



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

Universitat Autònoma de Barcelona
Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Paisajes coreográficos.
Para una ecología de la co-presencia.

Tesis de doctorado en régimen de cotutela

María Eugenia García

Directores:

Dra. Beatriz Ferrús Antón

Departamento de Filología Española (Universitat Autònoma de Barcelona)

Estudios de Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Dr. Enrico Pitozzi

Dipartimento di Musica e Spettacolo (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

Dipartimento delle Arti

2015

Agradezco sinceramente a mis directores,
la Dra. Beatriz Ferrús Antón y el Dr. Enrico Pitozzi,
por su tiempo y su comprensión.

A María Muñoz
por la escucha y la acogida.

A Esther Ferrer
por la fidelidad de su presencia.

A Anna, Pilar y Walter
en todos los ciclos.

Non perché tutti siano artisti, ma perché nessuno sia schiavo.

Gianni Rodari

ÍNDICE

Índice	i
I. La construcción de un objeto de estudio	1
1.1 Introducción.....	1
1.1 Introduzione.....	3
1.2 Origen y justificación de esta investigación	5
1.3 Planteamiento de la hipótesis	6
1.4 Objetivos.....	7
1.5 Fuentes y bibliografía	7
1.6 Metodología.....	9
1.7 Las instalaciones desde un pensamiento rizomático	19
1.7.1 Rizoma y movimiento	29
1.8 Mapear la <i>Instalación coreográfica</i> a través de la Emergencia	35
1.9 Mapear la <i>Instalación coreográfica</i> a través de la Estructura de sentimientos	36
1.10 A modo de resumen de los aspectos metodológicos	41
II. Movimiento.....	43
2.1 La dimensión visible del movimiento	43
2.2 Notas básicas sobre el concepto de coreografía	49
2.3 Coreografía y geografía	52
2.4 Pensamiento coreográfico.....	59
2.4.1 Principios coreográficos	66
2.4.1.1 Tres variaciones de un principio.....	69
2.5 Pensamiento ecológico	72
2.6 Coreografía diseminada.....	76
2.6.1 Gesto como principio de la forma	78
2.6.2 La invitación a la danza: una ecología del movimiento	80
2.6.3 “Mettere al mondo il mondo”. La tarea de escribir el espacio	81
III. Los espacios otros.....	83

3.1 El jardín, espacio enactuado	83
3. 2 Paisaje, ambiente, jardín.....	86
3.2.1 Paisaje.....	87
3.2.2 Paisajes coreográficos.....	91
3.2.3 Ambiente	95
3.2.4 Jardín	97
3.3 Heterotopía, los lugares otros	99
3.3.1 Principios de la heterotopía	101
3.3.2 Heterocronías. El tiempo y el paseante	107
3.3.2.1 Bill Viola. Sentir el tiempo del paisaje.....	111
3.3.3 La forma como notación: el jardín japonés y la contradicción del movimiento .	115
3.3.3.1 Jardín, instalación y memorial: “Museo per la Memoria di Ustica”	121
3.3.4 El lugar de todas las utopías	124
 IV. Instalación coreográfica	 128
 4.1 Un Hibrido fértil: la instalación.....	 128
4.2 La instalación coreográfica.....	129
4.3 Escultura, monumento, espacio. Instalación	136
4.3.1 Los precedentes de la instalación desde el cuerpo del espectador	139
4.3.1.1 “Merzbau”. Una obra viva.....	143
4.4 Me parezco a mi abuelo pero no soy él. Historización o Redes.....	145
4.4.1 De la Instalación a la Instalación Coreográfica	149
4.4.2 La experimentación de Judson Dance Theater: danza, escultura y lenguaje.....	151
4.4.3 La influencia de nuevos modos de participación.	153
4.4.3.1 Del surgimiento del Do-it-yourself (DIY) al Do-it-together (DIT)	153
4.4.3.2 La espigadora. El gesto que ve y recupera	154
4.4.3.3 La remendadora: el gesto que re-une.....	156
4.5 El espacio a partir de un gesto	158
4.5.1 Lucio Fontana. Hacer el espacio.....	161
4.5.2 Il treno di John Cage. Una instalación de Esther Ferrer dentro de una acción...	166
4.6 El laberinto	168
4.6.1 Hilos, guías, líneas de tensión	172
4.6.2 La línea	178

4.6.3 Suelo y espacio	181
4.6.4 El recorrido	185
4.6.5 Atravesar el portal.	189
4.7 Deixis, gesto y coreografía.	191
V. Presencia, co-presencia, enacción.....	197
5.1 Presencia y experiencia	197
5.2 Calidades de la experiencia	200
5.3 Cuerpo, frontera, adherencia	205
5.3.1 De la frontera al encuentro	208
5.4 Enacción	213
5.4.1 Enacción y Heterocronía	216
5.5 Presencia y memoria.....	217
5.6 Co-presencia y enacción.....	220
VI. Análisis a modo de conclusión. Los ecosistemas de Tomás Saraceno	223
6.1 Construir y navegar nuevos paisajes	223
6.2 Las dimensiones perceptivas del espacio en el trabajo de Saraceno	228
6.3 El espacio puede ser la dimensión matérica de la co-presencia	232
Notas finales	235
Note finali	237
Bibliografía.....	239
Anexos.....	251

I. LA CONSTRUCCIÓN DE UN OBJETO DE ESTUDIO

La función del arte no es otra cosa más que
el descubrimiento de los paisajes de lo desconocido.
Bartolomé Ferrando

1.1 Introducción

El presente trabajo se ocupa de las *Instalaciones coreográficas*. Podemos decir que este formato no existe en tanto género o subgénero artístico. No hay una definición acordada ni una clasificación de las mismas a la que atenernos y no pretendemos hacer un trabajo de sistematización. Lo que proponemos es reconocer las características y las potencialidades de este formato emergente. Para esto reunimos un conjunto de piezas y artistas provenientes de disciplinas diversas, a través de las cuales buscamos reconocer elementos comunes. A partir de estos puntos de proximidad intentamos crear una constelación de conceptos que sirva para abordar el análisis de piezas con características semejantes y para aplicar en proyectos de investigación-acción tendientes a la creación artística y en la educación por el arte.

Utilizamos una metodología rizomática, siguiendo el sistema propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1977). El *rizoma* funciona como una red nerviosa, estableciendo conexiones múltiples y diversas. Cada uno de los puntos que viene analizado dentro de esta estructura no se agota en una descripción única y definitiva, sino que cada vez que es abordado, a través de una nueva relación que lo pone en contacto con otro concepto, se redefine y se complejiza. Paralelamente al sistema de red, que permite una lectura cartográfica de procesos complejos, recurrimos a la noción de Raymond Williams (1952)¹ de *estructura de sentimientos*. Esta nos ayuda a reconocer conformaciones emergentes, evitando forzar un proceso de historización, en este caso para lo que presentamos como *Instalaciones coreográficas*. La combinación de ambos sistemas se acerca a lo que es un desarrollo de creación coreográfica. El sistema rizomático es extensivo y facilita la distribución espacial, mientras que la

¹ WILLIAMS, R., (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península. La primera edición en inglés es de 1952. Si bien el concepto de *estructura de sentimiento* aparece en diversos textos del autor. Lo veremos con más detalle en el punto específico.

estructura de sentimientos, unida a la noción de emergencia, permite dar cabida a desarrollos asimétricos de procesos, que pueden ser paralelos, pero que presentan tiempos de generación y de crecimiento diversos. Entre ambos se conforma una matriz a través de la cual se ponen de manifiesto principios de acción. Estos nos llevarán a reconocer los puntos en común que nos permiten definir como *Instalaciones coreográficas* un conjunto de piezas que exploran un nuevo modo de expresión y de relación con el espectador.

Las nociones claves que manejamos para la construcción de nuestro marco teórico son: espacio, paisaje, jardín como entorno perceptivo, movimiento, coreografía, percepción, enacción y co-presencia. Todos se conectan entre sí y, a su vez, con la noción de ecología, entendida como una forma de pensar las dinámicas múltiples que pueden establecerse entre sistemas. La coreografía, como práctica que se ocupa de la organización de los cuerpos en el espacio, responde a los enfoques de un sistema rizomático y de un pensamiento ecológico. De todas maneras, esta sería una definición muy restringida, aún entendiéndola como una tecnología. En nuestro trabajo no nos ocupamos de la práctica de la coreografía como se la entiende habitualmente: ligada a la creación en danza, sino de *lo coreográfico*, abordado como un sistema complejo en sí mismo, un modo de pensamiento que se orienta a la lectura y la conformación del espacio, a la construcción y a la escritura del movimiento y a las dinámicas de relación posible que pueden darse entre elementos de diferentes naturalezas (humanos, no humanos, objetos, ambientes, entornos digitales). A través de estas nociones proponemos la formulación del concepto de coreografía diseminada.

En un primer núcleo temático nos ocuparemos de los aspectos metodológicos, en el que también hacemos una revisión de la diversidad de las fuentes y materiales utilizados. Si bien no es muy habitual, creemos oportuna esta presentación porque explicita el proceso de construcción de un objeto de estudio que no cuenta aún con un corpus teórico desarrollado. En los cuatro puntos siguientes nos detenemos en cuatro nociones que funcionan como nodos a partir de los cuales se genera una constelación: el movimiento, el espacio, la instalación, que es la manifestación artística por la cual los relacionamos y la co-presencia, que encarna los principios de acción y establece el sentido de las piezas dándole una dimensión humana. En cada uno de estos cuatro núcleos, hay una ordenación que rastrea la etimología y el origen del concepto, hilvana diferentes momentos de desarrollo de cada uno de ellos y abre puntos de conexión hacia los otros. Intentamos crear una línea de sentido, un hilo conductor, pero que no es una

línea del tiempo. Esto implica que, a veces, se generarán bucles y pliegues ya que no sería posible mantener la complejidad de un objeto híbrido y en conformación permanente a través de una lectura lineal.

1.1 Introduzione

Il presente lavoro si occupa delle *Installazioni coreografiche*. Possiamo dire che questo formato non esiste come “genere” artistico, piuttosto come dispositivo. Non c’è una definizione univoca né una classificazione a cui attenerci e, d’altronde, nemmeno pretendiamo di fare un lavoro di sistematizzazione. Ci proponiamo invece di riconoscere le caratteristiche e le potenzialità di questa modalità *emergente*. Per questo riuniamo un insieme di opere e di artisti provenienti da discipline diverse, nei quali identificare elementi comuni, punti di connessione. A partire da questi elementi di prossimità andremo a disegnare una costellazione di concetti che serva ad avviare l’analisi di opere con caratteristiche analoghe e che possa essere applicata in progetti di ricerca-creazione in ambito artistico e educativo-didattico.

Da un punto di vista del metodo, utilizziamo un approccio rizomatico, seguendo il sistema di pensiero proposto da Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977). Il *rizoma* funziona come una rete nervosa, stabilendo connessioni multiple e diverse. Ognuno dei punti che viene analizzato dentro questa struttura non si esaurisce in una descrizione unica e definitiva, ma ogni volta che, attraverso una nuova relazione, è messo in contatto con un altro concetto, si ridefinisce e si fa più complesso. Parallelamente al sistema di rete - che permette una lettura cartografica di processi complessi - ricorriamo alla nozione elaborata da Raymond Williams (1952), e che riguarda la *struttura di sentimenti*. Questo ci aiuta a riconoscere conformazioni emergenti, evitando di forzare un processo di storicizzazione per le *Installazioni coreografiche* che ci accingiamo a presentare.

La combinazione di entrambi i sistemi si avvicina ad un processo di creazione coreografica. Il sistema rizomatico, infatti, è estensivo e facilita la distribuzione spaziale, mentre la struttura di sentimenti, unita alla nozione di emergenza,

permette di dare capacità a sviluppi asimmetrici di processi che possono essere paralleli, anche se presenta tempi di generazione e crescita diversi. I due sistemi vanno a formare una matrice attraverso cui possono manifestarsi i principi di azione. Questi ci

porteranno a riconoscere i punti in comune che ci permettono di definire come Installazioni coreografiche un insieme di pezzi che esplorano un nuovo modo di espressione e di relazione con lo spettatore.

Le nozioni chiave che maneggiamo per la costruzione della nostra cornice teorica sono: spazio, paesaggio, giardino come ambiente percettivo, movimento, coreografia, percezione, enazione e co-presenza. Tutti si collegano tra loro ed a loro volta sviluppano connessioni con la nozione di *ecologia*, intesa come una forma di pensiero che riguarda le dinamiche che regolano le relazioni tra sistemi. La coreografia, come pratica che si occupa dell'organizzazione dei corpi nello spazio, risponde alla messa a fuoco di un sistema rizomático e di un pensiero ecologico. Ad ogni modo questa affermazione sarebbe una definizione molto ristretta anche intendendola come una tecnologia.

Nel nostro lavoro non ci occupiamo della pratica della coreografia, intesa abitualmente come legata alla creazione in danza, bensì declinandola nel senso del *coreografico*, abordato come un sistema complesso in sé stesso, come un modo di pensiero che si orienta alla lettura e la conformazione dello spazio, alla costruzione e alla scrittura del movimento ed alle dinamiche di relazione possibile che possono crearsi tra elementi di differenti nature (umani, non umani, oggetti, ambienti, ambienti digitali). Attraverso queste nozioni proponiamo la formulazione del concetto di coreografia disseminata.

In un primo nucleo tematico ci occuperemo dunque degli aspetti metodologici, e faremo anche una revisione sulle diversità delle fonti e materiali utilizzati. Sebbene non sia molto abituale, crediamo opportuna questa presentazione perché esplicita il processo di costruzione di un oggetto di studio, che non può ancora contare su un corpus teorico sviluppato. Nei quattro punti che seguono questa esposizione, ci occupiamo di altrettante nozioni che funzionano come nodi, a partire dai quali si genera una costellazione: il movimento, lo spazio, l'installazione - intesa come manifestazione artistica attraverso la quale entriamo in relazione con loro - e la co-presenza, che incarna i principi di azione e stabilisce il senso dei pezzi dandogli una dimensione umana.

In ognuno di questi quattro nuclei proponiamo un ordine di presentazione che segue l'etimologia e l'origine del concetto, imbastisce differenti momenti dello sviluppo di ognuno di essi ed infine apre punti di connessione verso gli altri. Cerchiamo di creare una linea di senso, un filo conduttore, ma che non è una linea del tempo. Questo implica che a volte si genereranno boccoli e pieghe poiché non sarebbe possibile mantenere la

complessità di un oggetto ibrido ed in conformazione permanente attraverso una lettura lineare.

1.2 Origen y justificación de esta investigación

El origen de esta investigación parte de una búsqueda que comenzó con la formación previa en educación artística, en la práctica de trabajo corporal ligado a las artes del movimiento y con colaboraciones en proyectos de artes escénicas y artes plásticas, actualmente, con la curaduría de un proyecto interdisciplinar denominado “Cartografías Sensibles”. Por lo tanto, este ensayo intenta unir la teoría y la práctica, sumado al interés por conocer y profundizar en las nuevas estrategias de democratización de las prácticas artísticas y en los espacios de intervención. Planteamos esta tesis como un proyecto de investigación-acción, con el convencimiento de que es la vía más adecuada para abordar temas que cruzan la creación y la educación artística.

Encontramos que la investigación-acción, aún entendiendo que ha derivado en muchas denominaciones y métodos específicos, es de forma genérica la vía más flexible para adecuara las nuevas dinámicas y los retos que afrontan los espacios de arte contemporáneo, sean museos o espacios alternativos.

Somos conscientes de que reunir en un estudio de estas características autores, artistas y experiencias muy diversas, implica un riesgo de coherencia en la articulación de los materiales; pero, teniendo en cuenta que, tanto la temática de la presente tesis y su adscripción a las prácticas comparatistas, así como el hecho de que se desarrolla en co-tutela entre la Universitat Autònoma de Barcelona y Alma Mater Università di Bologna- suponen un diálogo interdisciplinar y entre tradiciones académicas, asumimos dicho riesgo con la vocación de establecer un dialogo entre la academia española y la italiana.

En la experiencia de esta investigación encontramos que este diálogo es escaso, tanto en los antecedentes y materiales bibliográficos y documentales, como en el intercambio activo de propuestas de creación y formación. Posiblemente esto esté relacionado con la escasa presencia de la danza y del espectro de lo coreográfico en el ámbito universitario español, lo que marca una diferencia evidente en el volumen de producción, tanto artística como teórica, que se genera en aquí en comparación con otros países de la Comunidad Europea.

A nivel expositivo lo que podemos encontrar en el panorama del arte contemporáneo en España, en lo que refiere a la exhibición y producción de *Instalaciones coreográficas*, es de menor volumen y frecuencia que lo que hemos podido conocer que se ha desarrollado en años equivalentes en otros países de la Unión Europea. Salvo pocas excepciones, dadas general y, obviamente, en los grandes museos de las principales capitales, como exposiciones y actividades propuestas por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, por la Fundación Tàpies o por el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, no se han presentado *Instalaciones coreográficas* complejas en la misma medida en que podían encontrarse en Italia, Reino Unido, Alemania o Francia, por ejemplo. Por otra parte, comparando las posibilidades de visibilidad que pueden tener las nuevas producciones, encontramos que en Italia en relación a España se desarrolla un circuito de festivales que, aún con crecientes dificultades, logra distribuir por el territorio trabajos de artistas reconocidos y de jóvenes creadores.

1.3 Planteamiento de la hipótesis

Establecemos las hipótesis de trabajo a partir de la articulación de dos términos que se propone desarrollar para el presente estudio: el de *Instalación coreográfica* (IC) y el de *coreografía diseminada*. Si pensamos la instalación como género se puede reconocer un subgénero o un foco que no sigue una linealidad histórica, sino que conforma una estructura de sentimientos a la que denominamos *Instalaciones coreográficas* (IC).

Las *Instalaciones coreográficas* pueden reconocerse más en función de principios comunes que por características técnicas o por pertenencia a un mismo ámbito disciplinar. Los principios que coagulan la estructura de sentimientos que denominamos [instalación coreográfica](#) se centran en recuperar la potencia del gesto desde la atención y la dimensión relacional del espacio.

Las *Instalaciones coreográficas* proponen al espectador-visitante la vivencia del gesto como construcción del espacio. Esta experiencia nos permite elaborar el concepto

de [coreografía diseminada](#), a través del cual se busca remarcar un enfoque ecológico de la percepción, que orienta la atención a la dimensión social del movimiento.

1.4 Objetivos

A continuación enumeramos dos objetivos prioritarios de esta tesis:

1) Se busca aportar, a través de la imagen conceptual de [coreografía diseminada](#), a un lenguaje que ponga en relación la instalación y a la coreografía desde la experiencia del espectador, para sumar herramientas a la construcción de una educación artística sensible a lo relacional.

2) Se propone articular los conceptos de *coreografía diseminada*, *paisaje* y, especialmente, la idea de *jardín como espacio perceptivo*, para dar forma a un marco flexible que permita leer las dinámicas emergentes entre movimiento/gesto, espacio y atención en las *Instalaciones coreográficas* y en los artefactos culturales relacionados con las artes performáticas y espaciales y las prácticas de la educación artística.

1.5 Fuentes y bibliografía

Hemos de remarcar que la bibliografía específica sobre instalaciones, en lengua española en particular, no es muy abundante. El material se presenta muy parcializado y debe ser buscado en catálogos de exposiciones, revisiones de la obra de un artista en particular, entrevistas, notas de prensa y otras fuentes que aportan, en ocasiones, aspectos anecdóticos, más que datos de rigor académico. Sobre *Instalaciones coreográficas* no hemos encontrado estudios monográficos, ni análisis específicos. La expresión misma, aunque aparece – escasamente – citada en algunas oportunidades, sobre todo por artistas que definen así algunas de sus piezas o en el contexto de exposiciones o performances, no cuenta, hasta donde hemos podido conocer, con numerosas definiciones o al menos con definiciones consensuadas. En función de las estancias en la *Università di Bologna*, hemos profundizado en la bibliografía en italiano y hemos procurado realizar una inmersión en el panorama del arte contemporáneo

actual en Italia (especialmente a través de museos, galerías y centros de investigación de Toscana, Emilia Romagna y Lombardía). Al mismo tiempo nos propusimos realizar un estudio atento de los movimientos y los artistas, que han conformado el panorama del arte italiano desde la década de los años sesenta del siglo XX a nuestros días.

Dado que, en trabajos anteriores, habíamos investigado sobre el arte de la performance y, con particular interés, habíamos ahondado en el movimiento futurista, este nuevo estudio encuentra puntos de relación con lo realizado previamente. En los últimos años nos hemos centrado en conocer la obra de Lucio Fontana, Piero Manzoni, Alighiero e Boetti, el movimiento del *Arte Povera*, el *Gruppo T*, *l'arte cinetica* y el trabajo de Giovanni Anselmo y Giuseppe Penone.

En relación a los conceptos de *paisaje* y *jardín*, sobre los que hemos profundizado para establecer una correspondencia entre percepción y espacio, hemos encontrado un mayor número de autores contemporáneos que abordan diferentes aspectos del tema, tanto desde la arquitectura y el paisajismo, como desde las visiones más relacionadas con la ecología y también desde la reflexión filosófica. Es mayor el número de bibliografía de origen francés e italiano que en castellano. Esta tendencia puede estar relacionada con el interés que el arquitecto francés Gilles Clément ha despertado sobre paisajismo y ecología. Sus conceptos de *Tercer paisaje* (Clément, 2005) y *Jardín en movimiento* (Clément, 2011), junto a la noción de *Heterotopía*, de Michel Foucault (Foucault, 2008) nos han permitido enfocar las instalaciones con una mirada más interdisciplinar.

Creemos que no podemos proponer una revisión al concepto de *coreografía* sin contextualizar la evolución de los conceptos relativos a *cuerpo*, *espacio*, *movimiento* y *percepción*, que son continuamente problematizados en las artes performáticas. Para esto la bibliografía consultada busca reflejar los esfuerzos interdisciplinares que autores provenientes de la filosofía, las letras, la sociología, la historia de arte, entre otras prácticas, han realizado en sus trabajos.

Aunque las barreras se aligeran entre las disciplinas artísticas y las ciencias humanas y sociales, en estudios provenientes de las artes escénicas en castellano, hemos encontrado escasamente reflejado el diálogo que han establecido las artes del movimiento con las ciencias cognitivas,² por ejemplo, algo que sí se ha desarrollado en

² En este punto debemos destacar el curso de la UIMP realizado en 2013 en la Sede Valencia “Los Retos de la Neurociencia en el siglo XXI: Tendiendo puentes entre neurociencia y creación artística” (<http://www.uimp.es/blogs/valencia/actividades/retos-neurociencia-creacion-artistica/>).

lengua inglesa, también en francés y en italiano. Parece que sigue manifestándose el estereotipo de la división en campos de conocimiento que analizan el mismo objeto.

Por proponer un ejemplo, la discusión sobre las neuronas espejo, a partir de la investigación del equipo dirigido por el Dr. Giacomo Rizzolatti en la Universidad de Parma, ha abierto en autores italianos de materias diversas -filosofía, psicología, historia del arte, disciplinas de las artes, de la música y del espectáculo (DAMS) una fructífera producción de nuevos enfoques sobre empatía y recepción del arte que en lengua española ha tenido escaso impacto³.

1.6 Metodología

El trabajo (de investigación) debe estar inserto en el deseo
R. Barthes

El acceso a la documentación con que se construye el presente trabajo tiene mucho de recorrido, físico y concreto, y de experiencia, física y concreta, de un buen número de *Instalaciones coreográficas*. Muchas veces ha implicado el desplazamiento a museos y centros de arte donde se desarrollaban las exposiciones y/o la puesta en escena de las obras que nos interesaba ver. También ha sido necesario viajar en busca de fuentes documentales y bibliográficas, que sólo eran accesibles en centros específicos. Mencionamos esto porque, dado que consideramos el *gesto*, la *experiencia* y el *recorrido*, como elementos centrales de las IC, también lo son de la presente investigación. Coincidimos con el planteamiento que hace Claire Bishop sobre la forma de acceder al estudio de las instalaciones:

[The way in which installation art structures such a particular and direct relationship with the viewer is reflected in the process of writing about such work.](#)

[It becomes apparent that it is difficult to discuss pieces that one has not experienced first-hand: in most cases, you had to be there. This problem has substantially affected the selection of examples included in this book, which are a combination of those that I have experienced first-hand and those works that have become the focus of particularly](#)

³ En consulta realizada en bibliotecas especializadas sobre artes escénicas hemos encontrado un volumen editado en castellano dedicado a la relación entre escena y neurociencias, (Lor y Falletti, 2010) que es traducción de las comunicaciones presentadas en el encuentro que periódicamente se realiza en Roma sobre Teatro y Neurociencias.

[strong or interesting observations from others about the experience of viewing them. The inevitably subjective streak in all these accounts once more asserts the fact that works of installation art are directed at and demand the presence of the viewer.](#) (Bishop, 2005:11)

La asistencia y seguimiento como observadora y participante en exposiciones, performances, seminarios y otras manifestaciones, para acceder a una experiencia directa de las propuestas sobre el tema de estudio que allí se realizaban, nos ha permitido generar una documentación basada, no sólo en información técnica, sino, sobre todo, en datos sensibles. Dado que en un texto sólo podemos recurrir a la palabra y a la imagen nos planteamos ¿cómo podemos con ellas evocar el movimiento y el espacio? Por esto exploramos diversas estrategias para la escritura, que consideramos como ejercicios o prácticas en las que, junto a la elaboración y revisión de conceptos, se entrelaza el análisis de obras y sus imágenes. A través de estos ejercicios intentamos activar el recuerdo de experiencias de movimiento, que puedan ser de alguna manera comunes. Con el objetivo de dar valor a la experiencia y tratar de hacerla comunicable hemos elegido centrarnos en obras que hemos visitado y en artistas que hemos conocido a través del proceso de esta investigación. También esto es una elección metodológica, que busca una escritura con la que intentar hacer, rehacer, recordar, rescribir. Aunque no consideramos nuestro trabajo inscripto en la historia de la danza, ni en la *Dance Theory*, sí compartimos este concepto que Patrizia Verioli presenta en la introducción a la edición italiana del libro de Mark Franko, “La danza come testo”:

Lo studioso di danza compie le proprie analisi esplicitando le proprie procedure. La *dance theory* non si nasconde, come tende a fare una tradizionale impostazione di studi, la dimensione soggettiva dell’ operazione storica: anzi mette in evidenza la qualità in qualche modo performativa del fare storia, l’ intensità e l’ inevitabilità dei rapporti che legano il passato all’attualità e alla soggettività di chi lo esamina. (Verioli, P. en Franko, 2009: 14)

En relación al uso de imágenes para la descripción o al análisis de las piezas, también coincidimos con Bishop en la contradicción que estas plantean:

[Visualization of a work as a three-dimensional space is difficult via a two dimensional image, and the need to be physically *inside* an installation renders photographic documentation even less satisfactory than when it is used to reproduce painting and](#)

[sculpture. It is worth bearing in mind that many artists turned to installation art precisely through the desire to expand visual experience beyond the two-dimensional, and to provide a more vivid alternative to it.](#) (Bishop, 2005:11)

Entendemos el sentido de las imágenes no tanto como una ilustración, sino como un modo diferente y complementario del discurso. Aún así no se llegan a explicitar las características de un *lugar que no existe*, como los ambientes que crean las instalaciones de Tomás Saraceno, por ejemplo. Si bien una imagen fotográfica es un elemento de valor para orientar en un paisaje desconocido, su propia limitación nos recuerda que es imposible recuperar a través de una imagen un espacio tridimensional, donde el cuerpo está inmerso y en movimiento. La información que puede dar es muy parcial, y, lo más valioso de ella, posiblemente, sea este límite que nos obliga a recordar al cuerpo:

Hasta *La Gioconda*, hasta *Las Meninas* pueden ser vistas no como formas inmóviles y eternas, sino como fragmentos de un gesto o como fotogramas de una película perdida, sólo en la cual volverían a adquirir su verdadero sentido. Porque en toda imagen opera siempre una suerte de *ligatio*, un poder paralizante que es menester exorcizar, y es como si de toda la historia del arte se elevara una muda invocación a la liberación de la imagen en el gesto. (Agamben, 2001:52)

Precisamente a través de una imagen podemos visibilizar esta idea que se hará constante a lo largo del trabajo y que nos recuerda que las instalaciones parten de la presencia del visitante. De la serie de trabajos fotográficos de José María Ballester “Espacios ocultos” tomamos esta pieza denominada “Palacio real”, en la que el artista modifica digitalmente la pintura “Las meninas” de Velázquez para otorgar toda la atención al espacio. Está alteración no sólo destaca la perspectiva, la atmosfera y la luz que Velázquez crea y que, para la atención del espectador queda en un segundo plano, sino que ante la ausencia de los personajes, es el observador el que recupera la dinámica del cuerpo haciendo consciente su propia presencia ante ese espacio.



