Simpson, C. R. (s. f.). *Fluxhouse Cooperatives*. George Maciunas Foundation Inc.

<https://georgemaciunas.com/>

Microteatro. (2017, febrero 15). *SoyTeatro*. <https://soyteatro.com/microteatro/>

MoMA (Director). (2018a, septiembre 12). *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done | MoMA*

LIVE.

<https://www.youtube.com/watch?v=sVoKGowME8Q&list=PLsdGRnw1TKp3MUskL6Kk6Zzk3BrfUG-h&index=85>

MoMA. (2018b, septiembre 16). *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done | MoMA*. The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3927>

Open San Felipe: El barrio que se convierte en espacio cultural a cielo abierto en Bogotá. (2020, marzo 13). ArchDaily Colombia. <https://www.archdaily.co/co/935543/open-san-felipe-el-barrio-que-se-convierte-en-espacio-cultural-a-cielo-abierto-en-bogota>

Paolillo, C. (2020, julio 29). Pina Bausch sin palabras. *EL NACIONAL*.

<https://www.elnacional.com/opinion/pina-bausch-sin-palabras/>

Pascual, M. L. (2013). Apropiedades espaciales de la danza: Del espacio privado al espacio público. *Arte y Ciudad*. <https://doi.org/10.22530/ayc.2013.N3.1.287>

Pastor Prada, R. (2017). Pina Baush. Lo que el cuerpo sabe de la guerra y otros desastres. *Arteterapia*.

Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social, 12(0), 207-217.

<https://doi.org/10.5209/ARTE.57572>

Pérez, V. (2009). *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Ediciones Salamanca.

https://books.google.com.mx/books?hl=es&lr&id=y9_V7ugh9LgC&oi=fnd&pg=PA1&dq=danza+contempor%C3%A1nea&ots=L7skJKMiBn&sig=hiyH1XoH_IzIhmE1jZQICdEi-1Y&redir_esc=y&fbclid=IwAR0OTWDY3B7gNXfIDthG6Z_9dX2S-y_ylziywpm6suKyPkAbDofQ9pBKom8#v=onepage&q=danza%20contempor%C3%A1nea&f=false

Pina Bausch Die Klage de Kaiserin 1. (2011, septiembre 25).

<https://www.youtube.com/watch?v=sGRg3LXVmlc>

Radulescu, M. (2013). Arte en espacios públicos. Realidades, estrategias y valores. *Laboratorio de Investigaciones y aplicaciones de semiótica visual PUCP*.

<https://departamento.pucp.edu.pe/arte/laboratorio-semiotico/biblioteca/arte-en-espacios-publicos-realidades-estrategias-y-valores/>

Rivas, M. del P. A. (2013). Mujeres artistas del entorno Fluxus: Pioneras del arte de acción. *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, 4, 115-154.

Rolnik, S. (2001). ¿El arte cura? *Arte, locura y cura*, 8.

Rosenberg, S. (2017, marzo 31). Trisha Brown (1936-2017). *Frieze*.

<https://www.frieze.com/article/trisha-brown-1936-2017>

Rozas, I. (2008). *Reflexiones entorno a la dansa 03*. Mercat de les Flors.

<https://issuu.com/mercatflors/docs/revista0809cast>

Rubio Perez, A. M. (2013). Arte y política: Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades.

Comunicación y sociedad, 20, 191-210.

Sáez, M. L., & Merlos, L. B. (2016). ARTE Y CIUDAD: EXPERIENCIAS DE DANZA EN EL ESPACIO URBANO.

Revista Europea de Estudios Artísticos, 7(3), 65-93. <https://doi.org/10.37334/eras.v7i3.133>

Salamanca, S. V. (2014). La gestión de espacios alternativos de arte contemporáneo en Colombia entre

1990 y 2015. *Artes la Revista*, 13(20), 37-50.

Sanjoy, R. (2015, febrero 13). Planet Dance: Body talk, levels 1–3 • *Sanjoy Roy*.

<https://sanjoyroy.net/2015/02/planet-dance-body-talk-levels-1-3/>

Sasplugas, O. (Ed.). (2013). Ciudades Que Danzan (E. Zafra, B. Gandul, L. Losi, & M. Zaldivar, Trads.).