[Ballester, J.M. Palacio Real, 2009 Guggenheim Bilbao Museoa](#)
[Fuente: \(Museo Guggenheim Bilbao, s.f.\)](#)

Ante las dificultades y desafíos, como los que mencionábamos, la experimentación y la documentación de estructuras efímeras y la hora de buscar las estrategias más adecuadas para afrontar las instalaciones a través de un trabajo transdisciplinar, hemos decidido tomar como base los mismos modos de hacer que se utilizan para conformar el objeto que nos ocupa: las *Instalaciones coreográficas*. Tomamos de la coreografía, la idea de trabajar por principios, por bucles y por pliegues. Los tres son formas que nunca se cierran y que contienen una directiva para orientar el movimiento. Los tres son estrategias utilizadas en la creación coreográfica. La intención es reconstruir/acordar un concepto como un artefacto con diversos puntos desde los que pueda ser conectado con otros. Esto es, como una frase de movimiento.

Por ejemplo, William Forsythe (Forsythe and Labarthe, 1988: s.p.) al explicar sus procesos de creación, sostiene que crear una coreografía es como escribir un texto en el ordenador: se escribe una frase, se vuelve atrás, se introduce una palabra. La escritura coreográfica, sostiene, no es de piedra, no es un monumento, puede modificarse al igual que un texto. A esta idea de flexibilidad se superpone la imagen de trabajar en un bucle (o [loop](#)), elaborando sus piezas como si utilizara el *rewind* de una grabadora como ejemplo para volver y recrear un pasaje: “Una cosa que uso mucho es el *loop* (...) es como un círculo, como una cinta en una grabadora. Comienzas con una combinación y luego descubres que esta se vuelve a enlazar a sí misma” (Forsythe and Labarthe, 1988: s.p.). De esta forma dinámica se va tejiendo una red en la que se reúnen las frases y se crea el sentido de una pieza, explica “Yo busco este *loop* y cuando he

encontrado uno lo ligo a otro (...) de este modo es como trabajar con agujas de punto: tomas una malla, luego otra...” (Forsythe and Labarthe, 1988: s.p.).

Para buscar generar la matriz básica sobre la que se conectan las piezas tomamos como punto de partida los siguientes principios básicos:

a) No se debe trazar una línea del tiempo para definir la instalación coreográfica, sino ir al presente de los procesos de emergencia que la constituyen.

b) Los principios han de ser flexibles, de otro modo no serían principios sino reglas.

Esta reflexión tan obvia gana sentido cuando la pensamos en relación al movimiento, vinculada a los movimientos de diferentes cuerpos en un espacio común. Lo que nos ayuda a entender el trabajo coreográfico y la forma de comunicar de cada coreógrafo con el visitante de la instalación. Desde aquí, si hemos de pensar en reglas, no deben ser las que se orientan al control y a la sanción, sino más bien las reglas del juego infantil, que son negociadas, adaptadas, desafiadas, traicionadas, durante el mismo tiempo en el que se les otorga autoridad.

Así, en la pieza [White Bouncy Castle](#)⁴, de W. Forsythe, el juego aparentemente simple que propone la estructura: un castillo hinchable, semejante en apariencia al de los juegos infantiles, pero de un tamaño y complejidad mucho mayor, despierta patrones de acción muy diversos, que parecen crear un movimiento anárquico e impredecible. Sin embargo, el espacio organiza una serie de principios que permite que la relación pueda ser armónica y libre de riesgos; al tiempo que los participantes pueden moverse con libertad. El teórico de la danza Gerald Siegmund describe así su experiencia:

Come si può fare una cosa così stupida? Ammetto che il mio primo pensiero è stato questo, entrando nella Roundhouse di Londra nel 1997 per dare un’occhiata all’installazione di Forsythe e Dana Caspersen: ma ovviamente ‘dare un’occhiata’ non era l’atteggiamento giusto rispetto a quell’enorme castello (...) Allora mi sono diligentemente tolto le scarpe, sono entrato nel castello e ho cominciato a rimbalzare.

⁴ Presentada por primera vez en Londres, en 1997, como *Tight Roaring Circle*, por un encargo de Artangel a William Forsythe y Dana Caspersen. “The installation itself, though, was an inflated bouncy castle, like one would encounter at fun fairs or shopping malls, except that being the world’s largest (...). It’s represent, of course, an archetype from childhood and a reference to Claes Oldenburg’s floppy sculptures of the 1960s” (Spier, S. en Driver *et al.*, 2004: 106)

Improvvisamente, tutto aveva senso. Una volta sul pavimento, dovevo bilanciare il mio peso per tenermi in equilibrio; dovevo fare attenzione agli spostamenti improvvisi della superficie dovuti ai salti e ai ‘su’ e ‘giù’ di tutti quelli che mi stavano attorno. (Siegmund, G. en Guatterini and Forsythe, 2005: 89)

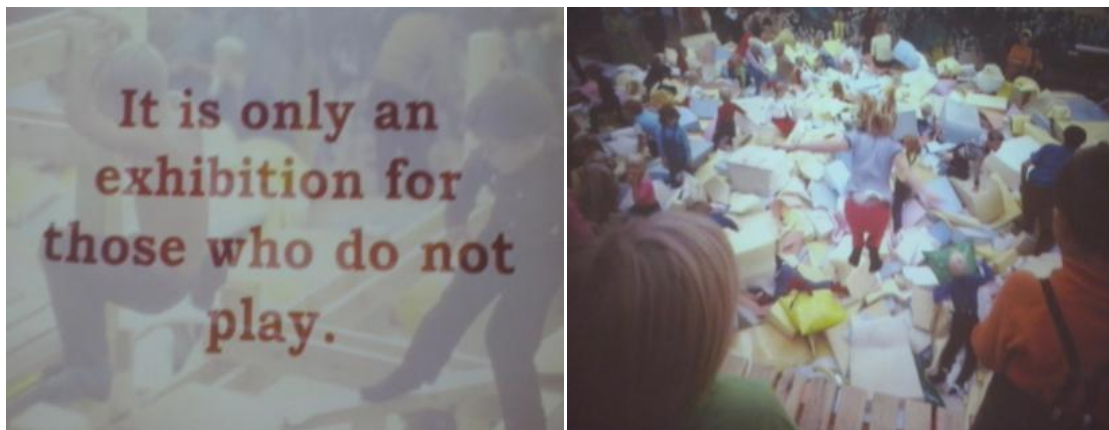


Forsythe, W y Caspersen, D. White Bouncy Castle (1997-2015).
Fuente: <http://www.williamforsythe.de/>. Acceso 20/11/2015

Una visión complementaria es la que ofrece la experiencia de Palle Nielsen con el montaje de un parque de juegos en el “Moderna Museet” de Estocolmo durante tres semanas del mes de octubre de 1968: “El modelo. Modelo para una sociedad cualitativa” no se proponía como instalación, si bien técnicamente puede ser entendida como tal, ni estaba pensado desde una visión coreográfica, pero sí estaba centrado en el movimiento y en el juego y estos fueron documentados de forma exhaustiva. Esta observación tan analítica del movimiento ha sido una de las causas por las que “El modelo” fue criticado y puesta en duda su visión utópica del juego como liberación:

Nielsen se distancia de la visión totalizadora del modelo social y en su lugar comienza a pensar a un nivel micro donde al niño que juega no le afectan los proyectos colectivos o la *realpolitik*. El problema entonces es cómo articular unos niveles de existencia que son *anteriores* a la sociedad y *anteriores* a la persona en un espacio donde la percepción y el significado son todavía fluidos. Desde esa perspectiva el reto de constituir el poder –y por tanto las precondiciones para el cambio– no consiste en fijar unos parámetros ideales para los procesos sociales sino en cómo hacerse más pequeño. (Larsen, 2010: 182)

La relación entre reglas de juego y movimiento presenta siempre en la instalación dos dimensiones, una individual y una social, que es diferente en cada propuesta. Este principio de flexibilidad, por lo tanto, conecta con el nivel experimental que el formato mantiene. Por eso entendemos que puede ser cartografiado, pero no catalogado. Permite una visión de conjunto, siempre que se mantenga abierta y con márgenes flexibles.



Nielsen, P. El Modelo. Modelo para una sociedad cualitativa (1968).

Exposición Playgrounds. MNACRS, 2014. Fuente Fotografía personal

c) Los principios no sirven para solucionar problemas, sino para resolver situaciones.

Básicamente la idea responde a la misma reflexión anterior y, teniendo el movimiento en mente, recurrimos a estrategias: el *rizoma*, la *emergencia* y la *estructura de sentimientos*, de los que nos ocuparemos en los puntos siguientes. Estos sistemas tienen en común con la notación coreográfica, que usa una serie de principios para recuperar diferentes aspectos y enfocar diversos puntos de vista de un mismo territorio. Como un movimiento puede ser notado de formas muy diversas, también un territorio puede ser cartografiado de muchas maneras. Las IC reúnen ambos aspectos, ya que pueden funcionar como un mapa escala 1:1 o una partitura que es leída a través de las formas del espacio.

El mapa, al igual que una partitura o una notación, no lo entendemos como una simple representación utilitaria, sino como una dimensión otra, una dimensión perceptiva del espacio. Como en un mapa físico, la altitud y la profundidad se van reconociendo por zonas de aproximación, a través de colores cada vez más intensos, o, como en los mapas que encontramos en las calles de una ciudad turística, podemos

reconocer las zonas más transitadas porque están borradas a fuerza del toque de todas las manos que lo señalan. Buscamos reconocer, explorar y marcar estas zonas de concentración y las líneas de fuerza que las conectan. En resumen, intentamos, entonces, cartografiar conceptos, imágenes y movimientos, valiéndonos de las huellas de dejan los gestos y los espacios que estos producen. Para ello intentamos articular una visión sistémica que definiremos como *coreografía diseminada*. El intento de construir las herramientas conceptuales, al mismo tiempo que el objeto sobre el que estas se aplican, evidencia las tensiones y las líneas de fuerza que construyen la trama de esta escritura:

La interdisciplinariedad, de la que tanto se habla, no consiste en confrontar disciplinas ya constituidas (de las que ninguna, de hecho, consiente en abandonarse). Para conseguir la interdisciplinariedad no basta con tomar un “asunto” (un tema) y convocar en torno a él a dos o tres ciencias. La interdisciplinariedad consiste en crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie. (Barthes, 1999:107)

Si lo vemos en relación al movimiento, entendido como tema de estudio, sabemos que no podemos ni siquiera abordar todos los aspectos que lo constituyen, pero debemos tener en cuenta diversos estratos para poder leerlo desde un pensamiento coreográfico en sentido amplio. Hemos de partir desde lo más concreto: el movimiento de los visitantes que activan una instalación, y no debemos perder la conexión de esa acción con la intención que lo produce, tanto en la propuesta del coreógrafo/artista que plantea la IC como en la curiosidad del visitante de recorrerla. El movimiento que hace vívido un espacio es tan evasivo como los cuerpos que lo generan. De los estudios sobre el cuerpo, precisamente, hemos aprendido que aquellos más eficaces, los que nos afectan son los que encuentran un lenguaje que puede tocar:

Escribir: tocar el extremo. ¿Cómo entonces tocar el cuerpo, en lugar de significarlo o de hacerlo significar? Uno está tentado de responder con prisa que o bien eso es imposible, que el cuerpo es lo ininscriptible, o bien que se trata de remedar o de amoldar el cuerpo a la misma escritura (bailar, sangrar...). Respuestas sin duda inevitables – sin embargo, rápidas, convenidas, insuficientes: una y otra hablan en el fondo de *significar* el cuerpo, directa o indirectamente, como ausencia o como presencia. Escribir no es significar. Se ha preguntado: ¿cómo tocar el cuerpo? Puede que no sea posible responder a este ‘cómo’, como si de una pregunta técnica se tratara. Pero lo que hay que decir es que eso

- tocar el cuerpo, tocarlo, *tocar* en fin - ocurre todo el tiempo en la escritura.” (Nancy, 2003:12)

La búsqueda de una creación coreográfica es la de la creación de un lenguaje, una base de datos amplia, con la que escribir/trasmitir el movimiento:

We use our alphabet in connection with the kinesphere - the total volume of a body's potential movement. Dancers are always conscious of their kinespheres, which exist in the air around them. For us, it becomes a huge field for jogging memory. (Forsythe and Kaiser, 1999: 67)

En el intento de seguir escribiendo en las proximidades del movimiento surge la necesidad de buscar un lenguaje que pueda moverse como un cuerpo. No hay dudas de que es una búsqueda pretenciosa, si bien es también la búsqueda de la coreografía. Podemos acercarnos a esta idea a través de una explicación de William Forsythe acerca de su trabajo sobre el movimiento:



Forsythe, W. Solo - video (1995) Fuente (Festival Montpellier Danse, 2010: 31)

When I cup the back of my neck with my hand, it's as if I were swatting a mosquito - and so, using this arbitrary association, we say that I'm spelling the letter "I" for "insect." Now suppose that while I'm dancing, I suddenly find my hand cupped around my knee, which reminds me of the insect element. Bearing in mind that my focus is always on the beginning of a movement rather than on its end, I will have to fold my

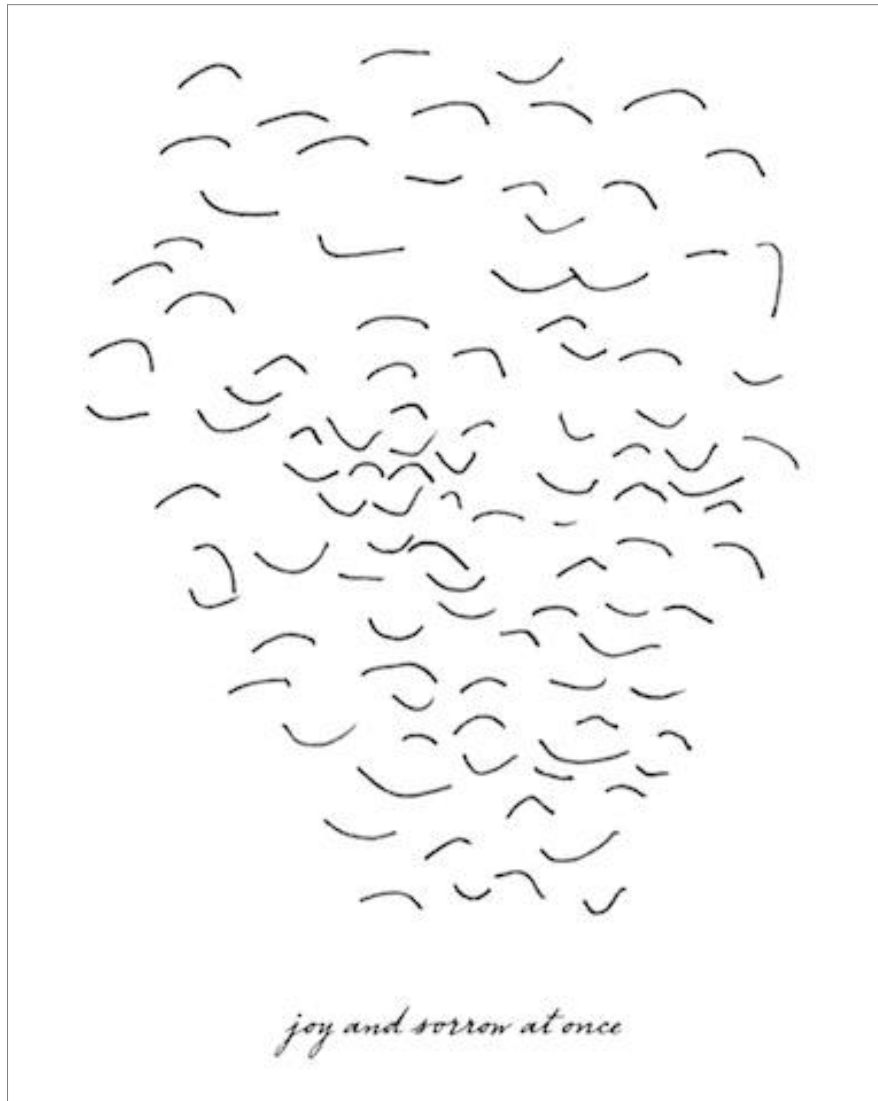
neck down to that point in space rather than performing it standing up, as in the original alphabet. Now, keeping to the sequence of the movement alphabet, I can perform the movement either directly before or after I - that is, the movements associated with either H or J.

In this kind of dancing, I can lose my equilibrium within a dance phrase, then remember everything from the point of that dislocation, so to speak. My body exists in the sphere of its own memory. (Forsythe and Kaiser, 1999: 67;68)

Hay un juego de influencias continuas entre el movimiento y la escritura de ese movimiento: escribir también es un movimiento. La coreógrafa Deborah Hay, que combina en la creación de sus coreografías y de sus notaciones diversos lenguajes, gráficos y poéticos, describe con estas palabras, su relación con la escritura:

Writing dances began to open the boundaries of my personal experience of dancing. I discovered that prose would help determine how my dances were transmitted.

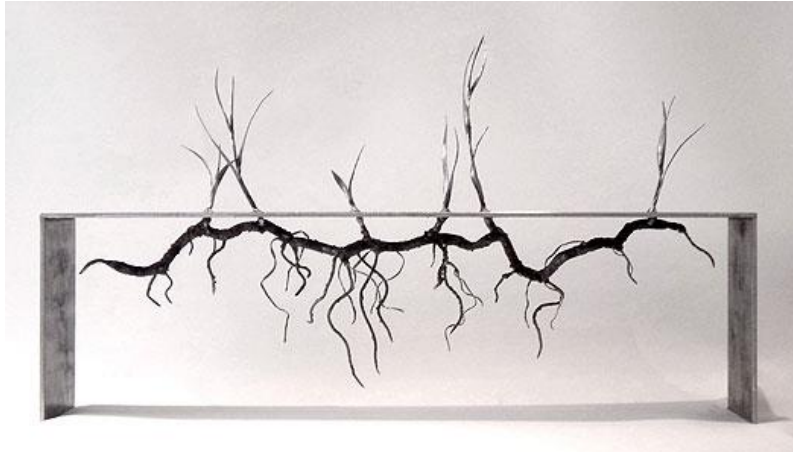
When I write about the physical act of dancing, unique assemblies of thought often occur. These thoughts often reinform my choreography and performance. My body as performer is more inclusive in the aftermath of writing a dance. (Hay, 2000: 27,28)



Hay, D. *Notación del Solo* "No time to Fly"

1.7 Las instalaciones desde un pensamiento rizomático

Como el objeto que nos ocupa - la *instalación coreográfica* - es complejo, inestable, está en proceso, nuestra intención no es codificarlo, sino reconocerlo y, a través de él, poder indagar en las manifestaciones de un modo de hacer que denominamos *coreografía diseminada*. Para poder cartografiar las relaciones entre estos conceptos recurrimos a un pensamiento rizomático, que nos permita reconocer y organizar en el discurso los puntos de concentración, las líneas de conexión y las manifestaciones, lo que crece subterráneo y lo que sale a la luz, lo que se extiende y lo que se proyecta.



Almodóvar, C. "Rizoma" (2012). Fuente: www.aliciawintersgaleria.nl. Acceso 20/11/2015

En este punto proponemos revistar algunas características del rizoma, recuperando los principios de Deleuze y Guattari citaban en su texto, conectándolo a piezas que pueden ser leídas desde un pensamiento coreográfico. El rizoma define un tipo de sistema o sistematización, que toma como modelo la forma de crecimiento de ciertas plantas. Por ejemplo, la gramma o gramilla, que se extiende a través de conexiones subterráneas, desarrollando nódulos, que pueden dar origen a nuevas plantas y/o a otras raíces. Se conforma a través de puntos de concentración, y líneas de distribución. Un rizoma es una configuración a-jerárquica alternativa a la configuración arborescente. "Hace bulbo. Evoluciona por tallos y flujos subterráneos, a lo largo de los valles fluviales o de las líneas de ferrocarril, se desplaza por manchas de aceite" (Deleuze and Guattari, 2013:18)⁵ Deleuze & Guattari enumeran algunos caracteres aproximados o generales del sistema rizomático:

1 y 2) *Principios de conexión y de heterogeneidad*: cualquier punto de un rizoma puede y debe ser conectado con cualquier otro. Esta es una gran diferencia con el modelo del árbol, donde las relaciones siempre responden a un orden, a una jerarquía: parten de un punto y establecen una cadena lineal de relaciones, esto genera una homogeneización de las relaciones. En el rizoma, ya que todas las conexiones son posibles rige la heterogeneidad: "un rizoma no dejará de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales.". (Deleuze and Guattari, 2013:17)

⁵ Todas las citas y referencias de "Rizoma" de este apartado corresponden a la edición: Deleuze, G. y Guattari, F.: Rizoma. Introducción. Valencia. Pre-textos, 2013

En la pieza “Huddle” de Simone Forti, podemos reconocer una organización rizomática, la descripción de la acción que hace Forti parece definir una forma sencilla, es publicada en “An Anthology” de 1963, un texto clave para el arte conceptual y en el que el concepto de partitura o *score* atraviesa las diferentes manifestaciones del arte:

A group of seven or eight people stand together in a very close huddle. One member of the group climbs up the mass of people and then down again becoming once more a part of the mass. Immediately another is climbing. The movement must be constant but not hurried.

(Forti, S. en Morse, 2014: 30)

“The Huddle” es una performance compleja, no sólo porque requiere cuerpos conscientes del trabajo físico, sino porque conecta escultura con danza, forma con dinámica, espacio habitado y vacío de una forma particular. Es una de las piezas más reconocidas de su trabajo y aún hoy vigente dentro de una estética conceptual. Sobre el trabajo de Simone Forti, la también coreógrafa y bailarina Yvonne Rainer, quizás una de las figuras que más desarrollaron un trabajo de escritura y teorización de la danza postmoderna, sostenía en 1972, que los trabajos tempranos de Forti la impresionaron por su organización modular y no narrativa: “What impressed me structurally about it was that she [Forti] made no effort to connect the events thematically in any way...And one thing followed another. Whenever I am in doubt I think of that. One thing follows another.” (Rainer; Y. en Morse, 2014: 32)



Forti, S. “The Huddle” (1961). MOMA (2009) Fuente: <https://www.moma.org>. Acceso: 20/11/2015

Es interesante tener en cuenta la influencia que los escritos de Kurt Schwitters tuvieron en Simone Forti y, en general, en los artistas que desarrollaron los Happenings de los años 1960. Sally Banes retoma una referencia de uno de los textos dramáticos de Kurt Schwitters, *Merz Dramas*, que nunca fueron llevados a escena por el autor:

Even people can be used.

People can even be tied to backdrops.

People can even appear actively , even in their everyday position,

they can speak on two legs, even in sensible sentences... (Banes, 1987: 23)

En el texto de Schwitters, hay una imagen que luego Forti usará en sus construcciones, en esta co-incidencia, junto a la influencia que ha tenido en otros artistas de la época podemos ver la dinámica rizomática de estos trabajos. Como veremos en otro punto, la pieza nunca acabada y nunca vista – solo por fotos parciales – de Schwitters, la “Merzbau” es reconocida como uno de los antecedentes de la instalación.

3) *Principio de multiplicidad*: el rizoma implica siempre multiplicidad (como sustantivo) no puede ser reducida a la unidad: "no hay unidad que sirva de pivote en el objeto, así como tampoco que se divida en el sujeto" (Deleuze and Guattari, 2013:19) En la construcción analítica del conocimiento, las disciplinas, o lo interdisciplinar, se conforman y actúan por sustracción y adición. Las disciplinas toman un objeto de estudio, lo fragmentan y luego, ante un problema dado, suman diferentes especialidades: pero todas se mantienen dentro de una misma lógica, de un mismo ordenamiento. Por lo tanto, por adición o sustracción, pueden ser resumidas a una estructura general. Siempre terminarán respondiendo a un orden jerárquico: una disciplina se impone sobre las otras. Es la estructura que responde al modelo del árbol. Puede haber una multiplicidad de elementos (una multiplicidad adjetiva): tronco, raíces, ramas, que puede ser "reducidas", simplificadas en una estructura única: un completo y único árbol, pero en cambio: "Las multiplicidades son rizomáticas, y denuncian las pseudo-multiplicidades arborescentes" (Deleuze and Guattari, 2013:19). El modelo arborescente lo encontramos, por ejemplo, en los procesos de historización que critica Rosalind Krauss al elaborar la teoría de la escultura en el campo expandido. En cambio el rizoma se relaciona con lo

transdisciplinar. El planteamiento de lo coreográfico como modo de pensamiento, de una *coreografía diseminada*, responde al sistema rizomático. Combina elementos de diferentes contextos, de diferentes velocidades, por lo tanto no se puede resumir a una estructura única. Fue el mismo Felix Guattari quien unos años antes de escribir “Rizoma” junto a G. Deleuze, comenzó a desarrollar la noción de transversalidad, que surgió como una propuesta para modificar la organización de las instituciones psiquiátricas:

Transversalidad en oposición a:

- una verticalidad que encontramos por ejemplo en las descripciones hechas por el organigrama de una estructura piramidal (jefes, subjefes, etc.):
- una horizontalidad como la que se puede realizar en el patio del hospital, en el pabellón de los perturbados, o mejor todavía en el de los ancianos, es decir, una cierta situación de hecho en que las cosas y las personas se adaptan como puedan en la situación en que se encuentren. (Guattari, 1981: 95, 96)

Si trasladamos este ejemplo al ámbito de la coreografía podemos reconocer una verticalidad en la organización de las artes escénicas en su modo de presentación tradicional; además de encontrar la horizontalidad en los procesos puntuales de hibridación de las artes, en el trabajo de colectivos y asociaciones más o menos estables alrededor de una estética o de la recuperación de un espacio, por ejemplo. En cambio, en el rizoma no hay sujeto ni objeto, sino determinaciones, tamaños, dimensiones que, al transformarse, hacen cambiar la naturaleza de aquello que las conforma. Deleuze y Guattari retoman una imagen, referenciando un texto de Ernst Jünger: los hilos que mueven las marionetas, pueden ser pensados como la trama de un rizoma o multiplicidad:

Los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, no remiten a la supuesta voluntad del artista o del titiritero sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta según otras dimensiones conectadas con las primeras: “Denominaremos trama a los hilos o las varillas que mueven las marionetas. Podría objetarse que su multiplicidad reside en la persona del actor que la proyecta en el texto. De acuerdo, pero sus fibras nerviosas forman a su vez una trama. Penetran a través de la masa gris, la cuadrícula, hasta lo indiferenciado... El juego se asemeja a la pura

actividad de los tejedores, la que los mitos atribuyen a las Parcas y a las Normas”
(Deleuze and Guattari, 2013:19)

Esta imagen de red que abarca lo visible y lo invisible, lo encontramos en otros autores como Jorge Luis Borges y Heinrich Von Kleist. Su relación con las *Instalaciones coreográficas* llega a través de la influencia sobre artistas que analizamos, como Tomás Saraceno o William Forsythe.

La complejidad de una red que continúa más allá del espectro de nuestros sentidos, representada en los hilos de marioneta está presente en el poema Ajedrez de Jorge L. Borges, publicado en “El Hacedor” de 1960 (Borges, 1999:106):

(...)

“No saben que la mano señalada
del jugador gobierna su destino,
no saben que un rigor adamantino
sujeta su albedrío y su jornada.

También el jugador es prisionero
(la sentencia es de Omar) de otro tablero
de negras noches y de blancos días.

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonías?”

Si en Borges es el ajedrez el que remite a la forma y a la poiesis, en Kleist es la imagen de la danza la que atraviesa la forma, tratando de atisbar en ella la gracia. En su cuento “Sobre el teatro de Marionetas” (Kleist, 1988) encontramos

múltiples elementos para conectar con la imagen del rizoma. El mismo cuento en su estructura, construye un rizoma, conectando la imagen evocada por el joven con la escultura clásica, y una línea de fuga de la gracia, que se recupera en el *Cuerpo sin Órganos* (CsO) de las marionetas para diluirse en el cuerpo de los bailarines de la Opera de M..., y se escapa en los lances de esgrima del experto para presentarse “radiante y soberana” en el contrincante perfecto. En cada una de las situaciones que Kleist enlaza en el relato hay una escritura que deviene coreográfica. Cada imagen resulta una notación al describir cómo la gracia se esconde y avanza subterránea y cómo la conciencia y el gesto multiplican las manifestaciones que emergen en los cuerpos más disimiles. Recuperamos este trozo del cuento porque en él no sólo traemos una referencia del rizoma, sino que se presentan ya elementos que nos adelantan la relación del gesto con la forma:

Un grupo de cuatro campesinos que bailaban, que bailaban la ronda con rápido compás, no hubiera sido Teniers de pintarlo más bellamente.

Inquirí el mecanismo de esas figuras, y cómo resultaba posible gobernar cada uno de sus miembros y de sus articulaciones, según las exigencias del ritmo de los movimientos o la danza, sin tener que manejar miríadas de hilos.

Respondió que yo no debía figurarme que el titiritero, en los distintos momentos de la danza, accionase cada miembro en particular y tirase de él.

Cada miembro, dijo, tenía su centro de gravedad; bastaba con gobernar éste en el interior de la figura; los miembros, que no eran sino péndulos, por sí mismos seguían el movimiento de manera mecánica.(...)

Le pregunté si creía que el titiritero que manejaba la marioneta tenía que ser él mismo bailarín o, por lo menos poseer una noción de la belleza de la danza.

Replicó que aun siendo los aspectos mecánicos de una tarea sencillos, no se seguía de ahí que pudiese llevarse a cabo careciendo de toda sensibilidad.

La línea que el centro de gravedad tenía que describir era ciertamente muy sencilla (...)

En cambio esta línea, desde otro punto de vista era algo harto misterioso. Pues no se trataba sino del recorrido del alma del bailarín; y él dudaba que pudiese hallarse salvo si

el titiritero se situaba en el mismo centro de gravedad de la marioneta, esto es, dicho con otras palabras, *bailaba*. (Kleist, 1988: 28, 29)

Esta imagen que presenta Kleist también reaparece en la noción de *propiocepción*, que en la danza o el movimiento se activa como una forma de entender corporal, que no pasa por el pensamiento racional: “El universo de Kleist está recorrido por afectos que lo atraviesan como flechas, o que se petrifican de repente” (Deleuze y Guattari, 1997:67) Un proceso corporal en el que se activan otras vías para la toma de decisiones, implica contextualizar, percibir en conjunto y en tránsito:

I guess that when dancers are dancing they are encountering an inner vision that can be described as the experience of intense proprioception – the awareness that one feels and sees what one's body is doing. And once you encounter this, you are opening yourself up to a whole lot of new information and new impulses that change one's dancing and approach to dance. (Forsythe W. en Sulcas, 1995: 7)

La propiocepción es una capacidad que puede ser entrenada y refinada, pero también puede activarse y crear un hito de conciencia corporal y relacional, una experiencia sensible, a partir de un cuerpo puesto en situación en una IC. Hay una emergencia, también en el gesto, que se genera por un afecto⁶.

4) *Principio de ruptura asignificante*: Un rizoma puede ser roto, quebrado en cualquier parte, pero vuelve a brotar, siguiendo una u otra de sus líneas u otras líneas nuevas; aunque esté expuesto a ser organizado, estructurado, nunca llega a anquilosarse, a fijarse, porque está siempre sujeto a *líneas de fuga* que rompen esa estructura, que abren nuevos caminos, que expresan potencialidades encerradas entre los distintos espacios y conexiones del sistema. Por esto, en tanto sistema, aunque se constituya en un mapa, el rizoma es siempre un esbozo, un devenir, una cartografía que se está trazando continuamente, respondiendo a un cambio, a un proceso continuo. Esto lo vemos en muchos procesos de construcción coreográfica. Por ejemplo, en “Huddle”, la pieza que hemos comentado, cuyo material son los cuerpos en movimiento, o más precisamente los puntos de apoyo inestable donde el peso decide una de las múltiples

⁶ Utilizamos el concepto de afecto en la forma en que lo proponen Deleuze y Guattari, siguiendo a Bergson: “la filosofía saca conceptos (que no se confunden con ideas generales o abstractas), mientras que la ciencia saca prospectos (proposiciones que no se confunden con juicios), y el arte saca perceptos y afectos (que tampoco se confunden con percepciones o sentimientos). En cada caso, el lenguaje se ve sometido a penalidades y usos incomparables, que no definen la diferencia de las disciplinas sin constituir al mismo tiempo sus cruzamientos perpetuos.” (Deleuze y Guattari, 1997:30)

vías posibles para continuar el recorrido. También lo encontramos en una pieza muy diversa: “Ten Thousand Waves” de Isaac Julien.



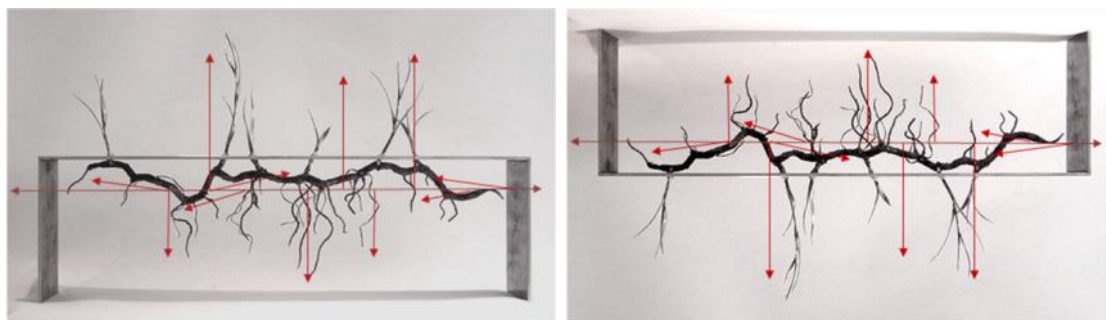
Julien, I. “Ten Thousand Waves” (2010) Fuente: (Hayward Gallery. Move: Choreographing You, s.p.) Acceso: 20/11/2015

“Ten Thousand Waves” es una video-instalación organizada en múltiples pantallas que son la única fuente de luz, de intensidad cambiante según la imagen, en una sala que funciona como una cámara oscura. Las pantallas están distribuidas dando forma a un laberinto abierto, creando espacios fraccionados, pero no cerrados. En ellas se proyectan, de un lado y de otro, dos imágenes que por momentos pueden coincidir, pero que en una mirada al conjunto pueden ser reconocidas como escenas de historias diversas. El bucle está integrado por imágenes de tiempos, geografías y situaciones diferentes y relacionadas. Dependiendo de si el visitante se queda en una misma posición o si se desplaza por la sala, dependiendo a donde orienta la mirada, si se focaliza en una pantalla o si se observan varias al mismo tiempo, la narración posible cambia. El artista define su trabajo como “una coreografía de la mirada” (Luckelt, H en Rosenthal, 2010: 115).

En la exposición “Move: choreographing you” realizada en Londres en 2011, en la cartela que daba paso a la instalación se invitaba puntualmente al público a moverse por el espacio, pero lo que observamos permaneciendo durante un tiempo en la sala era que las personas tendían a caminar hacia las paredes, sentarse y observar desde allí; con el gesto de alguien que debe buscar su butaca cuando la película ya ha comenzado. El moverse entre las pantallas parecía ocasionar la incomodidad de interferir en la visión

del otro o de ser visto - de entrar - en la visión del otro. Caminar resulta en esta pieza dejarse coreografiar por las imágenes, por la luz que emiten, y por los sonidos. Los recorridos generan raicillas en el rizoma y hacen de cada visita un territorio diverso. Sentarse a los lados es otra forma de inmersión, es como ver un bosque desde fuera, un paisaje desde un mirador. Se está dentro de la pieza, porque la instalación define un espacio acotado, pero las presencias quietas crean peso en los bordes de la pieza. En cambio, las presencias en movimiento activan la dinámica de las imágenes.

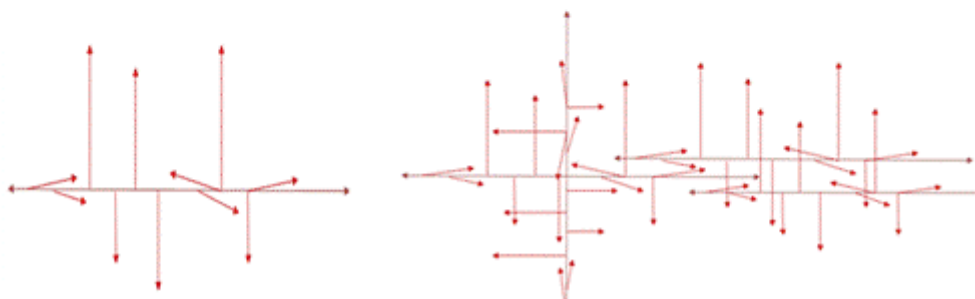
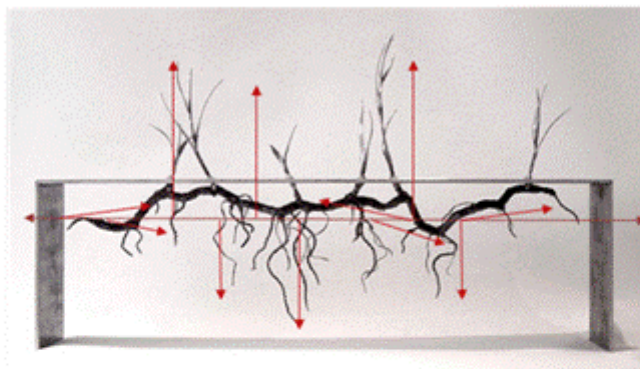
5 y 6) *Principios de cartografía y de calcomanía*: Un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo, no depende de un punto de pivote sobre el que se organicen sus progresiones. El rizoma hace mapa y no calco. El mapa es abierto, puede ser conectado desde todas sus dimensiones. Es desmontable, susceptible de recibir constantes modificaciones. Un mapa tiene múltiples entradas.



Esquema 1: El mapa es abierto, tiene múltiples entradas. Esquema a partir de la pieza Rizoma de C. Almodóvar (2012)

El paradigma arborescente, en cambio, remite al calco, a lo mismo, a la estructura. La lógica del árbol es una lógica de la copia, de la reproducción, está cerrada. Es como la producción industrial frente a la producción artesanal: pero oponer como positivo y negativo el mapa al calco, sería caer en un nuevo dualismo. Por esto, Deleuze y Guattari proponen invertir la relación habitual: no calcar un mapa (generar un sistema y fijarlo, reproducirlo, estabilizarlo); sino superponer el calco al mapa (recuperar la flexibilidad de las estructuras, buscar sus potencialidades, nuevas expresiones, nuevas formas de hacer, de percibir, de relacionar). De esta manera, este sistema no sólo ofrece un mapa, un modo de comprender nuevos territorios, nuevos conceptos, sino que implica un modo diferente de construir el conocimiento. En él, el conocer pasa a ser una funcionalidad y deja de ser la herramienta de un poder

centralizado: "En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos" (Deleuze y Guattari, 2013:16)



Esquema 2: Todos los puntos de un rizoma se conectan entre sí

1.7.1 Rizoma y movimiento

Por la dinámica de la estructura del rizoma, por su multi-direccionalidad, puede inscribirse en ella el cuerpo en movimiento. Un cuerpo que, a través de su acción crea un espacio, puede ser leído simultáneamente a partir de la noción del rizoma y también de la noción de ambiente. Si el rizoma puede ser visto como una red, el ambiente encuentra resonancia en la imagen de la esfera.

La esfera es la redondez con espesor interior, abierta y repartida, que habitan los seres humanos en la medida en que consiguen convertirse en tales. Como habitar significa siempre ya formar esferas, tanto en lo pequeño como en lo grande, los seres humanos son los seres que erigen mundos redondos y cuya mirada se mueve dentro de horizontes. Vivir en esferas significa generar la dimensión que pueda contener seres humanos. Esferas son creaciones espaciales, sistémico- inmunológicamente efectivas, para seres estáticos en los que opera el exterior. (Sloterdijk, 2003:37)

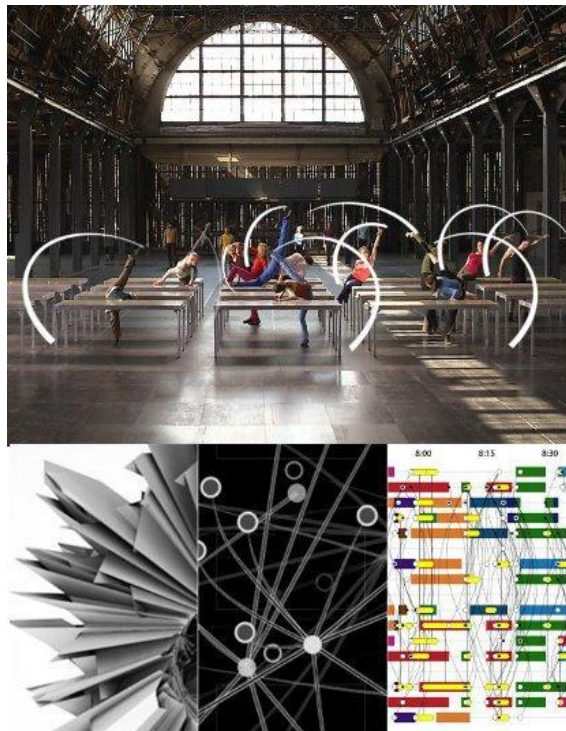
En un planeamiento transdisciplinar se superponen: la verticalidad que responde a los sistemas jerárquicos y la horizontalidad que teje una matriz, en esta combinación surgen elementos que permiten visualizar la esfera como representación de la poli-direccionalidad del movimiento. Esta imagen tiene múltiples relaciones en un pensamiento coreográfico diseminado, que implica un modo de pensar *el* y *en* movimiento. En algunas instalaciones los principios del rizoma están presentes de forma muy directa y podríamos decir que son expresión plástica y dinámica de los mismos, en otros casos estos principios permiten relacionar el concepto emergente de IC con nociones provenientes de disciplinas diversas:

Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de ‘patois’, de ‘argots’, de lenguas especiales. El locutor oyente ideal no existe, ni tampoco la comunidad lingüística homogénea. (Deleuze y Guattari, 2013:18)

La *coreografía diseminada* puede conectar a través de un rizoma nociones que provienen de ámbitos y tiempos diversos y que influyen en las IC. Por ejemplo, siguiendo el principio de cartografía, a partir de las fuentes que utilizan en su trabajo dos de los artistas estudiados: Tomás Saraceno y William Forsythe, podemos relacionar el pensamiento de Rudolf Laban (1930), los conceptos filosóficos de Peter Sloterdijk (2003) y las teorías de Buckminster Fuller (1928).



Tomas Saraceno: "Galaxies forming along filaments". Fuente: (Saraceno, T. s.p.) Acceso: 20/11/2015

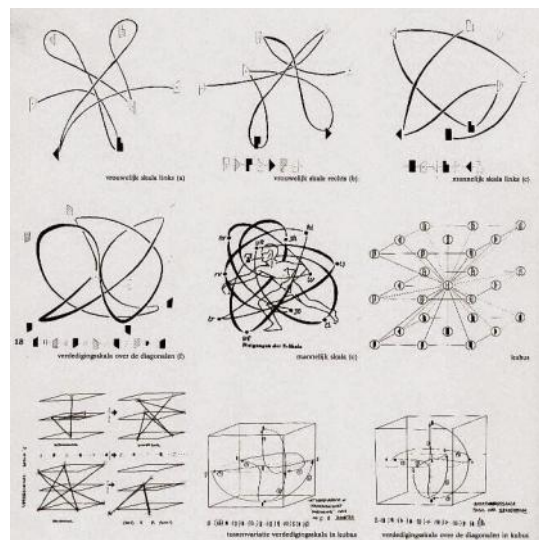


Forsythe, W. "Synchronous Objects Project". Fuente: (Forsythe, Shaw and Palazzi,s.p.) Acceso: 20/11/2015

En todos ellos hay diversos puntos de coincidencia, algunos de ellos son: la relación del gesto con la forma que se organiza el espacio, la representación de ese espacio a través de estructuras y/o gráficos y la *esfera* como forma de hacer visible la proyección del movimiento y de la relación entre entidades de diferente naturaleza, sean cuerpos o conceptos



Fuller, B. "Geodesic Dome Experiment". Black Mountain College, 1949. Fuente: performa-arts.org. Acceso: 20/11/2015



Rudolf Laban: Coreútica. Fuente: www.danzarevista.com.mx. Acceso: 20/11/2015

Si un rizoma remeda la conformación de un sistema de raíces y nódulos, también incluye su desarrollo hasta encontrar desde donde abrir la tierra y dar lugar a un brote

(un escape), ese primer proceso lo reconocemos a través de la conformación de una *estructura de sentimientos* (Williams, 1997). A través de ellas podemos establecer una constelación entre piezas que van surgiendo a veces en contextos cercanos, donde se pueden reconocer influencias de una misma disciplina, como en el ejemplo anterior puede ser la arquitectura, y otras veces podemos reunir piezas que surgen en ámbitos diversos, pero que responden a un concepto emergente que es transversal, como puede ser la ecología o la preocupación por la transformación del espacio común.

Otro ejemplo en este caso podrían ser los puntos de encuentro entre el trabajo del artista belga, residente en México, Francis Alÿs y el del coreógrafo turco Erdem Gündüz, siguiendo el principio que "cualquier punto del rizoma puede ser conectado con otro, y debe serlo" (Deleuze y Guattari, 2013:17). Entre ellos se cruzan diferentes miradas sobre la presencia del cuerpo en el espacio compartido y sobre cómo ésta tiene el poder de modificar las condiciones de co-presencia. En las obras de Alÿs, el viaje, la migración y el desplazamiento ocupan un lugar fundamental en la relación del cuerpo con el espacio.

Asimismo, en la acción colectiva "La fe mueve montañas" realizada en Perú en 2002, los pobladores de una zona trabajaron durante un día para desplazar una duna, que al día siguiente sería modificada otra vez por el ambiente. En esta pieza Alÿs retoma una de sus premisas: que hacer algo poético a veces deviene político y hacer algo político a veces deviene poético (CCC Strozina, 2011). Esta relación también está presente en la acción más destacada de Gündüz "The standing man" (2013), que activa las mismas potencias, pero desde una acción física opuesta y complementaria. Este coreógrafo turco participó en las manifestaciones de Estambul de junio de 2013 tomando posición, literalmente, encontrado un lugar donde estar de pie durante un largo periodo (estuvo por ocho horas hasta que fue obligado a retirarse). Su forma de involucrarse en la situación social fue su lenguaje artístico "I'm not the type to talk about politics (...) I'm an artist. I prefer to talk about dance." "As a dancer, I am concerned with physicality" (Gündüz and Kazim, s.p.)



Aljys, F. "Cuando la fe mueve montañas". Video (2002)
Fuente: <http://www.frieze.com/issue/review/francis-ajlys/>. Acceso 20/11/2015



Gündüz, E. "The standing man" (2013)
Fuente: <http://cdn4.spiegel.de/images/image-509787-galleryV9-zuxl-509787.jpg>: Acceso 20/11/2015

1.8. Mapear la *Instalación coreográfica* a través de la Emergencia

Al cuerpo en movimiento no podremos forzarlo dentro de una estructura lineal, porque es su inestabilidad, precisamente, la que guía el sentido de las *Instalaciones coreográficas*. Entender esto como una dinámica, más que como una paradoja, nos facilita pensarlo al igual que lo hacen las prácticas de trabajo corporal: desde un marco que se transforma para ver el cambio⁷.

Entendemos la IC como un sistema emergente del conjunto de géneros artísticos que continúan evolucionando desde el proceso de hibridación, que comenzó en los años 1960. Partiendo de este enfoque podemos reconocer cómo las diferencias entre materias, lenguajes y procesos que hay entre las obras son, precisamente, lo que va conformando el formato, aún en una cultura líquida, donde muchas estructuras están siendo ya modificadas antes de llegar a consolidarse y hacerse reconocibles. Si en lugar de buscar clasificaciones y esquemas, nos enfocamos directamente sobre las piezas y los modos de hacer de los artistas y en la curiosidad del público, nos queda una matriz conceptual flexible y abierta sobre la cual podemos trabajar, tanto en la investigación como en la creación.

La investigación en este ámbito híbrido entre prácticas escénicas y plásticas puede considerarse como un campo donde reconocer emergencias. Entendemos por *emergencias*, siguiendo la definición que da Jaegwon Kim (Kim, 2008), las manifestaciones de un sistema complejo, que son irreductibles a las propiedades que se pueden encontrar en los elementos de base. En el caso de la IC, más que dibujar una línea del tiempo sobre la que se ha ido conformando como género artístico, proponemos establecer una sinergia a partir de numerosas combinaciones posibles. Así, si consideramos en conjunto la noción de escultura expandida de Rosalind Krauss, con la experimentación coreográfica de la denominada *post-modern dance* y la influencia de John Cage y su utilización de la partitura, se hace evidente la emergencia de un tipo de instalación coreográfica que abrió una nueva forma de leer las dinámicas en el espacio. También podemos encontrar propiedades emergentes en las visiones ecológicas y sociales que propone Tomás Saraceno en sus instalaciones, leídas dentro de un marco de referencias comunes a la teoría del paisaje de Gilles Clement.

⁷ Uno de las proposiciones de trabajo del *Body Mind Centering*, propuesta por Bonnie Bainbridge Cohen pero también compartida por otras prácticas que se ocupan del cuerpo en movimiento. La fuente proviene de cursos sobre dicha técnica realizados con Silvia Mamana.

En ambas o entre ambas se conforman nuevas derivas de la noción de heterotopía de Michel Foucault y, a su vez, este concepto encuentra expresión en un lenguaje coreográfico, como sucede en piezas escénicas y en los “Objetos Coreográficos” de William Forsythe o en las video-instalaciones de Bill Viola o Pipilotti Rist. En todos estos discursos, hay cruces de influencias y lenguajes comunes, por ejemplo la arquitectura o la historia del arte; pero, además, en estas prácticas contemporáneas se reconoce la propuesta de nuevas dinámicas en los modos de crear relaciones entre los elementos, los materiales y los visitantes. La IC es una manifestación de investigación interdisciplinar que en función de la complejidad de las colaboraciones e influencias que la atraviesan deviene transdisciplinar.

epformativas En la estructura de sentimiento podemos encontrar una mirada que es afín al pensamiento ecológico, en tanto relación de dinámicas, también lo es a un pensamiento coreográfico que proponemos desde la organización del movimiento a través de principios. En las *Instalaciones coreográficas* podemos encontrar correlaciones entre los procesos que observa Williams y las estrategias de ambas formas de pensamiento para abordar el movimiento. El acento que pone este autor en los procesos formativos, remite a una visión ecológica y social, al remarcar la especificidad del ser presente. Por otra parte, lo inalienablemente físico que se manifiesta en las estructuras de sentimientos, nos permite pensar desde esta sistematización la emergencia y la actualización que presentan las piezas que podemos considerar dentro de la constelación de este género en construcción. La variabilidad de este formato artístico es resaltada por la exploración de diversas formas de construir el espacio, de impulsar modos particulares de moverse en cada uno de esos ambientes y por la relación que se genera entre la obra y el espectador. Estas diferencias son las que paradójicamente pueden ayudarnos a reconocer un conjunto muy diverso de piezas como *Instalaciones coreográficas*. A su vez, ambos modos de pensamiento, el ecológico y el coreográfico, rechazan la idea de un público que se comporta como un sujeto pasivo que recibe contenidos y directivas. Las creaciones que contienen estos enfoques asignan al visitante un rol activo, necesario en la conformación final de la estructura. La IC pone de manifiesto esta expresión de forma muy clara, dirigiéndose a un modo de recepción basada en lo perceptivo y lo motor.

Podemos utilizar la estructura de sentimientos como visualización de las líneas de fuerza que actúan en la conformación de un nuevo género artístico. Por ejemplo, si nos remitimos a la bibliografía que propone trazar una relación histórica para la instalación, veremos que se encuentran numerosas coincidencias. O, más bien que, siendo aún muy parcial la bibliografía específica, el sistema de referencias es en cierta medida circular. Los autores se citan mutuamente y refrendan la importancia de una u otra determinada pieza o exposición, justificándolas de manera diversa. Esta dinámica centrada en la historia del arte puede ser entendida en sí misma como una estructura de sentimiento; al tiempo que vemos en ella la construcción de un discurso histórico para una conformación aún en progreso.

En el primero de sus sentidos, la estructura del sentimiento es un alcor para orientarnos en el presente, pero también podemos girar un poco la mirada para abarcar un panorama que conecta el presente con su pasado más próximo. Si observamos la experimentación con nuevas formas de exhibición que surge a inicio de los años 1960, en *su* presente, ese momento constituye una estructura de sentimientos que hace rizoma con una estructura de sentimientos contemporánea. De esta manera, en instalaciones actuales las nuevas tecnologías permiten otras formas de visibilidad para un concepto de espacio común que ya estaba presente en alguno de los primeros *ambientes* y *happenings*. Establecer un vínculo entre momentos de emergencia permite ver un sistema de conexiones no secuenciales en el tiempo, sino todas actuales y actualizables. Otra forma de entenderlo es a través de dos piezas, como “Roof piece” de Trisha Brown de 1971 y “Rooftop Routine” de Christian Jankowski de 2008.