Issuu, 9,10,11,20,22,31.

Seijo, L. (2014). La ciudad como escenario Prácticas artísticas en el espacio público. *Reflexión Académica*

en Diseño y Comunicación N°XXIV, Año XVI, Vol. 24, Febrero 2015, Buenos Aires, Argentina, 208-211.

Serrano, C. (2019). Pina Bausch. Teatro Posdramático. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*,

Año XIV, Vol.88, Diciembre 2019, Buenos Aires, Argentina, 105-108.

Tanztheater Wuppertal: Pina Bausch / Vollmond. (2015, marzo 16). *Dance International Magazine*.

<https://danceinternational.org/tanztheater-wuppertal/>

Thompson, J. (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. (J. Delgado,

Trad.). Paidós.

Tiempo, C. E. E. (1997, mayo 8). *DIEZ GRUPOS EN FESTIVAL DE DANZA CONTEMPORÁNEA*. El Tiempo.

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-570035>

Trachana, A. (2014). La ciudad sensible. Paradigmas emergentes de espacios informales y usos alternativos del espacio urbano/Sensitive city. Emerging paradigms of informal spaces and alternative uses of urban space. *Urban*, 05, 97-111.

Trilnik, C. (1962, junio 12). *Fluxus* | IDIS. <https://proyectoidis.org/fluxus/>

Vázquez, S. (2016, octubre 28). *Malas Compañías Danza contemporanea.*

<https://www.arabesquecolombia.com/malas-companias-danza-contemporanea/>

Voto, C. (1997, noviembre 4). *Performance* | IDIS. <https://proyectoidis.org/performance/>

Walker Art Center (Director). (2009, julio 27). *Chance Conversations: An Interview with Merce*

Cunningham and John Cage. <https://www.youtube.com/watch?v=ZNGpjXZovgk>

Wuppertal, T. (s. f.). *Tanztheater Wuppertal. Pina Bausch.* [https://www.pina-](https://www.pina-bausch.de/en/pina/biography)

[bausch.de/en/pina/biography](https://www.pina-bausch.de/en/pina/biography)

Wuppertal, T. (Director). (2019, marzo 1). *Arien—Ein Stück von Pina Bausch.*

<https://vimeo.com/320696213>

Anexos

Anexo 1.

- *Sopa de papel. Archivo personal 2021.*

Fragmentos de la obra:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLsdGRnw1TKp2qCjort6aDTYVwK3jpbw3n>

Anexo 2.

- *Cuerpa Noble. Archivo personal 2021.*

Figura 35

Cuerpa Noble. Exploración en primer nivel.