Brown. T. Imagen de “Roof Piece” Fuente: <http://www.trishabrowncompany.org>. Acceso: 20/11/2015

En “Roof Piece” de Trisha Brown un grupo de bailarines desde diferentes terrazas de la ciudad de Nueva York transmitían movimientos unos a otros a través de gestos semejantes a señales de tránsito. La pieza original sólo quedó registrada por fotografías de algunos momentos de la acción. En 2008 Christian Jankowski realiza una pieza en vídeo a partir de una vecina de la ciudad de Nueva York que practicaba diariamente con un aro de Hoola Hoop en la terraza de su edificio, como entrenamiento físico. En “Rooftop Routine” elabora una secuencia video a través de 25 voluntarios que bailan Hoola Hoop en sus terrazas. En las salas de exhibición el video se presenta ante un espacio abierto donde los visitantes pueden tomar un aro y bailar junto al video, siguiendo las indicaciones o consejos que la bailarina da sobre la técnica y los beneficios de la práctica. La pieza se presenta como un homenaje al trabajo original de Trisha Brown.



Jankowski, C. Vista de la instalación "Rooftop routine". Fuente: <http://www.artnet.com/artists/christian-jankowski/>. Acceso: 20/11/2015

Rainer, Y. "Diagram of artistic influences created by Yvonne Rainer in response to a July 1980 *New Yorker* article about the avant-garde dance community". Fuente: <http://www.sfmoma.org/>. Acceso: 20/11/2015

II. MOVIMIENTO

Denigrated by centuries of ideological assault, the body in motion, the obvious miracle of existence, is still subtly relegated to the domain of raw sense: precognitive, illiterate. Fortunately, choreographic thinking being what it is, proves useful in mobilizing language to dismantle the constraints of this degraded station by imagining other physical models of thought that circumvent this misconception. What else, besides the body, could physical thinking look like?

William Forsythe

First the body. No. First the place. No.
First both. Now either. Now the other...

Samuel Beckett.

2.1 La dimensión visible del movimiento

Es necesario intentar una definición de movimiento para poder encontrarnos en sus conceptos nodales, aún sabiendo que podremos acceder solamente a algunas de sus facetas. Como sucede al hablar del cuerpo, en la coreografía y las artes del movimiento en general, el movimiento viene expresado desde múltiples enfoques: como devenir, como colisión, como juego de fuerzas que ponen en tensión tiempo y espacio, leído a través de los sentidos o aprehendido como la forma dinámica de un cuerpo. En todas estas miradas el movimiento se expone como una manifestación por la que podemos acceder a fragmentos de un espectro que en su totalidad es inaccesible.

Un espectro es definido como una condición que no está limitada a una serie de valores, sino que puede variar infinitamente dentro de un continuum (Proakis, 2012, xxiv). El término surge de la óptica para nombrar el rango de colores que se visibilizaban en un arco iris al pasar por un prisma. Por esto, fue también utilizado para referir a imágenes “sobrenaturales”; en las artes escénicas el concepto tuvo un impacto inmediato, por ejemplo en las experimentaciones de Loïe Fuller a inicio de S. XX que con las nuevas tecnologías del momento creaba una ilusión de hacer visible lo invisible como propuso Paul Klee (Klee, 2007).

El espectro (como el fantasma) mantiene en su raíz la referencia a una imagen, a algo que dentro de un campo extendido se deja ver: se hace presente. Lo traemos aquí para proponer una analogía en la que pueda intuirse el espectro de los movimientos

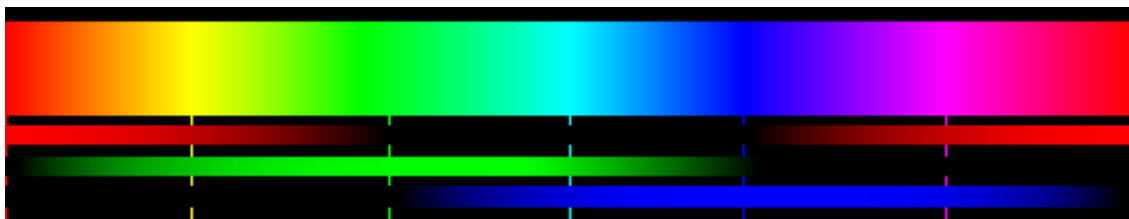
posibles y en esa escala inmensurable, la fracción a los que podemos acceder. A través de las siguientes imágenes podemos marcar de forma muy somera la relación del concepto de espectro con la coreografía y la notación del movimiento. La captación del movimiento es un campo vastísimo, simplemente queremos destacar con estas referencias cómo se ha mantenido la relación entre movimiento, espacio y mapa, incorporando las tecnologías disponibles en cada periodo histórico.



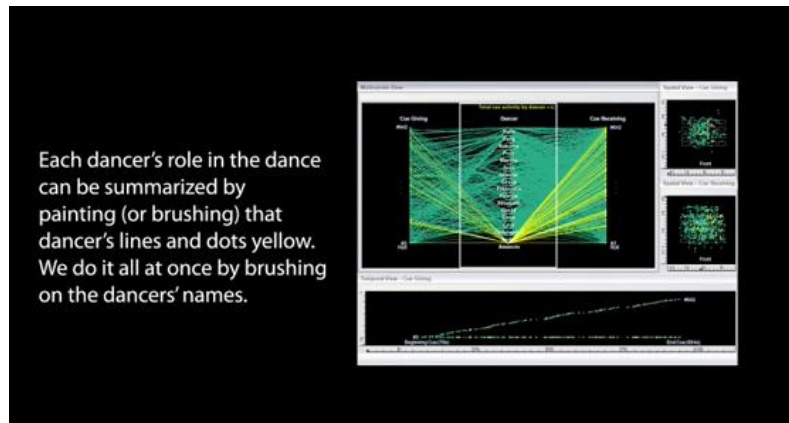
Moser, K. « Die Tänzerin Loie Fuller ». (c. 1910) The Yorck Project: "10.000 Meisterwerke der Malerei." DVD-ROM, 2002. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Koloman_Moser_003.jpg . Acceso: 20/11/2015



Marey, E-J, "Notación cronofotográfica de la transición del paso al trote de un caballo" (1894)
Fuente: (Marey, 1994: 202)



El espectro de color visible de un ordenador.
Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Espectro_visible#/media/File:Computer_color_spectrum.svg. Acceso 20/11/2015



Forsythe W. Zuniga Shaw, N, "Synchronous Objects". Captación de pantalla (2009)
 Fuente: <http://synchronousobjects.osu.edu> (acceso 01/10/2015)

El movimiento que desplaza y disloca el cuerpo es también la cualidad que permite tocar (con) el cuerpo. Cuerpo y movimiento se conforman en un juego continuo de fuerzas, todos los intentos de pensarlos se refieren a los límites donde estas intensidades pueden ser percibidas:

El movimiento es una traslación en el espacio. Ahora bien, cada vez que hay traslación de partes en el espacio, hay también cambio cualitativo en un todo. (...) Diríase que el movimiento supone una diferencia de potencial, y que se propone colmarla. (...) Cuando Aquiles pasa a la tortuga, lo que cambia es el estado del todo que comprendía a la tortuga, a Aquiles y a la distancia entre ambos. El movimiento siempre remite a un cambio; la migración, a una variación estacional. Y lo mismo sucede con los cuerpos: la caída de un cuerpo supone otro que lo atrae, y expresa un cambio en el todo que los comprende a los dos. (Deleuze, 1984:22)

Recuperemos una imagen, a través de la observación que hace John Berger de la obra de Degas, cuerpo y movimiento devienen fuerzas centrípetas y centrifugas, por las cuales brazos y piernas se ven forzados a una dura resistencia en la que cada uno ha de seguir a las dinámicas que los atraviesan para responder a la danza:

Le pieghe o fenditure scure di queste immagini esprimono la solitudine avvertita da un segmento di arto o del torso che, quando non è impegnato nel ballo, è abituato alla compagnia, a essere toccato da altre parti del corpo, ma quando danza è costretto a cavarsela da solo.

Le oscurità esprimono il dolore di una simile disconnessione e la resistenza necessaria a colmarla con l'immaginazione. (Berger, 2011)

Cuando la danza cesa, cuando no empuja al cuerpo a alejarse de sí mismo, las articulaciones se pliegan y se acogen mutuamente:

Adesso osservate gli studi di danzatrici durante una breve pausa (...)

In pausa, gli arti delle ballerine si riuniscono. Un braccio riposa lungo tutta l'estensione di una gamba. Una mano ritrova un piede per toccarlo, le dita della prima in perfetta armonia con quelle del secondo. Le loro molteplici solitudini sono per un istante cessate. Un mento riposa su un ginocchio. La contiguità è beatamente ristabilita. (Berger, 2011)

La experiencia de las intensidades en el cuerpo de la bailarina nos llega a través del gesto con que Degas repite, sombra sobre sombra, el continuo adaptarse de un segmento del cuerpo al movimiento. Sin embargo, sin estar ante su pintura, esa experiencia nos llega por la mirada con la que John Berger lee y describe los pliegues que dibuja Degas. Se crea un bucle a partir de un movimiento: el de la bailarina que Degas busca captar en una imagen y, más tarde, Berger describirá con palabras. Pero a través del texto no podemos saber si Berger nos remite al gesto de Degas o al gesto de la bailarina, posiblemente a ambos. Se genera una relación por la cual el gesto atraviesa diversos lenguajes y cuerpos. A través de estas transducciones se ponen de manifiesto diferentes estratos del espectro de ese primer movimiento, que lo enlazan a una cadena de acciones, como sucede en la construcción de una coreografía. La notación de un movimiento va a crear una matriz en la cual el gesto puede permanecer sin ser fosilizado, sin que el fragmento sea separado de su espectro.

Si bien esto puede parecer demasiado obvio, creemos que, para acercarnos más al sentido de la co-presencia en el proceso de creación y de activación de una instalación, puede ser un ejercicio útil pensar el movimiento desde las posibilidades de cada cuerpo. Puede ayudar imaginar un cuerpo, quizás el propio cuerpo, en el instante y el espacio previo al de interactuar con una instalación coreográfica. Reconocer que cada IC abarca un espectro de acciones más amplio que las que ese cuerpo puede ejecutar o las que el montaje y las normas de seguridad permiten. Se trata de entender cuáles son las acciones posibles a realizar para activar la instalación, qué grado de libertad, qué grado de performatividad ha dejado abierto el artista al espectador. Esto se relaciona muy estrechamente con la vida cotidiana, en la que el manejo de nuevos artefactos y dispositivos es una tarea que ha devenido habitual, pero como usuarios no siempre

somos conscientes del diseño de *descubribilidad*⁹ que está contenido en un objeto y por el que somos literalmente coreografiados.

Volviendo a la instalación, en este espacio diseñado a través de formas y recorridos, hay, a un nivel virtual, un llamado a la atención que recibimos al entrar en ella. En el prefigurar cómo se ha pasar por ese espacio/forma, cómo se ha de interactuar con él o no, se presenta la noción que definimos como una *invitación a la danza*, dicho con J-L Nancy; la atención que reclama nuestra presencia activa es una invitación al mundo: “Ser o hacer ser – ¿qué cosa? Un instante de presencia, o sea de exposición al mundo. Un instante de mundo, el mundo de un instante” (Nancy, 2013: 200)

Desde el juego de una percepción activa en el espacio la IC nos facilita reconocer las acciones posibles, aún fuera de la que a cada visitante resultan accesibles. Un pensamiento motriz, lo veremos con más detalle en relación a la enacción, permite mantener una conciencia corporal y sensitiva de cómo se relaciona el movimiento propio con el azar o el devenir de las acciones, que es un principio que la instalación comparte con el arte de performance. A su vez, entender el movimiento como una forma de generar el espacio que se habita – enactuar – extiende esa toma de conciencia al entorno y a la relación con los otros cuerpos. El conjunto de todas estas dinámicas modifican la pieza de la misma forma que el visitante modifica su percepción.

La pregunta de Spinoza “¿qué puede un cuerpo?”¹⁰ se renueva en cada intento de abordar el movimiento, sea desde la reflexión, la creación o la práctica, aún la experiencia perceptivo-motora más banal o más casual. Esta noción de la traza que deja un gesto, de firma motriz, nos devuelve a la idea de movimiento no sólo como juego de las fuerzas, sino también como calidad de las intensidades. Del movimiento emerge el gesto, en la experiencia dilatada de la danza o de la acción performativa; pero, sobre todo, el gesto surge de toda acción consciente o que ejecutada más allá del hábito produce consciencia. Como reflexiona Steve Paxton hablando de su improvisación sobre la Variaciones Goldberg:

⁹ Originalmente definido en inglés como "discoverability", que hace referencia a una de las características básicas del diseño de objetos. Se ha extendido su uso especialmente en el ámbito digital en relación a las búsquedas por internet.

¹⁰ Dice Deleuze sobre el texto de Spinoza: “De manera que Spinoza puede considerar como equivalentes dos preguntas fundamentales: ¿Cuál es la estructura (fábrica) de un cuerpo? ¿Qué es lo que puede un cuerpo? La estructura de un cuerpo es la composición de su relación. Lo que puede un cuerpo es la naturaleza y los límites de su poder de ser afectado.” (Deleuze, 1999:209)

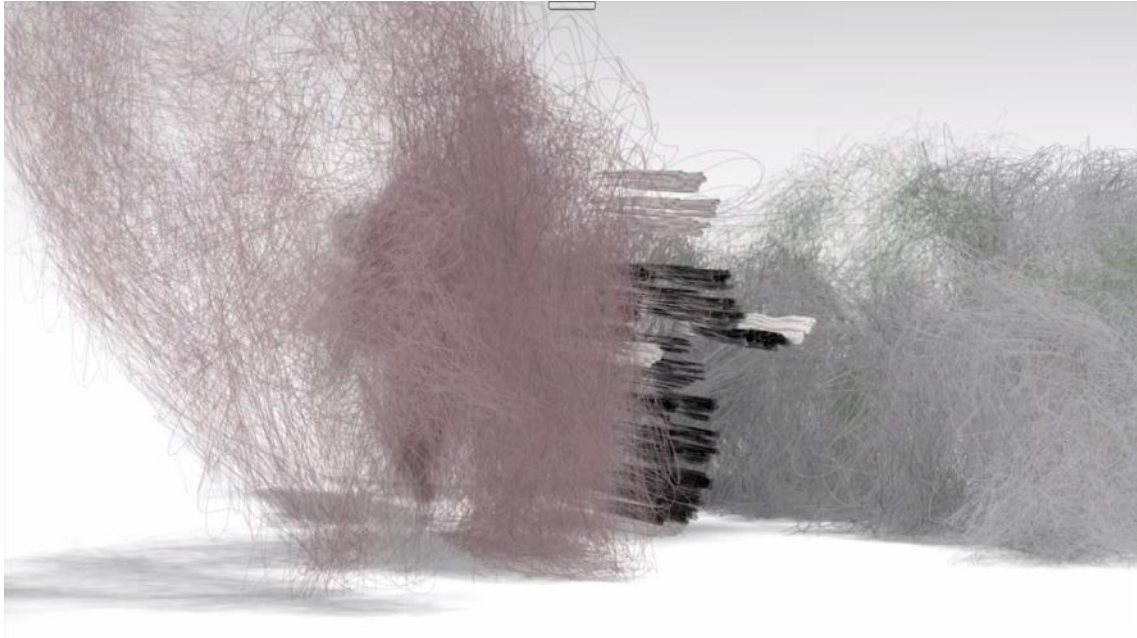
...la premisa no es una cuestión de “todo o nada”, sino de “más o menos”. Estoy de acuerdo en que los hábitos (de situaciones, la percepción de la situación en que se encuentra uno, las opciones que se pueden valorar, las acciones tomadas) se refieren al pasado, por supuesto. ¿Qué pasa con el futuro, del que sólo se sabe que se desconoce? ¿O del presente, en el que no sabemos exactamente cómo será el futuro? Somos animales de costumbres, y sí, incluso criaturas que se adaptan. Las improvisaciones no son siempre amplias y vacías de contenido, como se sugiere en sus premisas. Al final pueden ser a gran escala y por esto son inimaginables, pero pueden ser también minúsculas, como en la elección de las palabras, en la mirada o en la indumentaria. Sí, la mente se basa en sus encuentros, y una vez construida, se da por firmemente establecida. Pero la construcción no termina exactamente ahí. Aunque poco a poco, se sigue acumulando. Mi baile en las *Variaciones Goldberg* se acaba cuando he entendido todo esto. (...) He encontrado muchas maneras de bailar las *goldbergs*, pero al final me comparaba, me enfrentaba conmigo mismo; la misma mente vieja, el mismo cuerpo viejo, los mismos viejos hábitos, el mismo viejo entrenamiento. Siempre estoy yo y soy yo. He aprendido mucho, porque la mente cambia más fácilmente que las proporciones de las extremidades o la masa muscular. Creo no haber escuchado solamente las *goldbergs* sino vivido cada sonido, cada nota, que fueron absorbidos por mi sistema nervioso. (Paxton, 2014: s.p.)

El movimiento es un devenir, como nos transmiten el relato de Berger/Degas y de Paxton, también una colisión. Recordamos una afirmación de Di Napoli: “cuando el tiempo encuentra el espacio se genera el movimiento” (Di Napoli, 2011:7). Nos parece una frase magnífica porque proyecta y contiene cientos de imágenes, nos recuerda el impacto del habla Nancy cuando expresa a través del *fenómeno* su concepto de presencia:

La presentazione della presenza è la sua manifestazione, la sua apparizione. La nostra tradizione ha una parola per esprimere questo: fenomeno. Non dobbiamo perciò dimenticare che fantasma e fenomeno sono della stessa famiglia e rinviano entrambi a una condizione di eccezionalità. La presenza ha dunque una relazione con l'eccezionale, così come la rappresentazione è una forma di intensificazione della presenza. (Nancy, J-L en Garcia Sottile and Pitozzi, 2011:9,10)

Poniendo una junto a otra las imágenes de Di Napoli y la de Nancy se hace presente la percepción de una vibración esencial, previa, una acción latente en la acción, que en la práctica del movimiento consciente y en las actuales investigaciones sobre

percepción y cognición es reconocible. Podríamos entenderla como las mínimas transiciones que dan forma en una captación del movimiento o en su notación a la fracción del espectro que se hace visible.



Weber y Hay: Adaptación digital realizada por Amin Weber de la performance del Solo "No Time To Fly" de Deborah Hay, interpretado por R. Warby, J.Mapp y J.Durning. Captación de pantalla. Fuente: <https://vimeo.com/68396486> Acceso 20/11/2015

2.2 Notas básicas sobre el concepto de coreografía

El planteamiento de reunir las imágenes de cuerpo en movimiento y *jardín en movimiento*¹¹ es un ejercicio para analizar cómo se activan los principios de un sistema rizomático y para comenzar a conformar la matriz en la que se conjuga el pensamiento coreográfico y el pensamiento ecológico.

La propuesta de una lectura coreográfica no impone forzar el género de una pieza o la intención del artista. No afirmamos que todas las instalaciones son coreográficas, o que todo movimiento o su ordenación es coreografía. De hecho la dificultad de encontrar acuerdo en los límites de lo que actualmente se considera *instalación, performance, coreografía o danza* es lo que ocupa gran parte de los análisis teóricos, que abordan estos temas. Es ésta una discusión que tenemos en cuenta

¹¹ A la noción de jardín, la vemos desde dos enfoques, una visión más clásica y la que propone Gilles Clement de Jardín en movimiento, que implica una organización ecológica del espacio. En el apartado III se profundiza sobre estos términos y cada caso se especificará el concepto usado si es necesario.

tampoco queremos perdernos en ella, porque en la práctica los límites disciplinares no tiene ninguna relación con la creación, William Forsythe comenta de su propio trabajo: “Yo realmente no sé que es coreográfico, que es musical, que es bellas artes, que es arte visual, danza...realmente no me interesa. Lo más importante es la investigación metodológica con las personas con las que estoy trabajando”. (Forsythe and Guatterini, 2012: s.p.)

En consonancia con esta postura en este trabajo no nos ocupamos de la coreografía en tanto disciplina, lo que implicaría tener que definir su campo para poder entrar en juego o en competencia con otros campos disciplinares. Nos centramos en pensar *lo coreográfico* como un sistema, para entenderlo como un modo de atención particular a la circulación de los cuerpos en los espacios comunes. Lo vemos como un modo de leer y activar las dinámicas de *conformación de la forma*, en la que se concatenan conceptos provenientes de campos muy diversos. Un pensamiento coreográfico reúne alrededor del gesto tanto principios de la dinamografía¹², la morfología y el diseño como análisis de la teoría del cuerpo y de los estudios sobre performance (*performance studies*). Es un pensamiento que se sitúa en un punto de cruce de disciplinas ya que la coreografía siempre ha sido interdisciplinar o más bien transdisciplinar.

Planteamos una pequeña constelación de definiciones de coreografía que nos ayudarán a decantar los espacios de mayor densidad dentro del concepto. Para orientar nuestro trabajo nos interesa en especial esta visión de William Forsythe ya que contiene el nexo para poder plantear un pensamiento coreográfico desde un pensamiento ecológico en la línea que lo proponemos a través del concepto de coreografía diseminada:

‘Choreography’s manifold incarnations are a perfect ecology of idea-logics; they do not insist on a single path to form-of-thought and persist in the hope of being without enduring’ (...) Direction by exception, choreography develops in the incipency of the in-between, spurred by tendencies that waver between the rekindling of habit and the tweaking of a contrast which beckons the new. Choreographic

¹² El uso del concepto de *dinamografía* parte de Charles Féré (1887) que remitían a una orientación medicalizada de la reacción física a las sensaciones, fue un trabajo que tuvo un impacto considerable en su época. Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2009) y Giorgio Agamben recuperan el término desde la obra de Aby Warburg: “Si può dire che la scoperta di Warburg è che, accanto al *Nachleben* fisiologico (la persistenza delle immagini retiniche), vi è un *Nachleben* storico delle immagini, legato al persistere della loro carica mnestica, che le costituisce come ‘dinamogrammi’.” (Agamben, 2012:25)

practice invents from what does not seem feasible, creating through the vectors of experimentation. (Forsythe, Weisbeck and Stiftung, 2008: 5)

Ahora queremos centrarnos en un recorrido que parte de la etimología de la palabra *coreografía*, porque desde allí, encontramos la relación con la danza, de la que ha funcionado como una tecnología, pero también la relación con otras disciplinas que implican el espacio y el movimiento.

El término coreografía está compuesto por dos palabras de origen griego *choreia*: un relación de danza, ritmo y armonía vocal, manifestada en el coro griego, según lo define Platón, “el orden del movimiento es denominado ritmo; el orden en la voz - en la mezcla de lo agudo con lo grave - , armonía. A la combinación de ambas se le llama arte coral.” (Kuriyama and Galvany, 2005: 292) y *grafía* que deriva del griego *-γραφία*, de la raíz de *γράφειν*, escribir, y “que significa 'descripción', 'tratado', 'escritura' o 'representación gráfica’”. (Real Academia Española, s.f.)

Sin embargo, según sostiene Susan Leigh Foster, (Foster, 2011) en las primeras publicaciones donde aparecía el término, su origen estaba relacionado con otras dos raíces griegas: *orches*, que designa el lugar entre el escenario y la audiencia donde actuaba el coro y también con *chora*, una noción más amplia en relación a espacio que se utilizaba para denominar una periferia o región. La raíz *choreia* hace referencia a un proceso compuesto de acciones - movimiento, ritmo y voz - mientras que *orches* y *chora*, hacen referencia a espacios.

Entre los primeros textos de notación de la danza¹³ aparecen las diferentes denominaciones: Thoinot Arbeau, publica en 1589 un tratado denominado “Orchésographie”, cuyo título completo es “Orchésographie et traicte en forme de dialogue, par lequél toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances”. Un manuscrito en el que se contenían detalladas instrucciones sobre diversos estilos de danza y también sesiones más breves sobre música militar, tambores y marchas. Se lo considera una innovación relevante, ya que puede definirse como el primer texto multimedia, que contenía diseños, textos, partituras musicales.

Un siglo más tarde Raoul Auger Feuillet, publicará, en 1700, “Chorégraphie, ou L'art de décrire la dance”. En 1706 John Weaver realizará una traducción al inglés del

¹³ Debemos recordar que estos textos hacen referencia a la aparición del término Coreografía, pero hay publicaciones anteriores sobre el arte en sí, como la de Domenico di Piacenza “De arte saltandi et choreas ducendi. De la arte di ballare et danzare” de 1425

manual de Feuillet a la que denomina: “Orchesography. Or the Art of Dancing”. Asimismo en 1710 John Essex, ejecuta una aplicación de los métodos de Feuillet para las danzas inglesas y lo publica bajo el nombre de: “For the Further Improvement of Dancing: A Treatise of Chorography” (1710)

2.3 Coreografía y geografía

El título que da John Essex a su tratado: “For the Further Improvement of Dancing: A Treatise of Chorography” es de especial interés para nuestro trabajo. Essex utiliza un término diverso que pone en relación la notación de la danza con otro modo de escribir y leer el espacio: la *corografía*, disciplina auxiliar de la geografía que estaba muy extendida al tiempo de su publicación. No hay datos que permitan conocer si el uso de *corografía* pretendía ser una traducción, que se expresaba en un neologismo, o era una directa referencia a un término conocido.

Foster propone una posible interpretación del sentido que el coreógrafo inglés quiso dar a su texto: poner en relación la nueva disciplina coreográfica con la ya conocida disciplina geográfica. La *corografía* estaba ampliamente difundida en Inglaterra en los Siglos XVI y XVII, como práctica para cartografiar y describir las diversas regiones y los usos de sus habitantes:

“Perhaps Essex, who would have known this meaning of the term, hoped to suggest an analogy between traditional chorographies and his notation which focused on the routes taken by dancers in a variety of line dances performed by multiple couples.” (Foster, 2011: 17)

La corografía¹⁴ es definida en el Diccionario de la Ciencia y de la Técnica del Renacimiento como la “Ciencia que se ocupa de la descripción detallada de un país, región o provincia, con particular atención a las características físicas del terreno y accidentes geográficos de menor tamaño, incluyendo poblaciones y topónimos, para lo que se sirve de mapas en color.” (DICTER, s.p.) En textos castellanos la referencia a esta práctica aparece por primera vez en el “Libro de las longitudes” (c.1567):

Geographía [...] difiere de la Chorographía, porque esta, dividiendo todos los lugares particularmente, manifiesta cada uno por sí y lo que en ellos se contiene, discribiendo

¹⁴ Corografía proviene del latín *chōrōgrāphīa*, y este del gr. *χωρογραφία* 'descripción de un país' (DRAE en DICTER: s.p.)

hasta las más pequeñas partes que en ellos se hallan, como son puertos, aldeas, bueltas de ríos y cosas d'esta qualidad. (Santa Cruz, Libro de las longitúdes, ca.1567, pág. 117). (DICTER, s.p.)

En la cita de la “Cosmographía” de Apiano de 1575, encontramos no sólo la definición de *corografía*, en tanto diferente de geografía, sino también el uso del término *pintura* que se utilizaba en lengua castellana para designar el *paisaje*:



Apiano, “Cosmographía (1575), fol. 2r” Fuente: DICTER. <http://dicter.usal.es/lema>. Acceso: 20/11/2015

Geographía y Chorographía difieren en la causa final, porque el fin de la Geographía es describir las partes universales de la redondez de la Tierra, según la medida y razón derecha y justa, assí respecto de sí misma como respecto de todo el ámbito y redondez de las tierras, pero el fin de la Chorographía es de solo qualquier muy pequeño lugar sin tener comparación a otros lugares ni a toda la redondez de la Tierra, sino solamente declarando çierta pintura de algún lugar. (Apiano, Cosmographía, 1575, pág. 119). (DICTER, s.p.)

En la cita de Álava de 1590, sorprende la semejanza entre la visión actual y la mirada con la que el autor describe el modo de conocer un espacio a través de la transducción de una notación a la percepción directa y a la acción:

Mal puede el capitán caminar con su gente por tierras del enemigo si no estuviere muy plático en la geografía y corografía, que son las que le han de enseñar las partes por donde va y el sitio particular de los lugares por donde camina. (Álava, Perfeto capitán, 1590, fol. 41v). (DICTER, s.p.)

Este consejo nos recuerda, entre diversas referencias contemporáneas, un texto de Italo Calvino de “Il viandante nella mappa”:

La forma più semplice di carta geografica non è quella che ci appare oggi come la più naturale, cioè la mappa che rappresenta la superficie del suolo come vista da un occhio extraterrestre. Il primo bisogno di fissare sulla carta i luoghi è legato al viaggio: è il promemoria della successione delle tappe, il tracciato di un percorso.(...) La carta geografica insomma, anche se statica, presuppone un’idea narrativa, è concepita in funzione di un itinerario, è Odissea. (Calvino, 1990: 23, 24)

Lo que queremos remarcar con estas citas y estas relaciones es la proximidad entre coreografía y geografía o, si se prefiere, imaginar desde una forma más visual: entre *notación coreográfica* y *cartografía*; porque a medida que nos aproximemos al concepto de *jardín* y de *instalación coreográfica*, la acción que en ellos se cumple transforma el espacio en un mapa a escala 1:1.

En el Jardín y en la IC hay una acción, que puede ser cumplida a través de gestos diversos, esa acción es *el recorrido*. Entendemos el recorrido en sí mismo como un gesto. Un conjunto de acciones - conformado por movimientos de naturaleza y calidades diversas - puede ser concebido como un gesto global que se desarrolla a través del *recorrido*: que involucra movimiento, espacio, tiempo y cuerpo.

Desde las primeras notaciones del S. XV hasta el primer tercio del S. XX la coreografía tuvo momentos de crecimiento y desarrollo intenso, gracias a figuras destacadas que entendieron el movimiento de manera compleja y a la coreografía en sí misma como algo más que una forma de retener los pasos de danza. Fue poco antes de los años 1930 que Rudolf Laban desarrolla la “Labanotation”, que continúa siendo un método complejo e influyente en el ámbito del movimiento.

Más tarde, a mediados de S. XX surgen otros intentos de codificar un corpus teórico para la danza y para la coreografía. Doris Humphrey publica en 1958 “El arte de crear danzas” y Mary Wigman en 1963 publicará “El lenguaje de la danza”. Ambas - coreógrafas, bailarinas y pedagogas - se proponen transmitir de forma ordenada sus métodos de composición y, sobre todo, quieren enriquecer un discurso va en retraso con respecto a otras artes:

The dance has been, until recently, entirely ingénué, a sweet obedient child brought up in the theater and the court, and told to be young, pretty and amusing. Steps and whole dances were borrowed for this infant from the lower classes (who were really inventive), and had

their vulgarities removed so that kings and courtiers might find them acceptable for both performing and viewing. (Humphrey & Pollack, 1962: 15)

Con estas palabras, de un tono ácido y con clara intención crítica, comienza Humphrey un recorrido sobre la historia de la danza. En cinco páginas, Humphrey nos muestra la danza primero como la eterna doncella: “a permanent sixteen, like the Sleeping Beauty herself” (Humphrey & Pollack, 1962: 15) que prontamente pasa a la mayoría de edad y a una actitud bien despierta, no sólo adquiriendo consciencia de su status, sino también perspectiva en el dialogo con otras disciplinas. Es interesante notar las referencias a la arquitectura, que se repiten varias veces en los capítulos introductorios del libro en relación a la conformación de una teoría de la composición o una teoría de la coreografía. Esto contrasta con muchas de las lecturas recientes de una *coreografía expandida* que parece haber descubierto como una tendencia actual

En la línea del tiempo que esta autora propone destaca el empuje de la danza moderna (desde su texto entiende por moderna la danza del Siglo XX) para crear una sistematización de la danza y la composición. Revisaremos a continuación esa secuencia, prestando especial atención a cómo en ella se marcan espacios entre la danza, la coreografía y la performance escénica que, hasta entonces, convivían en un ámbito teórico superpuesto o más bien acrítico. Dice Doris Humphrey sobre la danza a comienzos del S. XX:

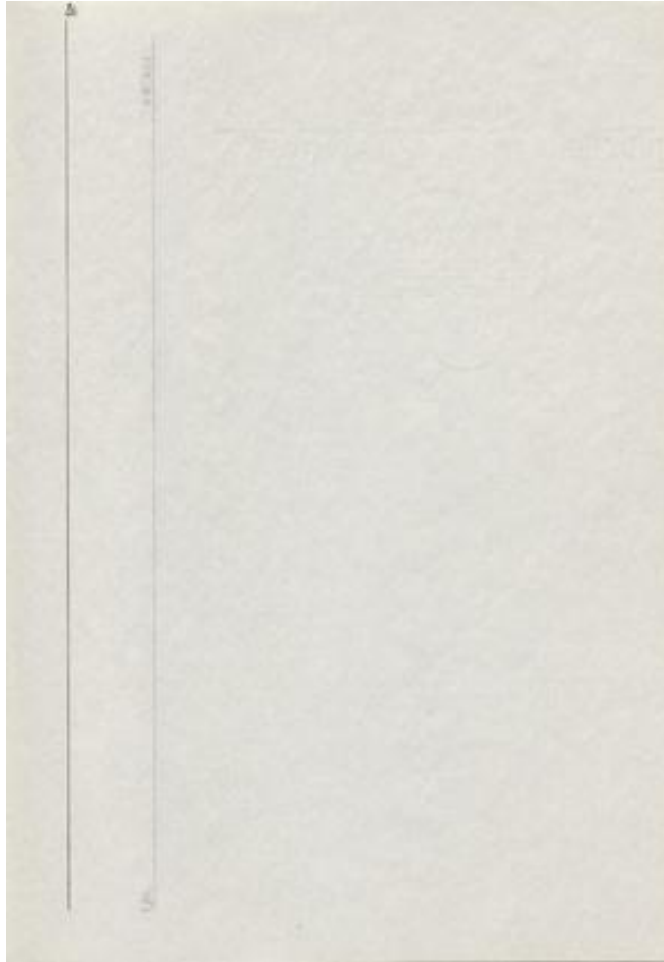
Social changes revolutionized the ancient king, queen and courtier forms (...) Suddenly the dance, the Sleeping Beauty, so long reclining in her dainty bed, had risen up with a devouring desire. No Prince Charming was the answer. She awoke starting into the muzzles of the guns of World War I, and she was enamored of such unlikely things as machinery (mechanistic ballets), social problems, ancient ritual and nature (flowers, beers, water, wolves) (...) Her contacts with the other arts produced changes, too, notably with architecture, as reflected in stage design; an literature, which gave her new ideas about form and content. (Humphrey and Pollack, 1962:16)

Parece haber un acento en el *hacer* y el *producir* más que en la investigación; pero si comparamos los ítems que destaca la autora con una revisión más canónica¹⁵ de las vanguardias artísticas, encontramos una serie de relaciones que irán velozmente movilizandó la danza en tanto práctica y la coreografía como el lenguaje. Las propuestas de renovación y, sobre todo, de organización, que hicieron Wigman y Humphrey alrededor de 1960, retienen cierta formalidad que sigue estando presente en

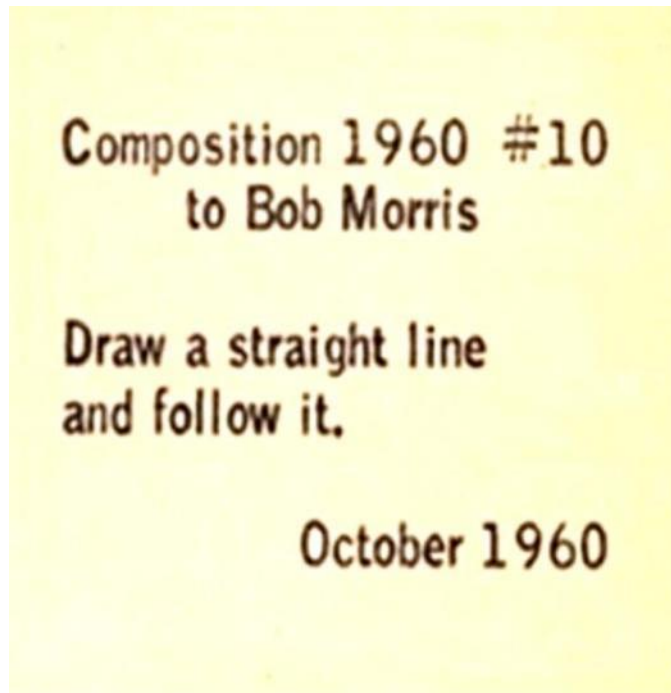
¹⁵ Entendemos por canónica la visión de las vanguardias de inicio del S. XX que se propone desde la historia del arte, en la que el movimiento y la danza tienen un rol secundario y muchas veces pintoresco.

los modos de hacer de la danza. Desde nuestra temática, y dando particular importancia a lo perceptivo, destacamos de sus trabajos que ponen de manifiesto un umbral entre danza y coreografía que dará a ambas disciplinas mayor libertad. Esos esfuerzos formales pueden ser vistos en constelación con la experimentación de artistas de otras disciplinas, que abordan en esos mismos años la composición con/del movimiento de una forma igualmente seria, pero más desprejuiciada o condicionada por la metodología y la técnica de la danza.

Como remarcan Robinson y Xatrec (Robinson and Xatrec, 2013) en los inicios de los años '60 se modificó el estatuto del arte de forma definitiva. Los cursos de composición de John Cage y el trabajo sobre la notación que se aplicó a los formatos más diversos de experimentación artística fueron disparadores de numerosas sinergias. Esta expansión y apertura de canales de diálogo entre disciplinas, llevará a las prácticas de movimiento a tomar parte de la hibridación y la experimentación que comenzaba en esos años. Con este proceso la coreografía comienza a revalorizarse. Su relación tradicional con la danza, que la acotaba al rol de técnica para fijar una performance, pasa a ser sólo un aspecto que pierde sentido con la aparición del video. La notación deviene una nueva cartografía que recupera y renueva su capacidad de hacer mapear el movimiento desde diferentes territorios estéticos. En las imágenes siguientes hay un recorrido que comienza con una partitura de John Cage (1953) para una de sus piezas más influyentes "4'33"". En la versión de 1953 la partitura se convierte en un dibujo/mapa compuesto por líneas que se sucedían en cada página a través de una notación proporcional espacio temporal; cada octavo de pulgada equivalía a un segundo. (Robinson and Xatrec, 2013) Esta obra tuvo un fuerte impacto en La Monte Young que entra en contacto con Cage y por intermedio de este con la coreógrafa Ann Halprin. Las "Composiciones" de 1960 de Young ya ponen de manifiesto el proceso de incorporación de las influencias de Cage y Halprin y su búsqueda de un ámbito personal que lo desplaza de la música hacia la performatividad. Esta partitura/coreografía: "Composition#10 for Bob Morris" (1960) es retomada y reinterpretada a su vez por Nam June Paik quien la recrea como performance en "Zen for Head" (1962). El gesto de Paik vuelve a dibujar una línea que deja la huella del cuerpo que cumple la acción.



Cage, J. "Partitura de 4'33", (1952) segunda versión, dedicado a Irwin Kremin (1953)
Fuente:(Robinson and Xatrec, 2013: 18)



Young La Monte "Composition 10# to Bob Morris" (1960) © Young La Monte
Fuente: <http://www.fondazionebonotto.org>. Acceso 20/11/2015



Nam June Paik "Zen for Head" (1962) como una ejecución de Composition 1960# 10 for Bob Morris de La Monte Young (Robinson and Xatrec, 2013:223)

2.4 Pensamiento coreográfico

El texto seminal de Rosalind Krauss sobre la escultura expandida dio lugar a una imagen que sirvió para describir el movimiento y la disolución de los límites que comenzaba a hacerse patente en todas las disciplinas artísticas. En el ámbito de la danza y la coreografía también hay una línea de estudio y creación que se asienta en el concepto de una coreografía expandida. Si bien muchos de los autores y autoras que utilizan esta expresión sostienen que la coreografía es una disciplina independiente de la danza y aplicable a diversos campos, no hacen una definición estricta de esta conceptualización. Encontramos también que en su mayoría estos análisis parten de la danza y la mantienen como referencia, sea tanto para abrirla al diálogo con otras disciplinas o para negarla. Lo vemos en los siguientes ejemplos: en la introducción de “Contemporary Choreography. A Critical Reader” (Butterworth and Wildschut, 2009) las editoras abren el texto con la siguiente afirmación:

Choreography is the making of dance. Dance, however, is not confined to theatrical contexts only. Contemporary choreography is concerned with dance making in an ever-expanding field of applications: from both viewers’ and performers’ perspectives, in live and broadcast media, in site-specific, applied, community and shared environments. Does the nature of choreography change with each new context, or is there a constant set of principles that define what choreography is, whatever the circumstance? This innovative text raises the question and, from a range of differing perspectives, challenges traditional understandings of dance making whilst promoting enquiry into the creative process as a whole. (Butterworth and Wildschut, 2009:1)

Por otra parte Márten Spångberg, performer, coreógrafo y teórico de las artes performáticas, presenta en diferentes textos visiones a veces divergentes. En un texto/manifiesto denominado “Seventeen Points for The Future of the Dance” sostiene:

1. An expanded choreography owns the future. Dance as we know it is soon, if not already as dead as opera or dixieland jazz. The future belongs to choreography but only if it acknowledges its potentiality as an expanded capacity. Choreography is not the art of making dances (a directional set of tools), it is a generic set of capacities to be applied to any kind of production, analysis or organization. (Spångberg, s.p.)

En realidad, más que proponerlas como dos disciplinas autónomas, plantea la independencia de la coreografía de una danza actual (aunque demasiado generalizada como para saber a qué se refiere) que no podría seguirle el paso. Pero, en esta visión que lanza Spångberg, la coreografía sería la suma de demasiados saberes:

2. Choreography is not the art of making dances; it’s a complex means of approaching the world. No, the universe.

3. If we live in a society of performance it’s structural foundation is choreography.

Muchas de las afirmaciones de este texto podrían ser revisadas en profundidad, pero entendiéndolo como un manifiesto, como propuesta poética, nos limitamos a considerar la orientación general de las ideas y la atención que da al movimiento en un plano social. De todas maneras encontramos más útil como herramienta de trabajo un pensamiento coreográfico que busca aclarar las calidades del movimiento, la amplitud de su espectro y los modos con que cada una de esas calidades se construye. La forma en que lo expone Anna Pakes nos acerca más a otras definiciones de lo coreográfico, donde la atención al gesto encuentra un foco más definido:

Choreographic practice is clearly a form of intentional action – that is, it is not something we engage in by accident, or unwittingly (which is not to say that accidents and unexpected turns do not occur in the course of making); but it is also a highly specialised and distinctive activity which seems, intuitively, to be fundamentally unlike changing the oil in one’s car or playing chess. These are much more clearly routinised actions, governed by norms or rules that make the reasoning about the means to achieve one’s purposes relatively straightforward. (Pakes, 2009: 16,17)

Scott de Lahunta es uno de los más destacados investigadores y gestores de proyectos sobre coreografía, nuevas tecnologías y ciencias cognitivas. Ya en un texto de 2009, focaliza algunos de los puntos clave de la investigación que se desarrolla en la actualidad sobre coreografía, afirmando que “muchos investigadores en filosofía y ciencias cognitivas que trabajan con danza están interesados en cómo hacer es pensar y en cómo hacer cosas con las cuales pensar”. (de Lahunta, 2009: s.p.)

Un texto esencial en relación al pensamiento coreográfico es el ensayo de William Forsythe “Choreographic Objects” en el que remarca que:

La coreografía y la danza son dos prácticas distintas y muy diferentes.

En el caso que la coreografía y la danza coinciden, la coreografía sirve a menudo como un canal para el deseo de bailar. Uno puede fácilmente asumir que la sustancia del pensamiento coreográfico reside exclusivamente en el cuerpo. Pero ¿es posible para la coreografía generar expresiones autónomas de sus principios, un objeto coreográfico, sin el cuerpo?” (Forsythe, Weisbeck and Stiftung., 2008: 5)

El trabajo de este coreógrafo trasciende el campo de la creación, impulsa a través de sus proyectos nuevas formas de investigación-acción, de colaboración interdisciplinar y de difusión de los lenguajes emergentes en el arte contemporáneo. Pero sobre todo desarrolla un pensamiento estético y ético a partir del movimiento:

I'm interested in the politics of responsibility (...)I look for situations that allow dancers to assume responsibility – they are responsible for aspects of the choreography just as I am responsible for the mode of deriving it. I make a proposal and I understand that this proposal can generate a certain kind of information just depending on what your references are. (Goethe Institut, s.p.)

El principio de esta proposición surge como un modo de creación colaborativa con los bailarines de su compañía y con profesionales de diversas áreas. A partir de los años 1990 ha ido desarrollando a través de instalaciones y objetos coreográficos una aproximación más participativa a la coreografía como una práctica social. Este nuevo formato se orienta a abrir un espacio accesible para la experimentación del movimiento coreográfico o, dicho de otra manera, a generar las condiciones para que un espacio se construya a través del movimiento de un público no profesional. Los movimientos que un visitante puede realizar en una IC pueden guiar hacia una toma de consciencia de la importancia del gesto, en tanto permiten reconocer en qué medida las acciones individuales y cotidianas pueden influir en la conformación de lo comunitario.

Una lectura similar es la que propone Andrew Hewitt desde su concepto de coreografía social:

What I am calling “choreography” is not just a way of thinking about social order; it has also been a way of thinking about the relationship of aesthetics to politics. Aesthetic dance – and here we encounter the importance of the performative within our notion of social choreography – functions as a space in which social possibilities are both rehearsed and performed. (Hewitt and Pristaš, 2007:45)

Chyntia Novak (Novack, 1990) en su trabajo sobre el *contact improvisation* desde una mirada antropológica, pone en evidencia la capacidad de los movimientos de la danza y de nuevas tendencias coreográficas, para crear y movilizar formas de interacción social, más allá de una mera reproducción cultural. Esto lo vemos intensamente reflejado en surgimiento de esta práctica que alrededor de los años 1960 y 1970 que tiene lugar en Nueva York¹⁶ donde las prácticas coreográficas participan son promotoras activas de claves culturales en aspectos relativos a género, raza y diversidad funcional. De forma similar, otros autores han desarrollado una visión social de la coreografía como Mark Franko (Franko, 2009, 2011) y (Franko and Richards, 2000)

¹⁶ Lo veremos parcialmente en el punto dedicado al Hudson Dance Theater, pero debemos recordar que si bien Nueva York fue un centro importante de renovación a partir del *Contact improvisation* y la *Postmodern Dance*, otros focos de creación coincidieron con estas tendencias, reflejándolo también en el arte de performance, que mantiene estrechas conexiones con los conceptos de los que se ocupa de la coreografía.

que, a través de la historia de la danza en diferentes momentos históricos, propone una lectura social y política del cuerpo que danza. Desde otro punto de vista Alexandra Kolb desarrolla una visión más crítica que no niega pero sí desconfía de la participación:

The aspiration of late 1960s and 1970s performers to transform audiences into politically responsible citizens and explode previous conventions of art reverberates to some extent in the collaborative, participatory work being produced today(...) The fact that such statements have a benevolent ring and promote welcome civic values should not, however, lead us to overlook the more deep-seated problem of the adoption of performance parameters and terminology by both political and economic establishment forces. (Kolb, 2013:47)

Retomamos luego de esta revisión sobre algunas de las tendencias que se reconocen en el actual pensamiento coreográfico lo que marcábamos al inicio de este apartado: la idea de una coreografía expandida sigue siendo en muchos casos un discurso que continúa ligado a la Teoría de la danza. A través de las imágenes que Deleuze y Guattari desarrollan al plantear el pensamiento rizomático podríamos reconocer en algunas de estas posiciones una conformación arbórea, jerárquica, donde la danza sigue siendo el eje desde el que la coreografía puede ramificarse.

En cambio cuando el pensamiento coreográfico proviene de la práctica tiende a desarrollar sistemas más complejos y transversales en los que se combinan organizaciones más horizontales (rizoma) y más verticales (emergencia). La conceptualización teórica encuentra sintonía con un conocimiento que proviene de la acción cuando se articula incorporando la experiencia estética como fuente de individualidad y de responsabilidad. La calidad de un proceso de inmersión se hace evidente en el movimiento. Esto podemos analizarlo y ejemplificarlo de múltiples maneras, nos remitimos en primer lugar a un texto de David Foster Wallace. El artículo no tiene nada que ver con las instalaciones, pero creemos que es una referencia particularmente adecuada porque lo que buscamos es encontrar puntos de contacto entre experiencias accesibles que pueden ser comunicadas a través del gesto. En un artículo de 2006 titulado “Federer as Religious Experience” define los “Momentos Federer” como una vivencia de inmersión que refuerza la capacidad de entender el movimiento de otro cuerpo desde la experiencia del movimiento propio:

These are times, as you watch the young Swiss play, when the jaw drops and eyes protrude and sounds are made that bring spouses in from other rooms to see if you're O.K. The Moments are more intense if you've played enough tennis to understand the impossibility of what you just saw him do. (Foster Wallace, 2006: s.p.)

El rol del espectador es ser activo en función de la atención que este predispone:

Beauty is not the goal of competitive sports, but high-level sports are a prime venue for the expression of human beauty. (...) The human beauty we're talking about here is beauty of a particular type; it might be called kinetic beauty. Its power and appeal are universal. It has nothing to do with sex or cultural norms. What it seems to have to do with, really, is human beings' reconciliation with the fact of having a body. (Foster Wallace, 2006: s.p)

Agrega en una nota sobre este punto:

“Great athletes seem to catalyze our awareness of how glorious it is to touch and perceive, move through space, interact with matter. Granted, what great athletes can do with their bodies are things that the rest of us can only dream of. But these dreams are important — they make up for a lot.” (Foster Wallace, 2006: s.p)

Esta descripción valdría para un amante de la danza que ve danzar a Sylvie Guillem¹⁷. Se trata más de una predisposición que de una coacción. Un pensamiento coreográfico puede no ser sólo una forma de comando y control del espacio, también puede ser una forma de percibir las fuerzas. Recurrimos a algunas líneas de un texto proveniente de una conferencia-acción de Bartolomé Ferrando sobre arte y cotidianidad que está en estrecha relación con esta perspectiva:

pensamientos, palabras, gestos y objetos, disponen de

una particularidad vitalidad que les es propia

pensamientos, palabras, gestos y acciones, disponen de

una particular energía que les es propia

la energía del sujeto se manifiesta en relación directa al

¹⁷ En 2015 Guillem se despidió como bailarina y realiza el último tour de su carrera. Muchas de las críticas y comentarios apuntaban a que su condición física y su presencia escénica estaban en su máximo nivel y que podía seguir bailando aún con mayor calidad que otras bailarinas más jóvenes. El impacto que produce Guillem en escena transmite lo que Foster Wallace describe en Federer. En una reseña de su presentación en Londres, la crítica de The Guardian escribe:

“Yet it still seems incredible that Life in Progress is to be the last show of her career – with her flukily beautiful limbs and transparently expressive technique, Guillem at 50 can still dance almost anyone else off the stage. It's typical of her stubborn integrity that the farewell programme she has chosen is more about risk than nostalgia.”(Mackrell, 2015: s.p.)

grado de conciencia que este tiene de sí mismo

las manifestaciones son capaces de provocar

alteraciones en todo sistema ordenado

el arte es una cuestión de energía (Ferrando, 2012:47,48)

Ver el espacio a través de un pensamiento coreográfico es ver en él las líneas de fuerza que abren una pluralidad de posibilidades para construir la relación con el entorno. Movimiento y percepción generan el paisaje. Lo transforman. Mientras tanto, el movimiento como los modos de la percepción se implican en un cambio continuo. Vayamos a dos ejemplos, dados por un antropólogo y un coreógrafo, Marc Auge y William Forsythe, hablando de una misma experiencia: el uso de la bicicleta en la ciudad. Partiendo de presupuestos diversos, los conceptos que se filtran atienden a una misma dirección, la propuesta de M. Auge puede leerse desde una intención coreográfica y la descripción de W. Forsythe va de la mirada del coreógrafo a la reflexión sobre lo cognitivo. Dice Auge: “La bicicleta permite jugar en el tiempo, repensar el espacio, improvisar el espacio, materializar el espacio. La bicicleta permite la relación porque ofrece el tiempo y el espacio. Impone cierta resistencia física y la materialización del espacio” (Augé, 2013: s.p.) Por su parte, Forsythe comenta el hecho de que, a partir del aburrimiento de seguir siempre el mismo recorrido, decide explorar las diferentes posibilidades de unir dos puntos de la ciudad y esto lo lleva a encontrar seis modos diferentes del llegar al trabajo, descubriendo espacios de la ciudad desconocidos hasta entonces: (I found) “Six different ways to go that involve bridges, parks, thing. Because I get utterly bored. Years after years driving the same bike path. I was going to go out of my mind...” (Forsythe and Vass-Rhee, 2014)

La posibilidad de tener seis formas diferentes de realizar una acción: recorrer un espacio, comenta Forsythe, es una de las razones por las que experimenta con los “objetos coreográficos” y con las instalaciones, tiene que ver con renovar la pregunta sobre las posibilidades de la coreografía, llevadas a ámbitos diferentes y a modos de expresión diferentes de los tradicionales. Por eso sale de los espacios escénicos y de la danza. Así, sostenía en una entrevista en 2010 “La coreografía es, en realidad, un arte

visual. Tápense los ojos ¿hay coreografía?” (Forsythe and Marinero, 2010:60), esta reflexión conlleva un contexto, en este caso: hablando de una coreografía ligada a la danza, y en un ámbito escénico tradicional, por eso sostenía también que “la democratización de la danza en el interior de un teatro me parece imposible y creo que sólo es factible cuando uno observa a los amateurs desde un escondite”¹⁸ (Forsythe and Marinero, 2010:60)

Si bien en esta entrevista hablaba de democratizar la danza, su planteamiento no se expresa cómo descontextualizar la danza, sino cómo crear otros modos de trabajar con el movimiento - que no son danza - pero que desarrollan el lenguaje coreográfico: “I moved out and started working in other spaces. But we didn’t do dancing in those places” (Forsythe and Vass-Rhee, 2014)

2.4.1 Principios coreográficos

John Berger, en su biografía de Picasso, recupera estas palabras del pintor: “Todo el interés del arte está en el principio. Luego del principio está ya el fin” (Berger, 2013:55). Pensada en función del gesto esta frase resume un aspecto de la coreografía que es la organización de principios o proposiciones para la creación del movimiento. Hay principios que suelen considerarse *orgánicos* o *universales*, porque están directamente ligados a la fisiología del movimiento; pero, cuando hablamos de principios coreográficos, queremos enfocarnos en las lógicas con las que se puede *leer* un cuerpo y organizar su movimiento. Llevar las posibilidades de construir un paisaje conceptual para el gesto fuera de la ilusión de lo natural.