Figura 36

Cuerpa Noble. Caminata



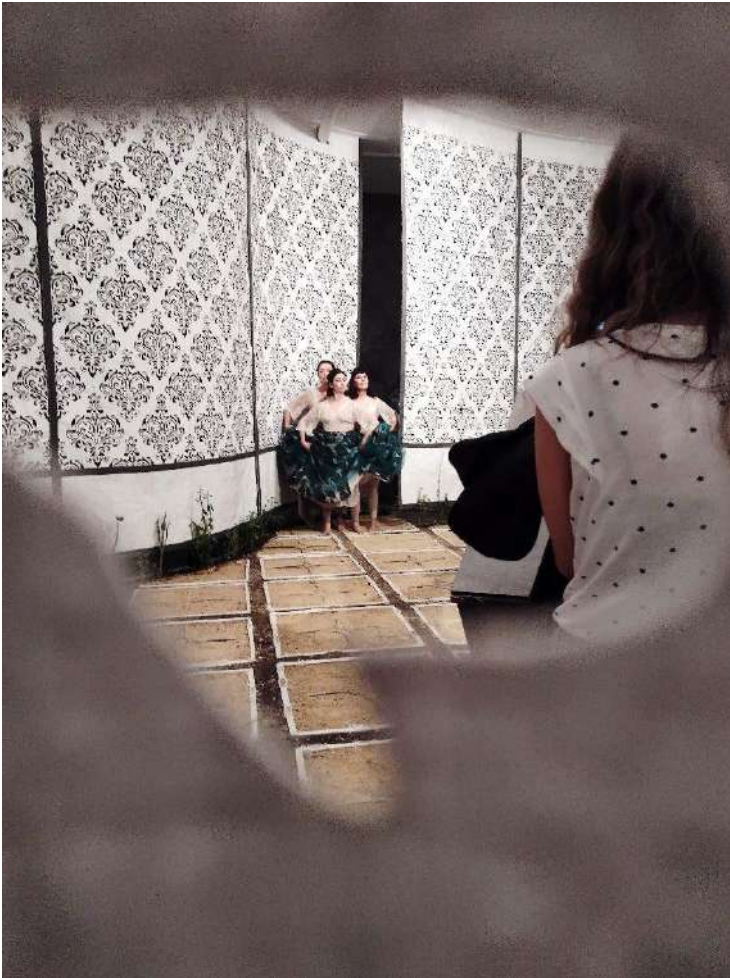
Figura 37

Cuerpa Noble. Intervención sobre la acera.



Figura 38

Cuerpa Noble. Caminata en trio.



Anexo 3.

- *Tarumba.*

Fragmentos de la obra: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLsdGRnw1TKp0-eucUcIL5n9RNarf-1Bht>

Anexo 4.

- *Alma*

Fragmentos de la obra:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLsdGRnw1TKp32_TUdbX7rOKmfmhI9HB1Y

Figura 39

Alma. Primer momento.



Figura 40

Alma. Invitación al público



Anexo 5.

- *Cicatrices.*

Fragmentos de la obra:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLsdGRnw1TKp3t2OcWITGTl6TgTKZHkdgT>

Anexo 6.

- *Noches a la deriva para mentes inconclusas.*

Fragmentos de la obra:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLsdGRnw1TKp1NoApMQIbl-mZh1zMGju4t>

Anexo 7.

- *La Fulería Casa Corto. Danza en la Ciudad. Inefable Recita y Similar Ropaje*

Fragmentos de las obras: https://www.youtube.com/playlist?list=PLsdGRnw1TKp0kQRc-U4yYU2nK0_sP2uNE

Anexo 8.

- *Antígona. Danza en la Ciudad.*

Fragmentos de la obra:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLsdGRnw1TKp1d_1Yufz34rTspnKe0H-Iw

Anexo 9.

- *Ser(es)Jungla.*

Registro visual completo de la obra: <https://youtu.be/cu2OnE0UIg0>

Figura 41

Ser(es)Jungla. Mascara uno.



Figura 42

Ser(es)Jungla. Exploración en los barandales



Figura 43

Ser(es)Jungla. Día del registro visual con vestuario.

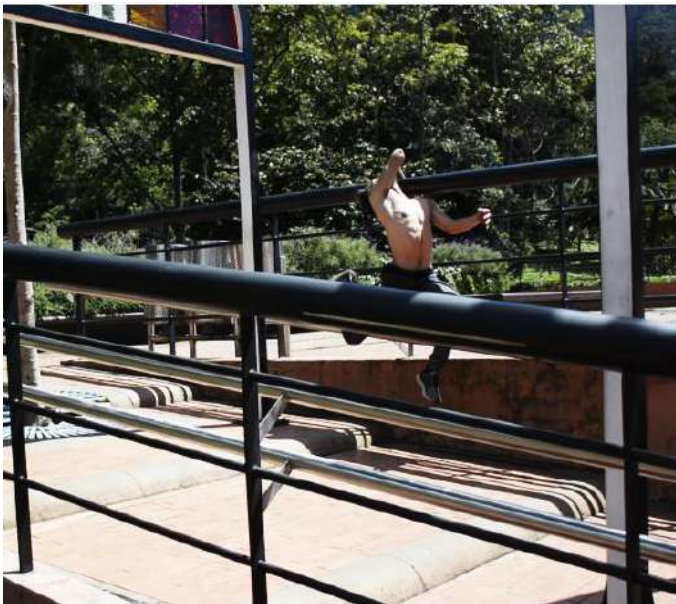


Figura 44

Ser(es)Jungla. La piel vs. la tela.



Figura 45

Ser(es)Jungla. Interacción con la escenografía.



Anexo 10.

- *Investigación corporal Ser(es)Jungla.*

Fragmentos de los ensayos:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLsdGRnw1TKp3ijjxvvQsAWE8YfKeYsaS2>