Cada creador y puntualmente cada coreógrafo, coreógrafa, con-forma un cuerpo y crea con él un espacio y una duración. Los principios son los vectores que pueden reunir en torno a sí los modos y los materiales a través de los cuales se manifiestan. El principio crea la forma. Por lo tanto, la coreografía, como lenguaje de potencias, puede reunir y renovar diferentes formas de expresión para un mismo principio de movimiento.

En una instalación coreográfica son los principios coreográficos, en tanto líneas de fuerza y vectores de dirección, los que conforman el espacio. Si retomamos la idea

¹⁸ El escondite al que hace referencia es la instalación “White Bouncy Castle, que se presentaba en esa oportunidad en el Festival Montpellier Danse.

de recorrido como gesto global que proponíamos más arriba, podemos entender el gesto como la pluralidad de posibilidades de movimientos en busca de un sentido, podemos crear una narración que otorgue sentido al propio cuerpo en ese contexto.

La noción de “usted está aquí” que Italo Rota (Rota, 2009) marca como el punto de partida desde el que un visitante puede ubicarse y interactuar con la instalación, no es sólo un punto en el espacio, sino un principio de pluri-direccionalidad. Por esto hablamos de una ecología de la co-presencia, ya que sólo podemos descubrir lo nuevo, revelarnos a un gesto nuevo, a través de la presencia de aquello que es conocido. En el movimiento, los cuerpos no dejan de encontrarse y afectarse; la traza de un gesto cumplido orienta el recorrido que lleva a un gesto nuevo:

Un cuerpo afecta a otros cuerpos distintos o es afectado por ellos; este poder de afectar o ser afectado define también un cuerpo en su individualidad.(...) No obstante, si uno se conforma con pensarlo teóricamente no ha hecho suficiente. Pues, en concreto, un modo es una relación compleja de velocidad y de lentitud en el cuerpo, pero también en el pensamiento, y es un poder de afectar o ser afectado, del cuerpo o del pensamiento. (Deleuze, 2001: 150, 151)

Si bien hay muchos modos y muchas lógicas desde las que construir, hay un punto que es común, y que va más allá del movimiento: los principios mismos han de ser flexibles y cambiantes. De otro modo, en lugar de ser impulso y referencia para abrir posibilidades de percepción, se convierten en estructuras rígidas que esclerosan cualquier práctica.

In one sense, of course, choreography is also a rule-governed activity: conventions do exist to render it both possible and identifiable, and even when breaking with these conventions one still operates with reference to them.

And yet, choreography's creative dimension transcends the norm-based character of the 'ordinary' activities with which the literature on practical inference is largely preoccupied. Ends and means are not as clearly defined in a creative situation. (Pakes, 2009: 17)

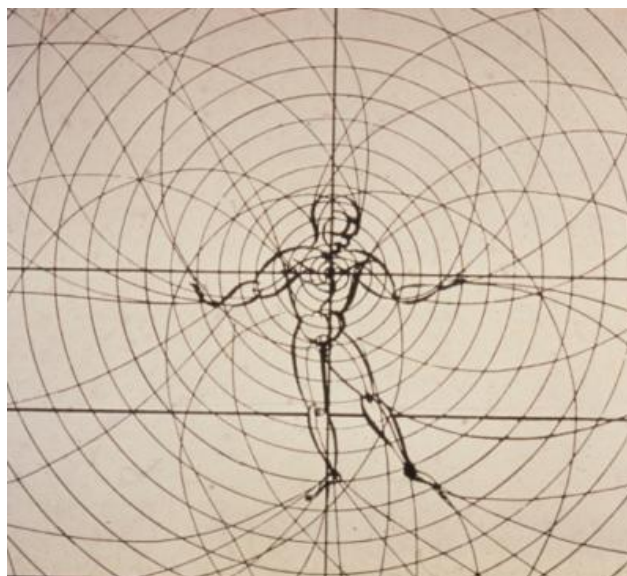
Si bien esta afirmación se presenta como un planteamiento obvio, no dejamos de encontrar en el trabajo de algunos artistas, a partir de aquello que podía considerarse estilo, se fijan en una repetición que va agotando el contenido. También podemos verlo en las prácticas de movimiento - técnicas de trabajo corporal, estilos de danza, que se vuelven autorreferentes en un entorno geográfico y/o cultural, o que asumen jerarquías y se institucionalizan:

A principle is not a rule; it's just a way to take care of some of the decisions, leaving you free to do what you do best, which is to be intuitive. It's hard sometimes to be intuitive when you're overwhelmed by choice.

At the same time the idea that you can make what you want is a fantasy. You are you, and you can only make what you can make.

(Burrows, 2010:2)

Jonathan Borrows y Matteo Fargion junto a otros coreógrafos han participado del proyecto de investigación sobre notación y creación coreográfica en el ámbito digital que llevaron a adelante W. Forsythe y S. de Lahunta entre 2010 y 2013. En él se exploraba la diversidad de los lenguajes coreográficos y el desarrollo de herramientas tecnológicas y diseños cartográficos a partir de cada lenguaje. Esta formas de trabajo colaborativo, involucra diversos niveles en la práctica de Forsythe. En la creación coreográfica, por ejemplo, no utiliza siempre el mismo método. Lo que puede ser estable es el uso de diversos disparadores del movimiento. Construye a través de rescribir y de combinar estructuras ya utilizadas con otras nuevas. Organizarlo de este modo le permite partir del presupuesto de que todo puede ser cambiado y que puede trabajar sobre una pieza durante años. De hecho lo hace y muchos de sus trabajos se presentan como versiones: “mi mente es como un archivo, pasos viejos, pasos recientes. Me gusta readaptar ciertas cosas en un nuevo contexto.” (Forsythe and Labarthe, 1988: video). Por esto volvemos a la premisa de que no hay formas establecidas, correctas o incorrectas, sino que lo que orienta la praxis son los vectores de fuerza. La concreción de una técnica, aún para poder hibridarse o fundirse con otras, se sostiene en esos principios.



Schlemmer, O. "Drawing of Man as Dancer" (c. 1921)
Fuente: <http://library.calvin.edu/hda/node/2306>. Acceso 20/11/2015

En la evolución de las técnicas de movimiento, si atendemos a su historia, hay conceptos claves que resultan comunes o próximos y que permiten la comunicación o los trasvases. Por ejemplo, Matthias Alexander (Alexander, 1995) partió de un análisis del movimiento completamente experimental¹⁹, estableció su método a través de la idea de "*directions*" que implica al mismo tiempo *dirección*: un punto en el espacio donde apuntar y *directiva*: una consigna que orienta y de claridad a la ejecución de un movimiento, sin limitarlo a una única manifestación posible, sino organizada para contener infinidad de variaciones sutiles. La técnica de Alexander es especialmente interesante por la influencia que tuvo en el pensamiento de su época y en métodos posteriores, no sólo en el trabajo corporal, sino en la filosofía, la ciencia y la literatura²⁰. Éste es un ejemplo temprano de interdisciplinariedad, que parte de la vivencia de principios de movimiento y de la percepción, de cómo estos influyen en los modos de pensar y hacer. Tanto en esta, como en otras técnicas de movimiento que corporeizan principios coreográficos, podemos comprobar de forma práctica un concepto nodal: que los procesos en los que actúan principios no pueden ser solucionados, pero sí pueden

¹⁹ La técnica desarrollada por M. Alexander fue pionera para su tiempo, a inicios del siglo XX y aún continúa siendo un trabajo sofisticado y complejo. El libro "The use of self", que ponemos aquí en referencia en su primera versión en castellano, apareció por primera vez en 1931.

²⁰ Entre sus alumnos, uno de los que de forma más continua y entusiasta reconoció la influencia del método en su trabajo, fue el filósofo John Dewey. Otras personalidades de la cultura y la ciencia de su época fueron George Bernard Shaw, Aldous Huxley Charles Sherrington, o Nikolaas Tinbergen.

tener diversas resoluciones; porque contienen el principio de multiplicidad, sumado a lo específico de su planteamiento.

2.4.1.1 Tres variaciones de un principio

Encontramos en la reflexión de Deleuze y Guattari que la finalidad del arte es en cierto modo una cuestión de principios, porque el *percepto* y el *afecto* son independientes no sólo de las percepciones y las afecciones, sino también del artista y del espectador (Deleuze and Guattari, 1997: 164):

La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación. Para ello hace falta un método, que varía con cada autor y que forma parte de la obra. (Deleuze and Guattari, 1997:168)

Como vemos, esta relación de principios y métodos se hace claramente visible cuando el material de trabajo es el movimiento. Cada artista que afronta el gesto se ve obligado a crear herramientas que le ayuden a desbrozar las líneas de fuerza, para recuperarlas lo más claras posibles. A continuación citamos tres artistas: Alighiero e Boetti, John Cage y Marcel Duchamp y las estrategias que cada uno genera para poner en acción un principio semejante relacionado con el no-hacer. En Boetti será “no hacer elecciones”, en Cage “hacer preguntas en lugar de tomar decisiones” y en Duchamp “la indiferencia” es la que lleva a encontrar los objetos, no a producirlos.

Mencionamos en otro punto el trabajo de los mapas en Alighiero e Boetti quien afirmaba que, una vez encontrado en concepto, todo lo demás no ya no le obliga a hacer elecciones, porque todo está ya allí. Este principio lo llevará adelante en otros trabajos; a través de diversos modos de hacer realiza muestras en colaboración que llama *personales-colectivas* en las que actúa: “Costruendo un sistema che non può esistere senza l’apporto creativo del altro, lasciando la sua volontà in sottofondo, l’artista raggiunge l’ambizione di ‘non fare delle scelte’ ma di ‘inventare sistemi che poi scelgano per [lui]’” (Cerizza, 2009: 31)

También vemos, en referencia a John Cage, que la forma de entender el azar es un modo de trabajo que asume la responsabilidad de hacer preguntas en lugar de la responsabilidad de tomar decisiones:

In the late forties I found out by experiment (I went into the anechoic chamber at Harvard University) that silence is not acoustic. It is a change of mind, a turning around. I devoted my music to it. My work became an exploration of non-intention. To carry it out faithfully I have developed a complicated composing means using I Ching chance operations, making my responsibility that of asking questions instead of making choices (Cage, 1990)

Veremos más adelante el proceso de composición de Cage aplicado a su pieza “Ryoanji” y también el comentario que éste hace al músico japonés Ashihara sobre las piedras del Jardín Zen en el que se inspira. En él dice que estas piedras podrían estar en cualquier lugar del jardín, lo que puede parecer una afirmación entre el humor y la ironía. Sin embargo, esta afirmación tiene relación con la idea de la no-intención con la que el músico trabajaba, ya que el libro por el que se organiza la estructura de un jardín seco, el *Sakuteiki* describe el proceso de encontrar la ubicación, apelando a la escucha de los elementos:

The Sakuteiki refers to the process of placing stones in the garden as ‘making a request of the stones’ (Takei & Keane, 2008), in effect asking the stones where they want to be placed. In the medieval Japanese context, the idea that the stones have a will of their own appeared quite reasonable. If not taken literally, it implies highly attuned sensibility to the materials that are worked with, acting in concert with careful attention to local conditions (topology, climate, surroundings). (Whittington, 2013:19)

Esta predisposición, de atención y escucha, no es distante de la metodología de Cage, quien entendía que la decisión estaba antes de la manifestación de la forma. Hay una apertura a la co-presencia que parte de una relación con el entorno, una inmersión que nace con la conciencia de la imposibilidad del silencio, y, por la tanto, de la imposibilidad del aislamiento.

Otra aproximación a un principio de basado en el no-hacer es la de Marcel Duchamp. Con su obra comienza a diluirse el rol del genio creador en el arte contemporáneo. Duchamp fue una influencia directa para Cage y ha continuado presente para las siguientes generaciones. En diálogo con Pierre Cabanne, expone su modo de “encontrar” los objetos, la forma con que serán compuestos:

Cabanne: What determined your choice of readymades?

Duchamp: That depended on the object. In general, I had to beware of it "look". It's very difficult to choose an object, because, at the end of fifteen days, you begin to like it or to hate it. You have to approach something with an indifference, as if you have no aesthetic emotion. The choice of readymades is always based on visual indifference and, at the same time, on the total absence of good or bad taste. (Cabanne and Duchamp, 1987: 48)

Vemos cómo los principios de composición de los tres artistas que hemos citado, establecen entre sí relaciones de afinidad en torno a la escucha. La disciplina de la creación se basa en refinar procesos perceptivos. Vuelve la idea de corografía que aparecía en el texto de Essex. Las estrategias planteadas son también formas de reconocer un territorio a través del acceso a todos sus niveles de cotidianidad.

2.5 Pensamiento ecológico

Al referirnos a un pensamiento ecológico tenemos en cuenta su aplicación en todos los procesos que involucran elementos de naturaleza diversa, que forman parte de un sistema pero al mismo tiempo están en continua modificación. Por lo tanto el equilibrio que se establece es dinámico. El pensamiento ecológico se ve claramente reflejado en el ámbito del paisaje y del jardín porque allí los elementos constitutivos (seres humanos, no humanos, elementos, materiales, condiciones atmosféricas) están en continua mutación e interdependencia.

Hoy somos conscientes de cuanto sucede entre los elementos vivientes. No podemos contentarnos más de contraponer entre ellos los elementos ya clasificados, de rellenar el espacio de individuos cerrados dentro de una definición, infinitamente aislados. Esto porque en ningún modo, en su disposición se ha tenido en cuenta el enlace que podría existir entre ellos. (Clément, 2011: 13, 14)

La relación de la ecología con el medio ambiente es la más directa, pero esta ordenación sistémica funciona en ámbitos muy diversos en los que se puede reconocer la conformación de un ecosistema. En el marco social también se pueden producir alianzas que generen a través de una "ecología cultural" nuevos "modos experimentales de coexistencia" (Laddaga, 2006: 94 y 22). Reinaldo Laddaga parte del análisis de una experiencia de intervención artística en un medio urbano. Vemos que hay una conexión entre su idea de una ecología cultural con la propuesta de pensamiento ecológico que desarrolla Lorraine Code desde un marco epistemológico:

Ecological thinking points toward ways of developing a conceptual framework for a theory of knowledge—an epistemology—sensitive to human and historical-geographical diversity and well equipped to interrogate and unsettle the instrumental rationality, abstract individualism, reductionism, and exploitation of people and places that the epistemologies of mastery have helped to legitimate (Code, 2006:21)

En un nivel más concreto las instalaciones coreográficas también pueden ser entendidas como ecosistemas. Encontramos en ellas las mismas características que anotábamos más arriba. Definimos las Instalaciones como paisajes coreográficos que median entre la experiencia estética y la organización del espacio común. Esto nos acerca a una visión ecológica de la relación: “the commitment implicit in ecological thinking to imagining, crafting, articulating, working to enact principles of ideal cohabitation” (Code, 2006: 28)

En las instalaciones también se pueden hacer visible los tres registros ecológicos que define Guattari: el del medio ambiente, el de las relaciones sociales y el de la subjetividad humana (Guattari, 1996). En la obra de Tomás Saraceno se ponen de manifiesto estas tres ecologías ya que el artista reconoce su influencia²¹ y las considera parte de su forma de trabajo:

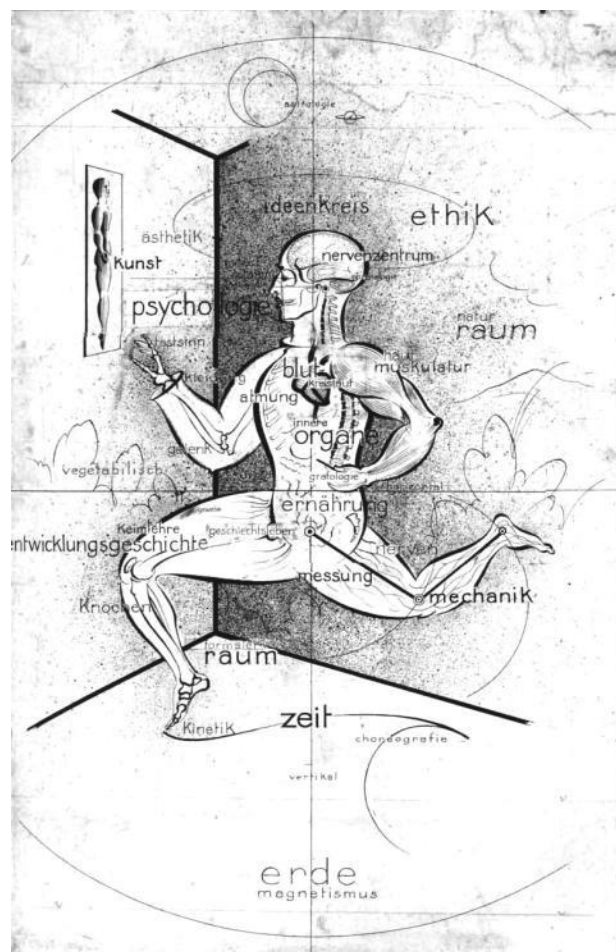
I mio lavoro come artista visivo non si pone l’obiettivo di escogitare rimedi definitivi. Non amo utilizzare parole come “soluzioni abitative”, né mi illudo di poter “migliorare” concretamente la vita sul pianeta all’umanità intera. I miei lavori sono piuttosto delle prove, degli esperimenti per dei futuri presunti e possibili. Lo scopo di quello che faccio è cercare di espandere il territorio del dialogo, sensibilizzare il maggior numero di persone sulla portata dell’impatto che ognuno di noi esercita sugli altri e sull’ambiente. Questo è l’obiettivo della mia pratica artistica: rendere le persone consapevoli dell’interdipendenza fra i diversi elementi costitutivi del sistema in cui viviamo – l’interrelazione tra oggetti, fenomeni naturali ed esseri viventi. (Saraceno y Florian, 2012:s.p.)

La reflexión de Saraceno sobre su trabajo es coincidente con el planteamiento de Forsythe que citábamos más arriba, que ve la *co-construcción de un ambiente* a través de una *ecología de ideo-logías* que no se insisten en un pensamiento único (Forsythe,

²¹ “Di grande ispirazione al mio lavoro è stato ed è tuttora il filosofo francese Félix Guattari, autore de *Le tre ecologie* (1989), nel quale la tradizionale nozione di ecologia viene rivista ed estesa a più sfere d’interesse: l’ecologia ambientale, l’ecologia sociale e l’ecologia mentale, l’ultima delle quali elegge a proprio terreno d’indagine la psiche e la sfera della soggettività umana. Ciò che caratterizza i territori delle tre ecologie è il fatto di essere dei sistemi aperti e intimamente correlati.” (Saraceno y Florian, 2012:s.p.)

Weisbeck and Stiftung, 2008:5). Todas las reflexiones sobre diferentes modos de abordar un pensamiento sistémico que se ocupa de la relación también pueden ser expresadas con una imagen como lo propone Gilles Clement: “Había elegido hablar de ‘ecología’ sin utilizar la palabra, llevada hasta el nivel más bajo de la desafección de tantas batallas, dudas, radicalismos. ‘Jardín’ (...) es un término más adecuado.” (Clément y De Pieri, 2005: 75)

También a través de imágenes podemos encontrar estas constelaciones de conceptos. Lo vemos en los siguientes diseños que pertenecen a algunos de los autores citados en este apartado: visiones de la organización de ecosistemas a través de la mirada de un paisajista, de un arquitecto y de un coreógrafo. En ellas también están presentes las formas del rizoma y la esfera: el rizoma, en tanto red extensiva y la esfera como un modelo para visibilizar la organización de ecosistemas que son conformados por ejes multidireccionales. La Kinesfera es posiblemente el ejemplo más cercano, el cuerpo como primera esfera que entra en relación en un sistema complejo.



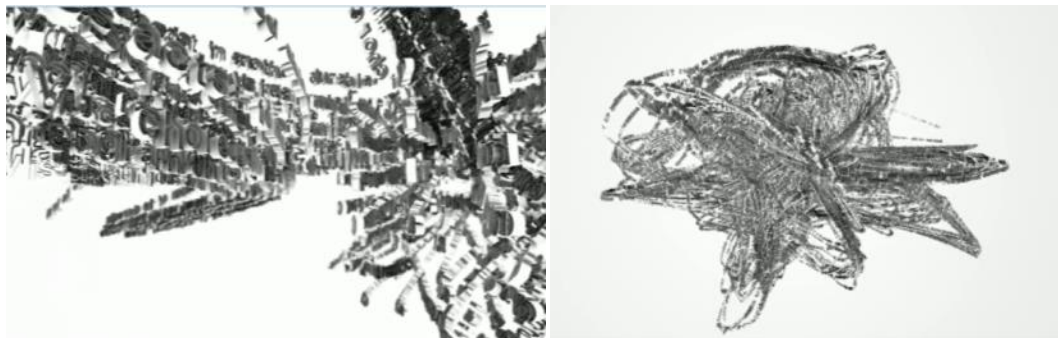
Schlemmer, O. “Hombre en la esferas de ideas “ (1928) Fuente: (Schlemmer, 1987: 103)



Clement, G. "La evolución de las sociedades vistas como una rescritura de los principios de vida dentro de un mismo espacio". Fuente:(Clement, 2013: 36)



Saraceno, T. Boceto detalle (izq) Fuente:(Saraceno and Ackermann, 2011:160)
 "Biosphere 06" (2009) (der) Fuente: foto personal



Forsythe, W. "Concept Threads" (Elaboración digital en vídeo del ensayo) Fuente: <http://synchronousobjects.osu.edu>.
 (Captación de pantalla) Acceso 20/11/2015. Se reelaboran fragmentos del ensayo sobre Objetos coreográficos a través

2.6 Coreografía diseminada

Al ir construyendo el concepto de *coreografía diseminada* aparecen: referencias, piezas, imágenes, en diferentes puntos y a lo largo de todo el texto. En consonancia con la idea de lo diseminado, de aquello que emerge en espacios que no son los previstos institucionalmente para su realización, estas referencias se resisten a presentarse en un orden convencional. Entendemos que esto puede acarrear dificultades en la lectura lineal, pero, a su vez, no se conservaría su sentido si fueran organizadas en orden cronológico o disciplinar. La lógica de una *coreografía diseminada* está en descubrir y seguir las líneas de fuga a través de las cuales el movimiento modela el espacio.

Cuando hablamos de una coreografía diseminada recurrimos a una imagen que nos devuelve al espacio del paisaje y del jardín, ámbitos de la percepción y la creación. Diseminar²² (Del lat. *dissemināre*) recuerda el gesto de sembrar esparciendo las semillas en el terreno: un espacio - un jardín o instalación - que, a partir de las consecuencias del gesto, se modifica sin que podamos controlar exhaustivamente el devenir de su cambio y su constitución. Esta imagen se propone como un modo de entender la presencia, la espacialidad y la temporalidad como un continuum, que observa y experimenta el gesto y el movimiento en el contexto de un pensamiento ecológico.

A través de la metáfora de lo germinal, la lengua relaciona lo vegetal, lo animal, lo biológico y lo epistemológico, en un solo eje de equivalencias que en general se nos escapan. El entramado que reúne todas estas asociaciones es arcaico, pero la etimología nos permite una lectura que actualiza sus significados y les da un nuevo sentido. (Bordelois, 2006: 21:22)

Múltiples desarrollos pueden abrirse a partir de un mismo principio de movimiento. El encuentro de un principio coreográfico con un espacio provoca un agenciamiento: “Un agenciamiento no se le puede atribuir a un sujeto determinado. En el agenciamiento incide lo múltiple indeterminado o multiplicidad como sustantivo, no como adjetivo” (Díaz, 2007: s.p.)

²² En italiano la definición de Diccionario Garzanti refiere a este gesto: “Disseminare: spargere qua e là come fa chi semina. Dal lat. *dissemināre*, comp. di *dis-* ‘dis-’ e un deriv. di *sēmen* -*mīnis* ‘seme’. Fuente: <http://www.garzantilinguistica.it/> Acceso: 20/11/2015

La noción de *coreografía diseminada* implica la relación de tres puntos de vista:

- Un pensamiento ecológico que se enfoca a la relación, al equilibrio dinámico de elementos que están en proceso (el espacio, las personas, la obra, los recorridos). La co-presencia se relaciona con esta perspectiva.

- La mirada de la cartografía que permite tener presente todos los elementos que constituyen un sistema sin jerarquizarlos. La notación y la partitura serían la visibilización de este aspecto.

- Un pensamiento coreográfico que mantiene la atención en el movimiento y la organización de la forma. En el que todos los sentidos están presentes, en particular el sentido del movimiento y del espacio habitado que nos devuelven a la co-presencia.

La presencia es una calidad de la atención que requiere un ambiente de recepción más que de exposición. Por eso hablamos de diseminar: si el ambiente acoge, la forma se manifiesta. Todo crecimiento depende de un espacio:

La dimensione che dobbiamo pensare è il modo in cui una determinata cosa si presenta, come questa ha luogo, come questa prende posto e accade. È questo aspetto che mi riporta alla performatività e, più correttamente, alla danza. La danza è una presenza che si ripiega su se stessa ma, al tempo stesso essa si mostra. (Nancy en Garcia Sottile and Pitozzi, 2011: 11,12)

La presencia necesita una forma para darse a los sentidos. Es una atención ligada a la emoción, que pasa de la idea de la presencia a la co-presencia a través de la acción.

Las instalaciones pueden entenderse como un gran aporte a la reflexión y al establecimiento del pensamiento actual sobre la noción de coreografía. Las IC ayudan a entenderla como un lenguaje que aporta nuevas visiones a otros ámbitos cognitivos y creativos. Este rol de las IC en la reconceptualización de la coreografía, lo podemos analizar a través de observar cómo éstas se han ido conformado como un modo disciplinar particular:

Are we perhaps at the point in the evolution of choreography where a distinction between the establishment of its ideas and its traditional forms of enactment must be made? Not out of any dissatisfaction with the tradition, but rather in an effort to alter the temporal condition of the ideas incumbent in the acts, to make the organizing principles visibly persist. Could it be conceivable that the ideas now seen as bound to a sentient expression are indeed able to exist in another durable, intelligible state? (Forsythe, Weisbeck and Stiftung, 2008:7)

La *coreografía diseminada* es el modo en que proponemos entender la Instalación Coreográfica, en relación conceptual con el jardín como espacio perceptivo y con la analogía del laberinto, como un espacio donde todos los movimientos se tornan conscientes. En todos ellos la acción, si bien sigue siendo una acción cotidiana, se hace decisión: gesto.

2.6.1 Gesto como principio de la forma

El gesto tiene algo en común con el paisaje. Si bien son dos conformaciones completamente diversas participan de una misma constelación. El gesto, como el paisaje, es algo que se sobrepone a otros estratos: si el paisaje se superpone al territorio, el gesto se adhiere al movimiento. El gesto, como el paisaje, puede ser imaginado en una dimensión ínfima o infinita, desde los cambios que se registran en la forma de un cuerpo con cada fase de la respiración a la suma de las fuerzas que produce cuando numerosos cuerpos se suman a un gesto, como veíamos en las obras de Alÿs y Gündüz.

Estamos en un exterior que sustenta mundos interiores (...) Quien quisiera todavía dirigir su vista afuera y hacia arriba se internaría en un ámbito deshabitado y alejado de la tierra para el que no hay contornos relevantes. También en lo más pequeño de la materia se han descubierto complejidades en las que somos nosotros los excluidos, los alejados. Por eso tiene hoy más sentido que nunca la indagación de nuestro 'donde', puesto que se dirige al lugar que los hombres crean para tener un sitio donde poder existir cómo quienes realmente son. (Sloterdijk, 2003:36)

El gesto como el paisaje parece estar dirigido solamente a la mirada; sin embargo, se queda impregnado en la conjunción de los sentidos. Ambos escapan de la quietud y de la pose. Comparte también con la escultura la vocación de dejar una huella en el espacio:

ciò che c'è di veramente geniale e artistico si trova nel ductus, nel gesto della firma, piú che in ciò che resta della firma. Da questo punto de vista, ogni arte sarebbe senz'opera, e forse senza artista. Può darsi che amiamo la danza proprio perchè essa ci ricorda che, in fondo, l'arte non è nient'altro che questo: una danza. C'è una danza anche nella pittura, nella música, e persino nella filosofia dove c'è questa danza, c'è l'arte ma non l'opera, e quando amiamo un'opera, sentiamo che ciò che ci chiama, ci parla, ci sconvolge, é ciò che nell'opera non é opera, é la danza che é all'opera nell'opera. (Derrida, Sini and Azzurro., 1998: 21,22)

En la experiencia del arte las acciones se conjugan con calidades de la atención que permiten renovar el sentido del gesto. El gesto es, junto a la palabra, al pensamiento, a la observación y a la intuición como ejercicio voluntario, lo que nos puede abrir a “un territorio plural de conexiones novedosas” (Ferrando, 2012: 53).

He resaltado (...) la idea del rescate de los intervalos móviles espaciales y temporales, generados por nosotros mismos al movernos o al desplazarnos de un sitio a otro. Al hacerlo, generamos intervalos matéricos, tridimensionales, irrepitibles y cambiantes de forma, que *son* en sí mismos esculturas efímeras (...) formas plásticas que creamos de forma continua, en todo momento. (Ferrando, 2012: 17)

Gordon Craig (1953: 11) sostenía que una habitación está viva a su modo, un modo diferente que el de un cuerpo. Entonces, si el espacio sobre el que recae nuestra atención y que contiene nuestros gestos, tiene una forma particular de estar vivo, es porque a su vez cumple un gesto propio o lo contiene: “Frente a la escultura- decía Juan Muñoz- no hay descanso. Para entender sus temblores o rabias, hay que obedecer a su señal de atención. Sentirse habitando el signo de su interrogante.” (Muñoz y Searle, 2009:39)

Las instalaciones, las *Instalaciones coreográficas* en especial, envían siempre una señal de atención, a veces es una propuesta de juego, de exploración, a veces proponen este tipo de gesto del que habla J. Muñoz, más contenido, de escucha y apertura. Lo que en una IC desde lo escultórico convoca a la atención, desde lo coreográfico invita al movimiento. Así podemos releer estas palabras que Deleuze dedica a la danza en función de la IC:

la danza, el ballet, el mimo abandonaban las figuras y las poses para liberar valores no de pose, no pulsadas, que referían el movimiento al instante cualquiera. Con ello, la danza, el ballet, el mimo pasaban a ser acciones capaces de responder a accidentes del medio, es decir, a la repartición de los puntos de un espacio o de los momentos de un acontecer. (Deleuze, 1984: 22)

El gesto es una vía por la que accionamos en el mundo y comunicamos una regularidad a través esas acciones, porque está ligado a la identidad de una forma profundamente enraizada en el cuerpo. El gesto se va haciendo forma y es generador de forma, desde los patrones de interacción más tempranos. Bonnie Bainbridge Cohen

afirma que “nos movemos de acuerdo a cómo nos tenían en brazos”²³, haciendo referencia al hecho de que la dinámica postural comienza a organizarse tempranamente, sustentada por interacción del cuerpo con aquello que le sirve como superficie de soporte (la tierra, las personas), con el espacio, y con la gravedad.²⁴ Con el gesto no sólo comunicamos regularidad a través de un estilo, que nos hace reconocibles, sino que es el propio gesto el que genera esa regularidad que nos hace dinámicamente estables.

2.6.2 La invitación a la danza: una ecología del movimiento

En las disciplinas tradicionales del arte el gesto se expande desde el cuerpo del artista hasta la obra. Parte de su cuerpo y se presenta en el espacio como danza, pintura, escultura, música. A partir del Arte de acción y de la Instalación el espectador pasa a ser actuante; en el espacio abierto de una obra sin disciplina el visitante deviene el *factor imprevisible* que completa la pieza, como lo definía el Gruppo T de Arte Cinética (Margozzi, 2006) que buscaba crear con sus obras nuevos ámbitos de dialogo espacial.

Para Lucio Fontana la intención de su gesto era romper con la bidimensionalidad: no ocupar el espacio, sino crearlo. En el espacio que dejaba John Cage a la participación estaba la intención de que cada performance fuera nuevamente un original, irreproducible, que el público provocara a través del azar una nueva forma; pero era un azar de cierta manera pre-figurado: el gesto que se impone al objeto es, en primer lugar, el gesto del artista.

En la obra de Jackson Pollock o Merce Cunningham hay un gesto que llega al espectador como la memoria de un gesto imaginado. Algo que con su cuerpo podría idealmente realizar, que puede imaginar porque el gesto transmite vectores de movimiento que son comunes a todos los cuerpos.

Otras veces movimiento y tiempo toman una consistencia que genera un nuevo pliegue, un nuevo espacio a ser ocupado y con-formado por los gestos de una presencia nueva: el performer que con su cuerpo completa la obra, como en las construcciones coreográficas de Simone Forti o en las coreografías que Trisha Brown diseña fuera del formato escénico. El gesto llega al espectador a través de una forma que es arquitectura y acción.

²³ Recuperado de <http://esferokinesis.com.ar/esferokinesis-y-postura-2/>. Acceso: 20/09/2015

²⁴ La proposición de Bainbridge Cohen que combina teoría y práctica del trabajo corporal, actualiza lo que la psicomotricidad (particularmente la escuela de Ajuriaguerra) ha definido desde sus inicios disciplinares como diálogo tónico. (Ajuriaguerra, 1977)

Son modos de hacer que llevan a lo que llamamos en este texto una *invitación a la danza*. Esta idea define una forma de *affordance* que implica el espacio y la convivencia en ese espacio, cómo se diseñan, se reconocen y se activan las relaciones entre los objetos y los materiales de una IC con los visitantes. Una invitación a la danza es a su vez una *ecología del movimiento*.

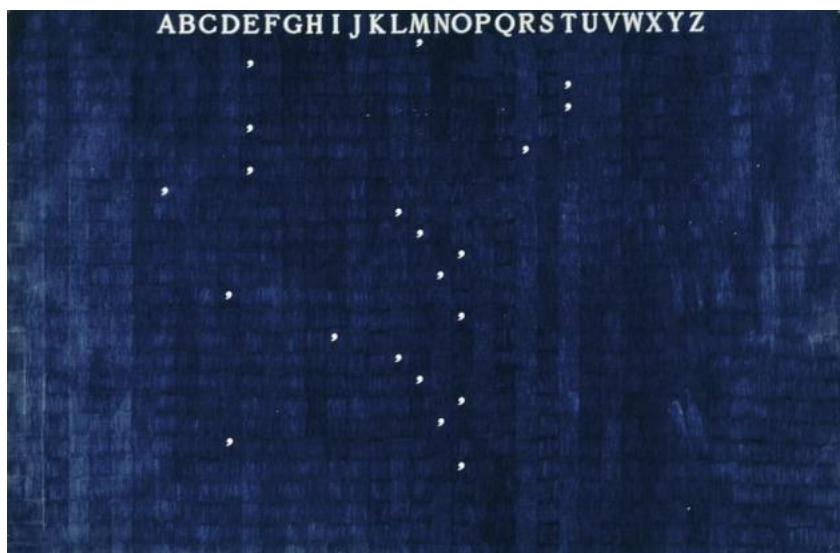
Las *Instalaciones coreográficas* contienen una multiplicidad de ordenaciones en relación. En un espacio organizado a partir de un pensamiento coreográfico los principios de movimiento son los que dan forma a la instalación; la dimensión escultórica de la misma pasa a un segundo plano, en tanto estética de la forma, para dar primacía a una poética del gesto.

2.6.3 “Mettere al mondo il mondo”. **La tarea de escribir el espacio**

Los principios que el coreógrafo/artista deja como mensaje a través de las formas se transmiten como tareas. Es una *invitación a la danza* que está inscrita en el espacio: por dónde moverse, que postura tomar, que margen de exploración tiene, dónde mirar. Cada pieza propone una forma de comunicarla, algunas condicionan, otras sugieren, otras invitan al visitante a entrar en una puesta en escena. Con ellas se puede generar esa noción de co-presencia que, a través del espacio, va dando forma y densidad al ambiente, a través de concentrar las líneas de fuerza que se activan.

“Mettere al mondo il mondo” es el nombre de una obra de Alighiero e Boetti en la que diseña una partitura y a la vez un cosmos. Podemos asociarla a la idea cagiana de partitura. Si bien parte de una premisa y una acción performática, no es un documento o residuo de la acción, sino una pieza matérica, que mantiene el potencial de la partitura para renovarse como acción. El modo de producción de la pieza refuerza la noción de una propuesta poética y poiética, que es expresada a través de un modo de notación particular, ya que el artista pide a dos personas²⁵ - un hombre y una mujer - que ejecuten la obra. El resultado del trabajo generado por las manos del hombre y las manos de la mujer son dos unidades, pero también son la mitad de una única pieza.

²⁵ Denominaba “ononimi” (a partir de *anonimi* e *omonimi*) a las personas que construían las piezas. El trabajo por consignas era un método que usaba en muchas de sus obras, a través de ellas transmitía el concepto los ejecutantes.



Alighiero e Boetti "Mettere al mondo il mondo". (1972-73). Fuente: Museo MADRE
http://www.pbb.it/staging/wp-content/uploads/2012/04/opera491_museo_madre.jpg. Acceso 20/11/2015

En la obra de Boetti la motricidad y la espacialidad tienen un rol central. En su trabajo podemos encontrar la puesta en obra de los conceptos de repetición y diferencia, que son un continuo en las artes del movimiento y en híbridos como la instalación. El concepto mismo de coreografía implica este trasvase permanente entre matriz y ejecución. En el modo de declinar la gestualidad que hace Boetti encontramos principios de movimiento, especialmente relacionados con la notación coreográfica y la expansión del espacio a través del gesto.

En muchas de sus piezas se renueva como un ejercicio continuo la tarea de hacer consciente la percepción del gesto. El esfuerzo que implica romper o forzar un patrón motor está orientado a desplazar la atención para percibir de una nueva manera una acción cotidiana y para generar en el espacio una forma inédita.

Encontramos resonancia entre la obra del Boetti con el concepto de obra de arte que propone Jean-Luc Nancy:

L'arte, qualunque essa sia, è sempre qualcosa che ha rapporto con il mondo in quanto tale, con la totalità del mondo come luogo e ambiente dell'esistenza. In principio l'arte non ha rapporto con la storia, n'è con la verità, nè con l'aldilà metafisico o religioso: essa ha rapporto con il mondo, essa cor-risponde al mondo, gli risponde e, in un certo senso, ne risponde. Un'opera d'arte "dice" o "anuncia": "sì, ecco un mondo, eccolo".

(Nancy, 2013:195)

III

Bach era un gran improvisador.
Yo quería bailar en su jardín
las notas musicales formales para encontrarle
Steve Paxton

3

“”

Manzoni, P. “Socle du Monde - Socle magique no.3. Hommage à Galileo”
(1961)

Fuente: <http://radicalart.info/everything/all.html>. Acceso:20/11/2015 . “” -

3

nociones. A través de los conceptos de *paisaje*, *ambiente* y *jardín* nos el espacio como lugar, verlo desde una dimensión de la experienciaterminos que proponemos de ver . Si partimos el

3hemos visto su origen también implica antigua .Hay una red rizomática que conecta el la el a través de los lenguajes con los que evolucionan los conceptos de a Dado que6 , pero requiere de un desarrollo más abarcador y de mayor difusión. El arte contemporáneo establece lazos con esta visión también por influencia de una temporalidad común. Pero la mirada ecológica conviveuna visión , a distancia en la indiferencia de una posición externaStudio of Marco Ricci “”

Fuente: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/402592/a-view-of-the-cascade-bushy-park-water-gardens>. Acceso 20/11/2015

impacto visual el donde se vive: . En una perspectiva muy reciente es concebido como deviene

“”

Fuente: www.tomassaraceno.com. Acceso 20/11/2015 disciplinaresl antropólogo

El discurso de ,de Ela de este autor: Es Ireconoce y permite puedenos . emplea para visualizar cómoovagenerando. La idea de zurcir el valor dado a los proceso de jea la preocupación por ssEl aspecto físicoa3El, para ello pone en valor la diversidad y crear Losque surgen desde esa no remiten únicamente a Esto sucede en el jardín y en la instalación, al menos ambas construcciones contiene esta potencialidad. En l que está por el que se registra ; , el en tránsito) lo hace desde un diverso, con el o como no-lugar. una

Este marco perceptivo no limita la instalación a ambientes cerrados o al cubo blanco, aúnlos trabajos o o activados provocan un llamado de atención. Generan una percepción de límite, la sensación de estar dentro o fuera de un territorio donde hay una calidad diferente de movimiento. Son piezas que pueden irrumpir en la rutina de unque se encuentrecon ellas s o participar. Hacemos referencia aquí a una pieza que recoge esta idea de forma muy evidente; es una acción aparentemente sencilla, de una

temporalidad muy breve, que está dentro de ese rango particular entre performance e instalación efímera.



Kollektiv Graukarte: “Transforming a non place”(2011).
Fuente: <http://cargocollective.com/kollektivgraukarte>. Acceso 20/11/2015

“Transforming a non place” es una acción del colectivo Graukarte, integrado por Clara Wildberger, Gregor Schlatte, Martin Wibmer, Sebastian Reiser que fue realizada con la colaboración del *Institut für Architekturtechnologie* de la *Technischen Universität Graz* en esa ciudad austríaca en 2011. Eligieron la *Jakominiplatz* que es un punto de tránsito con alta frecuentación. Tomando el concepto de no-lugar de Marc Auge los integrantes de este grupo deciden visibilizar y sobre todo crear un espacio, convertir un no-lugar en un lugar personal de sentido y de presencia. Con tiza marcaban un círculo alrededor de una persona o un pequeño grupo que estaba allí esperando un medio de transporte. La reacción de las personas resulta muy diversa, algunos salían del círculo, otros permanecían y miraban con atención el archipiélago que se iba conformando a su alrededor, los niños especialmente lo convertían en un espacio de juego; cualquiera fuese la actitud en ningún caso resultaba en indiferencia. Cuando el espacio es abandonado por los cuerpos queda una huella de su presencia a través de las señales que marcaron el momento en que estaban allí.



Kollektiv Graukarte: "Transforming a non place"(2011).

Fuente: <http://cargocollective.com/kollektivgraukarte>. Acceso 20/11/2015

A partir de esta imagen vemos, dice cerrando su concepto tanto como denominar. A partir de esta relación atenta al espacio puede ser activada y al entrar solicitan una participación y abre la posibilidad de un espacio sensible.

3 como es esta, término ideológico. El concepto de *paisajes coreográficos* nos ayuda a organizar desde un marco más amplio a uno más específico las nociones de espacio, percepción y coreografía. Nos permite trazar líneas de conexión entre:

- L.

- L que reclama cada vez más la presencia del gesto como influencia en la cultura visual predominante durante el cambio de siglo.

- Ya en un contexto más específico, los procesos de participación que en el arte se manifiestan a través del activo del espectador y en particular del papel e

3J

ses

3 Podríamos decir también que se suma al campo expandido de las artes. A través de coreógrafos y creadores que proponen trabajos en los que la disciplina ³³ se

³³ Damos tanta atención al trabajo de William Forsythe porque es uno de los creadores que con más fundamentación teórica y experimentación en campos diversos ha consolidado la visión de la coreografía como una disciplina que puede ser expresada por medios diversos y no sólo por un cuerpo que danza: "Choreography and dancing are two distinct and very different practices. In the case that

vuelve a hacer explícito su potencial como un lenguaje que tiene la capacidad para. U propuesta cSon entornos que permiten dpercibir, se

en relación a y a que le son asignados3“”“”

The Center for Political Beauty (CPB), Aylan I (2015)
Fuente: <http://www.politicalbeauty.de>. Acceso: 20711/2015

The Center for Political Beauty (CPB), Aylan I (2015)
Fuente: <http://www.politicalbeauty.de>. Acceso: 20711/2015

ámbitos, ya que en su origen fue pensada desde una iación entre , escultura y arquitectura..neotorga a, ese , a vez. (Forsythe and Vass-Rhee, 2014:s.p.)Por otra parte, s bien es :Volviendo a ambos contienen una ordenación del espacio que rige las formas y que está presente aunque no sea visibleEl jardín nace del huerto, delque es un espacio acotado y pautado. Allí . C e que luego estructurarán el jardín. . Fuente: Fotografía personalLas instalaciones también responden a un orden, que se configura a partir de matrices que pueden ser abiertas o cerradas, y sobre las que se organiza la relación de los elementos plásticos con los visitantes. Tienen en común con e que ambos espaciosn sí mismos pueden ser vistos como una matriz. Este facilita un modelo para organizar el espacio en una medida que se mantiene al alcance de los gestos de un cuerpo. Resulta controlable, da seguridad, el visitante puede entrar con sus sentidos en un estado de inmersión. La predisposición al recreo proviene de la imagen que presenta al jardín como la experiencia accesible d. Son espacios a escala humana de contienen dentro de sí la presencia de otros espacios más vastos. Este juego de pliegues continúa con las representaciones artísticas del propio jardín. Hay una forma particularmente rica de sentidos y matices que son las alfombras (o tapices)son oriental esun y nospara reflejar en ella una que pueden revelar modos de yParaísoEs una y otra vezGotras culturas Ofrece a la percepción un marco dentro del cual organizar la propia presencia.

choreography and dance coincide, choreography often serves as a channel for the desire to dance”(Forsythe, Weisbeck and Stiftung, 2008:5)



Panahi, J. "This is not a film" (2011) Fuente: Captura de imagen video

sobre la. E su ejecución . El motivo que reproducía cada vez era el Cada pieza desde el concepto a su realización contiene m: y s. Tanto diversos los gestos y de ; llevan a la reflexión sobre el su relación con a través de los medios de . L.p. (Cerizza, 2009:90)

3 , . Labarcar donde En las heterocronías el tiempo . una retención del gesto pero en la que la danza no se detenía, sino que por el contrario concentraba el tiempo: E n, "““”, en ellas hay puesta al visitante un su metáfora. “” (1991)

Ferrer; E. "Memoria" (1991) foto: arteleku.net. Acceso: 20/11/2015

están. La instalación puede ser vista estructura o necesitaría tiempo 3 entornos No vemos la forma sino su duración. para el artista creasolicitan El visitante es invitado a entrar en una donde se proyectan las piezas. Son construcciones que requieren una inmersión semejante a la que se experimenta en la naturaleza, aún en medio de un entorno completamente tecnológico y artificial. obras "“”()“” ()“”()“”()“”()“”

en que aparece en primer plano y; y © Photo Kira Perov.

"The reflecting pool" que nos pide poner como una capacidad creativa acceder a ella a través de. R que debe desplegar de la calidad de la atención, . que reclaman al espectador, pero. Nn investigar en y produce podemos reconocer esa vitalidad sutil de la imagen que Didi-Huberman asemeja al de una, es un y también . Los gestos de la escultura están en . Dar forma al espacio implica un proceso para a través de una duración, de la superposición de capas sobre las que va sedimentando el gesto. de la IC nacen de serán

.La qn las múltiples sentidos es en activo H pero

3La forma como notación: e y l es seguramente elE de , y núcleos. Dsólo Más allá de sus profundas implicaciones poéticas y rituales, esta característica del jardín zen tiene dos puntos de contacto particularmente interesantes en relación a las IC, por una parte ambos escapan de la mirada panóptica y por otra, la organización del espacio induce al movimiento. El hecho de que un elemento se mantenga siempre oculto a la mirada funciona como un punto de pivote móvil que invita al visitante a desplazarse para acceder a ver aquello que desde su ubicación actual está escondido, creando un juego de dinámicas de apariciones y ocultamientos. También hay una analogía entre el jardín y la instalación en el hecho de que el nunca pueden ser completamente documentados ni controlados. Como sostiene Ilya Kabacov:

It is just as absolutely immaterial, impractical in our practical time and its entire existence serves as a refutation of the principle of profitability ... the installation cannot be repeated without the author; how to put it together will simply be incomprehensible. (...). It is impossible to repeat or reconstruct the installation in another place, as a rule it is 'tied', intended only for a specific dwelling. It is impossible to reproduce, recreate, a photo gives virtually no impression of it at all. (Kabacov, I. en Bishop, 2005: 17)

Jardín del Monasterio de Ryoan-ji. Kioto Siglo XIV Fuente: <http://www.ryoanji.jp>. Acceso: 20/11/2015 La distribución de la arena funciona como una notación de movimiento que en su estabilidad evoca un flujo, contiene un ritmo que es el que pauta la predisposición y la atención de los visitantes. Clement habla de un *movimiento inmutable*, lo que es en apariencia una contradicción, ya que el movimiento es el e.(DRAE) Por lo tanto esta imagen, desde un pensamiento coreográfico, más que describir la forma recupera las diferentes calidades del movimiento que están contenidas en ella forma y que funcionan como principios coreográficos. Royan-ji puede ser visto como un objeto performático o coreográfico en el sentido de que un objeto es un evento lento. (Eveling en Kirshenblatt-Gimblett, 2000:18) Que la forma nos recuerde la calidad del movimiento es una pauta que las IC comparten con el paisaje. Esta relación entre forma y movimiento la encontramos en el para la novela de . Igual que la arena de Ryoan-ji, partiendo del flujo continuo de las olas define no sólo una sino también como la autora llega a ella . El jardín de Kioto y la novela de Woolf desarrollan dos

notaciones de flujo toma estas junto a una pieza de Giuseppe Penone . Si bien la obra de Penone está dentro de un ambiente de flujo que funciona en conjunto como una instalación (“Giardino delle Sculture Fluide” 2003-2007) esta escultura en particular contiene una tensión y una vibración, calidades diversas del flujo. Puntualmente, con estas piezas nos enfocamos en un principio : se pueden reconocer diferentes calidades de movimiento en una forma a través de las líneas de fuerza que la constituyen.

La natura, la percezione e la creazione artistica presentano una necessità ontologica comune, quella di rendere discontinuo lo spazio e il tempo, lo sfondo e la durata, al fine di poter delimitare, distinguere, identificare esprimere, generare comunicare, isolare le forme dallo sfondo, i suoni dai silenzi, l'essere dal nulla. Se ci è concesso, si può dire, che la forma fisionomizza sia lo spazio, sia il tempo, conferendo a entrambi forme esperibili ed espressive.(Di Napoli, 2011: 4-5)



Jardín del monasterio de Ryoanji, Kioto, Siglo XIV <http://www.ryoanji.jp>. Acceso 20/11/2015



Penone, G. Ossa della terra, Giardino fluido, Reggia della Venaria. Foto:lavenaria.it

El músico (Chillida *et al.*, 2014:s.p.)

Cage, J. Ryoanji (1985) Fotografía personal
este concepto . r (Chillida *et al.*, 2014: s.p.)

Cage J. Where R = Ryoanji R/7, 1988. Foto: J-C Planchet © John Cage Trust(Chillida *et al.*, 2014) “los de y sumados al a.

Desde esas se genera un rizoma que . Elo

3”

de lo que pudo recuperarse del avión oo; se realizó en Roma se trasladó a Bologna para establecerlo en un museo, homenaje y de las víctimas, había sido y que Este . La Asociación de familiares el diseño a

Boltanski C. *Instalación Museo per la Memoria di Ustica* (2007) Fuente: Fotografía personal

Boltanski C. Instalación Museo per la Memoria di Ustica (2007) Fotografía personal

. El espacio reservado al contiene también en las que se guardan os que sostiene este

Boltanski, C. Instalación Museo per la Memoria di Ustica (2007) Detalle. Foto personal
3.3.4 Un ya que A lautor es Foucault, 2008:66; toma forma en un cuerpo. el nosA partir del concepto de Foucault, William Forsythe crea una pieza denominada “;eanucres“”, pues se le solicita de su propia, que muchas veces es , pero diversas piezas movilizan diversos modos de andar y también otras acciones el hecho de literalmente lo convierte en una realiza, lo; el o visitante en este caso tiene la tarea delos diversos sentidos del gesto para poder crear un sentido propio de la pieza““.

Fuente: <http://www.koreaherald.com>. Acceso 20/11/2015

E u:. Desde allí se activa la

IV. INSTALACIÓN COREOGRÁFICA

Dove potrei fare esperienza di questa mutazione
se non sul corpo, dall'interno del corpo stesso,
come se si trattasse di un corpo che conosce danzando?
Toni Negri

An object is just a slow event
Stanley Eveling,

4.1 Un Híbrido fértil: la instalación

En este capítulo nos centramos en diferentes aspectos de la instalación y la instalación coreográfica: su conformación y evolución durante el siglo XX, especialmente a partir de los años 1960, las influencias mutuas entre las artes plásticas y performáticas y los entornos socioculturales en los que iban tomando forma las primeras piezas.

Atendemos especialmente al reconocimiento de la presencia del movimiento, al análisis de qué relevancia se da a los principios coreográficos contenidos en las instalaciones. Nos interesa conocer cómo los trabajos coreográficos, que se alejan de la escena y dialogan con las artes plásticas y del espacio, son vistos desde la historia de la instalación, que comienza a devenir canónica y que no tiene (aún) un lugar definido para estas conformaciones interdisciplinarias.

Entre la bibliografía dedicada a la instalación podemos encontrar dos grandes enfoques, muchas veces coincidentes entre sí, pero que ponen el énfasis en diferentes obras y artistas en función de su proveniencia. Para el estudio de las Instalaciones, de las investigaciones en general, se combinan en sus fuentes diversas informaciones como: las disciplinas de las cuales derivan las piezas o de las que provienen sus creadores, los movimientos a los que adherían los artistas, las piezas y las exposiciones más relevantes, que han resultado ser influyentes en otros artistas.

Por un lado, una línea de autores anglosajones como De Oliveira, N., Oxley, N. and Petry, M. (1994) (2003); Rosalind Krauss, (1997); Reiss, Julie H., (1999); Mark Rosenthal, (2003) Claire Bishop (2005) entre las monografías más citadas remarcan la

centralidad de los artistas estadounidenses que dieron a conocer nuevos formatos a finales de la década de 1950 y a lo largo de los años 1960.⁴⁴

Por otro, hay una mirada más amplia en los autores de Europa continental entre los que destacan⁴⁵: Germano Celant, comisario de una exposición y autor de un libro pionero en la temática (1977); Italo Rotta (2009), Barbara Ferriani y Marina Pugliese (2009). Con otro enfoque encontramos artículos de Andrè Lepecki (2010)⁴⁶ y ensayos de diversos autores sobre artistas o colectivos que ponen el acento en la importancia de las vanguardias de inicios de S.XX y en la obra de autores de países no angloparlantes. En el caso de España es, sobre todo, a partir de textos elaborados para catálogos donde se puede encontrar información parcial.

A nuestro parecer, las fuentes más interesantes son los textos y declaraciones de artistas que reflexionan sobre sus prácticas y por extensión sobre el género en sí, como Ilya Kabacov, Juan Muñoz, Esther Ferrer, Tomás Saraceno, William Forsythe, John Berger, Steve Paxton, Simone Forti, la Compañía Mal Pelo (dirigida por María Muñoz y Pep Ramis), entre otros; ya que en ellas se aprehende una dimensión perceptiva y emotiva que no todos los textos más teóricos reflejan.

4.2 La instalación coreográfica

La *Instalación Coreográfica* comienza en un espacio donde entramos como visitantes. La materialidad de la pieza puede ser infinitamente variada, las dimensiones pueden ir de lo mínimo a lo monumental, el rol asignado al espectador- visitante puede ser muy activo físicamente o limitado a organizar, desde su posición en la Instalación,

⁴⁴ Reiss, Julie H., *From margin to center: the spaces of installation art* (1999); Mark Rosenthal, *Understanding installation art: from Duchamp to Holzer* (2003) Claire Bishop *Installation Art: A Critical History* (2005) De Oliveira, N., Oxley, N. and Petry, M. (2003) *Installation Art in the New Millennium*. London: Thames & Hudson De Oliveira, N., Oxley, N. and Petry, M. (1994) *Installation Art*. London: Thames & Hudson Krauss, Rosalind. 1998. "Sculpture in the expanded field". *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*.

⁴⁵ Celant, Germano. 1977. *Ambiente/arte dal futurismo alla body art*. Venezia: La biennale di Venezia. Ferriani, Barbara, and Marina Pugliese. 2009. *Monumenti effimeri: storia e conservazione delle installazioni*. Milano: Mondadori Electa.

⁴⁶ En el caso de Lepecki, no conocemos una obra monográfica dedicada al tema pero sí artículos y ensayos en relación a instalación y danza, la fecha hace referencia a un texto suyo elaborado para el catálogo de la exposición: "Move. Choreographing you".

una lectura a través de los sentidos, pero no hay IC sin un cuerpo que la recorra, sin un cuerpo inmerso.

La IC es un espacio que definimos como *jardín*, en tanto espacio perceptivo, ordenado, donde el gesto se presenta naturalizado pero es un artificio: “la obra de arte es reflejo reverso de la naturaleza” dice Juan Muñoz (Muñoz and Searle, 2009: 71). En este reverso también coinciden Instalación y jardín, porque el jardín es una ilusión de naturaleza, una ilusión dada por el movimiento que lo habita.

Ambos son espacios acotados, poblados de elementos tangibles e intenciones grávidas de gestos. Un visitante tiene en un jardín, como en una IC, un papel activo y puede cumplir ese rol asignado, coreografiado, o salirse de lo previsto. La suma de elementos e intenciones funcionan como partituras en el espacio que abren exploraciones, imaginaciones, narraciones, sinestesias y toda una multiplicidad de acciones que se manifiestan a través del gesto.

El género de la instalación es uno de los factores que impulsa el proceso de establecimiento de la coreografía como disciplina independiente de la danza, que analizábamos previamente. Además la instalación permite la diseminación de la coreografía como una disciplina que sugiere nuevas visiones a otros ámbitos cognitivos y creativos. Este rol en la reconceptualización de lo coreográfico lo podemos analizar a través de una constelación de piezas que contienen principios coreográficos sin proponer ninguna relación directa con la danza o con el control de los cuerpos.

Para encontrar puntos de encuentro que nos ayuden a reconocer una Instalación como coreográfica recurrimos a una fórmula muy esencial: en ellas se destaca la investigación sobre el movimiento que el artista propone, esa intención se declina en la forma que toma la pieza y se reconoce en el espacio que ocupa. Por esto hablamos de invitación a la danza: es lo que viene al encuentro del espectador desde la organización espacial de la pieza y activa la intuición de un gesto (y lo afecta).

Ponemos un ejemplo de este concepto a través de una pieza de Esther Ferrer “Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles” (1997-2012). Esta pieza, como muchos de los trabajos de la artista, se declina como acción y como instalación.

Como instalación puede presentarse bajo diversos formatos, respondiendo a la noción de site-specific. Se ofrece a los visitantes la partitura de la performance, para que la puedan seguir de esa manera o de cualquier otra, porque como marca en sus partituras: “todas las versiones son válidas incluida esta”. (Ferrer, s.f.)



Ferrer, E "Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles" (2012) CGAC, Santiago de Compostela
 Fuente: <http://angelsbarcelona.com>. Acceso 20/11/2015

PARCOURIR UN CARRÉ DE TOUTES LES MANIÈRES POSSIBLES
 Série : *Parcours*

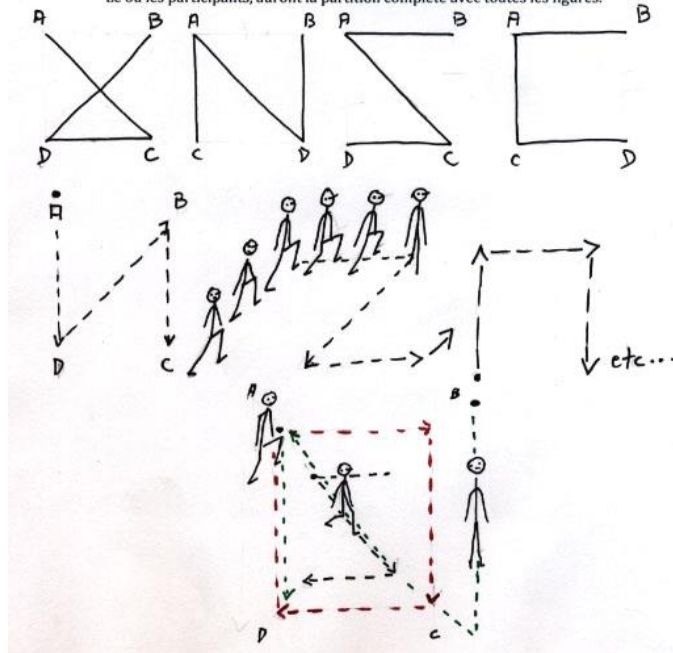
L'action consiste en parcourir un carre de toutes les manières possibles, qui sont multiples. Toutes les versions sont valables, y compris celle ci.

Il faut tenir compte qu'il est différent, d'aller de droite à gauche ou de gauche a droite, comme de marcher vers l'avant ou à reculons.

Tout ça permet une série des variations considérables. Il y a autant de manières de réaliser l'action que de personnes décidant de la faire. Elle peut être réalisée par une, plusieurs ou nombreuses personnes, dans n'importe quel lieu publique ou privé.

Le rythme sera ce qu'on aura choisi, rapide ou lent. Sans interruptions ou en se reposant entre les différents mouvements qui la composent. On peut bien la faire dans un espace unique, limité par les quatre lettres : A, B, C, D décidé à l'avance, ou en avançant.

Le ou les participants, auront la partition complète avec toutes les figures.



Ferrer, E. "Recorrer un cuadrado de todas las maneras posibles". Partitura para la performance (s.f.)
 Fuente: <http://angelsbarcelona.com>. Acceso 20/11/2015

En las IC se ponen en juego los procesos de transducción que los propios creadores han utilizado y que los espectadores han aprehendido e incorporado. La experiencia de juego y la posibilidad de exploración perceptiva expandida, en el ámbito del museo o de espacios definidos de arte, han creado en el espectador una familiaridad con la materialidad de las piezas y del uso del espacio, que es muy diferente a la forma de ver anterior a los años sesenta del siglo XX.

El proceso de definición de la *instalación coreográfica* no puede ser un ejercicio matemático; sino el resultado de una decantación de experiencias, de lecturas y de movimiento. La IC es un sistema ecológico, en tanto contiene principios para guiar la acción y dinámicas de organización del espacio que lo regulan de forma orgánica. Funcionan como un ambiente de investigación para el visitante que pone en juego su cuerpo; es un laboratorio para el encuentro de conceptos sociales, prácticas estéticas y desarrollos tecnológicos. Se conforma de elementos diversos, a veces desplazados de su ámbito primario, por ejemplo nuevos materiales provenientes de la investigación científica en áreas muy diversas como la biología, la robótica o la investigación espacial. De forma más concreta podemos citar el uso del aerogel por Tomás Saraceno, un material que proviene de la investigación aeroespacial y él modifico y patentó una variante para sus trabajos: el aerogel es el material sólido más ligero, compuesto 99,99% de aire (Saraceno and Ackermann, 2011:43). Estas relaciones pueden ser vistas como un obstáculo o como la posibilidad de generar nuevas configuraciones, en el caso de Saraceno la investigación sobre materiales complejos y también con animales y plantas es una parte esencial de su proyecto para un arte que redefine conceptos de ecología y co-presencia.

Las IC son piezas vivas, que dentro de la organización propuesta por el coreógrafo, pueden generar dinámicas no previstas, especialmente en la vivencia de los visitantes. Pero tenemos en cuenta que, no todos los montajes de elementos de diversa procedencia son instalaciones, y por la misma regla, no todas las instalaciones son coreográficas. Aunque se definan como Instalaciones encontramos a menudo otras conformaciones que están en una franja más gris entre escultura, performance y un uso reglado del espacio. A veces son manifestaciones centradas en el entretenimiento y espectacularidad, a veces en la búsqueda de dinámicas sociales creativas, pero allí el cuerpo al que se apela contiene un espectro de movimiento que no se conoce, aunque muchas veces, por los roles que se le asigna o permite, es un cuerpo que se prejuzga adormilado o infantil en sus movimientos. Si bien esas estructuras pueden ser analizadas

- por su uso del espacio y la disciplina impuesta al movimiento - a través de un pensamiento coreográfico, no nos ocuparemos de ellas en tanto que no las consideramos como instalaciones coreográficas y nos alejaríamos del interés de este trabajo.

Alrededor de las concepciones de espacio hemos de tener presente que, muchas veces, los coreógrafos no definen como instalaciones sus piezas espaciales, del mismo modo y en sentido inverso, muchos artistas provenientes de la escultura, la arquitectura, del arte de performance o de las artes multimediales, que no plantean como coreográficas sus piezas, pero se pueden reconocer en ellas los principios de un pensamiento coreográfico. Es más habitual, encontrar en las reflexiones de los artistas plásticos sobre su trabajo el reconocimiento de una intención teatral o escénica, que en quienes vienen de artes del espacio y la acción.

Si pensamos en la organización espacial de los museos y galerías de arte, entendidos como los ámbitos expositivos habituales de la instalación, los dispositivos coreográficos están implícitos su propia configuración. Lo mismo sucede con los espacios públicos - plazas, parques, jardines - donde también la escultura y el monumento han precedido a la exploración de las instalaciones que se presentan en espacios abiertos.

Hay influencias comunes que acompañan a una *estructura de sentimiento* (Williams, 1997) entendida como un tipo particular de sistematización dentro del ámbito social que aún está en proceso de conformación. Si bien esas influencias no son explícitas en el momento en que se manifiestan, luego, vistas con perspectiva podríamos reconocerlas y sistematizarlas, proponiendo para las Instalaciones coreográficas una clasificación que resultaría quizás en una lectura más clara y lineal. Por ejemplo, podríamos seguir simplemente un orden cronológico, o limitarnos a aquellas CI realizada sólo por coreógrafos/as, o también dividir las por la proveniencia disciplinar de sus autores. También podríamos utilizar como criterio: el uso de materiales y/o tecnologías, el tipo de gestos que implica o la accesibilidad que ofrecen al visitante. Toda catalogación, no hace más que poner de relieve lo que las instalaciones coreográficas tienen en común: que son incalificables y saltan de un compartimento a otro, porque su valor está en la experiencia del movimiento, lo que implica singularizar el espacio.

Entonces, un orden establecido en función de compartimentos prefijados sería, desde nuestro punto de vista, una estrategia equivocada, porque nos llevaría a perder la referencia a otras tensiones que influyeron en la generación de esa constelación

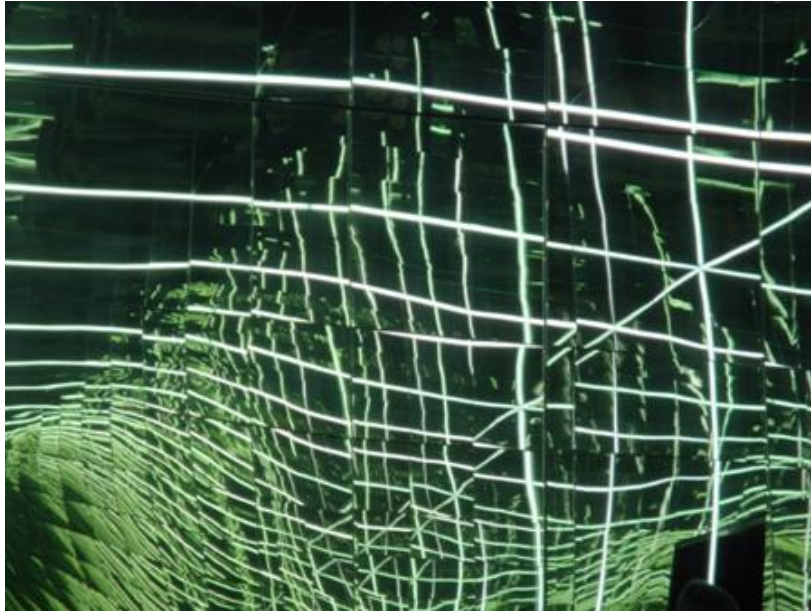
compleja. Si bien no son fácilmente reconocibles o documentables, ignorarlas sería forzar y coartar la potencia que esas obras pueden mantener en el presente.

Hay piezas que pueden ser identificadas en diversos géneros o categorías. Como los márgenes son permeables y cada vez hay más piezas que habitan los límites de los géneros, nos enfocamos en buscar cuales pueden ser las características constituyentes de la instalación coreográfica. Lo que se hace más presente es que la IC tiene la necesidad de ser habitada por el movimiento, de ser completada por el gesto; aunque el movimiento sea solo encontrar un punto de vista y el gesto sea una forma de *prestar* atención.

Para profundizar en esta idea proponemos como ejemplo un trabajo de Michelangelo Pistoletto, presentado en el patio del Palazzo Strozzi de Florencia en 2011: “Metrocubo d'Infinito in un Cubo Specchiante”. La obra se presenta como una estructura de forma cúbica, aproximadamente de 5x5 mts. Toda la superficie está cubierta de un material metálico opaco en el exterior y completamente revestida de espejos en el interior. En el centro se ubica una pieza del mismo artista de 1966 “Metrocubo d'Infinito” que es un cubo cerrado opaco por fuera y espejado por dentro. Uno de los espacios es habitable, el otro es inaccesible. Entre ambos llevan las posibilidades de refacción al infinito. En este juego parecen dos de las constantes de Pistoletto, el trabajo con espejos y el infinito. La obra genera el visitante un estado de atención particular, una desorientación que no resulta incomoda sino hipnótica. Dentro del cubo es la percepción desafiada la que guía los movimientos y la que produce cambios de calidad en los mismos.



Pistoletto, M. “Metrocubo d'Infinito in un Cubo Specchiante” (2011) Fuente: Fotografía personal



Pistoletto, M. "Metrocubo d'Infinito in un Cubo Specchiante" (2011) Fuente: Fotografía personal



Pistoletto, M. "Metrocubo d'Infinito in un Cubo Specchiante" (2011) Fuente: Fotografía personal

Si el monumento dialoga con los habitantes de su entorno, la instalación se expresa por el movimiento de quienes las activan. Podríamos definir a este espectador activo, como espectador-actor o más bien espectador-actuante, en este trabajo lo llamamos visitante, porque al igual que en un jardín hay una intención de ir hacia el espacio, si se entra en dialogo con la pieza.

Cierto es que, en los jardines como en las instalaciones, hay peatones, a veces sólo se atraviesan para cortar camino o simplemente resultan un espacio que interponen

entre el viandante y la puerta de salida. Sin embargo, la instalación y el jardín requieren, no sólo perceptivamente, sino física y espacialmente entrar, ir a buscar el punto de partida del propio recorrido. Como un bailarín o un músico, han de prepararse para su performance, el visitante se predispone a la acción y a través de una atención enfocada, puede acceder a nuevos sentidos o crearlos. A veces lo hace por un impulso de la curiosidad, a veces por un estímulo lúdico.

4.3 Escultura, monumento, espacio. Instalación

En su ensayo de 1979, Rosalind Krauss comenzaba analizar la *escultura en el campo expandido* con estas palabras:

Over the last ten years rather surprising things have come to be called sculpture: narrow corridors with TV monitors at the ends; large photographs documenting country hikes; mirrors placed at strange angles in ordinary rooms; temporary lines cut into the floor of the desert. Nothing, it would seem, could possibly give to such a motley of effort the right to lay claim to whatever one might mean by the category of sculpture. Unless, that is, the category can be made to become almost infinitely malleable. (Krauss, 1979:30)

Para Krauss, la escultura, aunque resultará mostrarse como un concepto maleable, tiene una lógica muy definida, que es inseparable de la lógica del monumento y siendo así tiene un carácter conmemorativo. Se asienta en un lugar concreto y se expresa con una lengua comprensible para ese contexto. A distancia de tres décadas reencontraremos el concepto de monumento revisitado desde la Instalación, como “monumentos efímeros”⁴⁷ por Barbara Ferriani y Marina Pugliese (Ferriani and Pugliese, 2009), integrando las pautas que durante el tiempo fueron deviniendo características de la Instalación y sirvieron también a la revisión del concepto de monumento. En este sentido, podemos argumentar que el desarrollo de la Instalación en los años 1960 dio un gran impulso al proceso de hibridación de las artes. Así como el diálogo entre el arte actual con las ciencias cognitivas, la arquitectura y el paisajismo, está modificando conceptos que se mantenían fijados dentro de saberes disciplinares cerrados. En relación a las Instalación puntualmente Fredric Jameson sostenía en 1988:

The Installation also emits a different kind of message, which, as has already been intimated, concerns the system of the fine arts as such, or, in more contemporary language, the relations of the various media to each other: like synesthesia in the literary real (Baudelaire), the

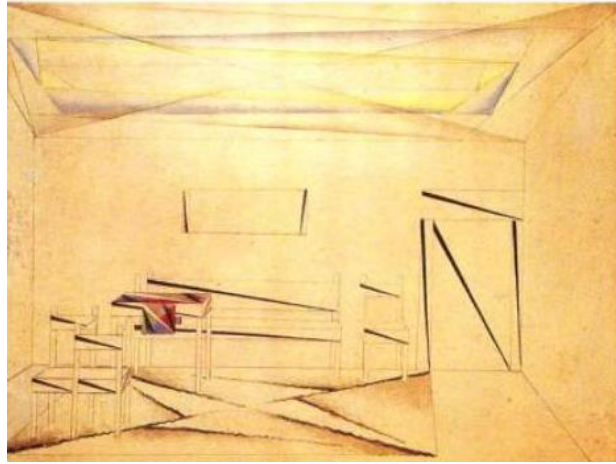
⁴⁷ Especialmente en referencia a las Instalaciones site-specific

ideal of *Gesamtkunstwerk* respected the “system” of the various fine arts and paid it tribute in the notion of some vaster overarching synthesis in which they might all somehow “combine” (the theoretical and philosophical parallel to yesterday’s notion of the interdisciplinary is striking), generally under the “fraternal leadership” of one of them. (Jameson, 1991: 170, 171)

Teniendo esta concentración presente, volvamos un poco la mirada atrás. Comenzando por el análisis de Germano Celant, revisaremos las ideas que desde las primeras vanguardias empezaban a generar la tensión que luego se iría manifestando más claramente a mediados de siglo XX.

Celant, es, seguramente, una de las voces más autorizadas, ya que fue uno de los curadores que trabajando paralelamente a muchos de los artistas que dieron forma con sus investigaciones a nuevos modos del hacer artístico, ha desarrollado un rol importante en la sistematización y el estudio del arte de las últimas cuatro décadas. Desde su enfoque remarca un arco que va desde el 1909 a los años sesenta del siglo XX, comenzando con los futuristas y llegando a Warhol, durante este periodo de tiempo se concreta una “visión esférica del arte” (Celant, G. en Ferriani and Pugliese, 2009) en la que lo visual empieza a dilatarse hacia un espacio totalizante en el que tienen lugar todos los lenguajes creativos.

La bi-tridimensionalidad de la pintura y la escultura se extienden hasta abarcar el ambiente en el que los seres vivientes se mueven, el ambiente interno y el externo, los espacios donde habitan, lo urbano y lo natural. El ámbito de arte, visto de este modo se convierte en todo. Todo puede ser intervenido. Entre las revisiones históricas, es Germano Celant quien pone el acento en la importancia de los Futurismos italiano y ruso, reconociendo en estos a los primeros en buscar nuevos medios para dotar al arte de “un movimiento que no es solamente físico, sino filosófico, en el que la movilización es llevada a todos los niveles del pensamiento y de la acción.” (Celant, G en Ferriani and Pugliese, 2009:15) El proyecto para la Casa Löwenstein de Giacomo Balla, a partir del cual el mismo Balla y Fortunato Depero firmarán el “Manifiesto della Ricostruzione Futurista dell’Universo” (1915) en el que encontramos una frase, particularmente interesante para nuestro enfoque de instalación como paisaje: “Dunque un'analogia profonda esiste fra le linee-forze essenziali della velocità e le linee-forze essenziali d'un paesaggio”. (Balla and Depero, 1915: s.p.)



Balla, G. *Studio per arredamento futurista* (1914-16)

Su concepto de paisaje artificial adelanta en muchas décadas lo que será la discusión sobre ambiente, arquitectura y más recientemente paisaje, que ha ido ganando lugar en el arte del S. XX y en proyectos de “intervención del espacio” ya no considerados como decoración, sino como una forma de contaminación con la arquitectura y el uso del espacio vivido como un material.

Los espacios diseñados por Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko, Fortunato Depero o Hans Arp para cafés y cabarets, en los años sucesivos continuarían sobre estas premisas. También la experimentación sobre las posibilidades del espacio escénico y los cuerpos que los pueblan pueden verse como antecedentes para la instalación, sino directos, con puntos de relación que avanzan desde las artes escénicas hacia una coreografía diseminada. Dos artistas, creadores de espacios son destacables en esta línea: Oskar Schlemmer y Edward Gordon Craig.

Con Gordon Craig y su definición de un “escenario espacial”, en contraposición a la tradicional puesta en escena en la que prevalecía el texto dramático, el espacio gana un nuevo estatuto. Al igual que una sola persona es capaz de generar un fenómeno teatral (teatro hablado o gestual...), el espacio puede funcionar por sí mismo como fenómeno, siendo las distancias, direcciones y límites protagonistas. La propuesta de Craig surge de la combinación entre ambos fenómenos: el texto y el espacio: “en el teatro también podemos tomarnos mayores libertades con la realidad de las que podríamos si nos centráramos sólo en lo real. Aquí no estamos hablando de lo que hace el teatro, sino de lo que tendrá que hacer algún día.” (Gordon Craig, 1953:8)⁴⁸

⁴⁸ El texto original es de 1953, utilizamos la edición realizada en 2009 por La Casa Encendida con motivo de la exposición ‘Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo’

4.3.1 Los precedentes de la instalación desde el cuerpo del espectador

En la línea de buscar antecedentes a la instalación hay un autor menos citado en estas tendencias que mencionábamos antes, pero que nos interesa especialmente porque es un creador de espacios, el arquitecto y diseñador Italo Rota. Encontramos en las imágenes que propone Rota más que una justificación para dar una familia de antecesores y semejantes a la instalación en el campo de artes visuales, una mirada que pone de manifiesto una historia, no sólo estética, sino política, de la inmersión. El arquitecto no nos habla de los espacios, sino de la percepción de esos espacios, de cómo la percepción ha sido conducida por la intención de los creadores.

La propuesta de Rota enfoca la instalación desde un cuerpo presente y situado, el cuerpo del espectador, que entra en relación con un espacio cargado de sentidos en el que las lecturas son tantas como los cuerpos, en los que el ambiente activa diversas percepciones.

Este autor refiere diversas filiaciones para la instalación, algunas muy diversas a las que se repiten en el resto de textos. Citamos algunas de ellas, por ejemplo: entre los progenitores de la instalación, como los llama, refiere la tarea Alexandre Lenoir como director del Musée des Monuments Français abierto en 1795 en la que el proceso de renovación semántica, relocalización y ordenación espacial, dotó de nuevos sentidos a las piezas y al conjunto presentando: “Lenoir, who was both an artist and scholar, was able to alter the originals on display, modifying them by adding details as well as by altering their physical location and thus changing their meaning.” (Rota, 2009, 35)

Otra referencia se centra en la “restauración”⁴⁹ de la Basílica de Saint Denis, a inicios de 1820 por parte de Eugene Viollet-Le-Duc en la que el arquitecto crea una relación histórica diversa a partir de la ordenación de las piezas en el espacio:

Viollet-Le-Duc created a magnificent stone decorative scheme, arranging the artworks according to a history that he had invented: like husbands and wives side by side opposite lovers in an uninterrupted flow of relationships. He carried out social upgrades, changing history at will and attributing a value to a space by changing the network of relations linking the objects on display rather than physically transforming the space itself. (Rota, 2009, 34,40)

⁴⁹ El autor lo escribe entre comillas, posiblemente en relación a la modalidad de restauración interpretativa con la se relaciona el trabajo de Viollet-Le-Duc.

Entre otras referencias que anteceden a la instalación contemporánea, Rota y también otros autores (Reiss, 1999; Bishop, 2005) hacen referencia al montaje que Marcel Duchamp hizo para la Exposición Internacional del Surrealismo de 1938 en la *Galerie des Beaux-Arts* de París. No puede definirse como una instalación en sí misma, ya que se presentaba como el diseño de la sala donde más de 60 cuadros eran expuestos, pero el ambiente creado por Duchamp modificó sustancialmente la forma en que los espectadores podían acceder al resto de las obras. Colgaban del techo 1200 sacos de carbón y el espacio estaba iluminado con un brasero eléctrico. La sala se transformó en algo semejante a una mina o una cueva en la que los visitantes debían usar linternas - diseñadas por Man Ray - para poder moverse sin perderse.



Duchamp, M. Exhibición Internacional de Surrealismo. (1938)

El acento pasó de la exposición a la relación. El objetivo no era ofrecer un ambiente aséptico para que el espectador pueda ver tranquilamente las piezas expuestas, sino estimular la experiencia de estar allí y resolver el espacio desde el propio movimiento. La propuesta surrealista presentaba un contrapunto a la Exposición Internacional de París de 1937, que en la disposición se atenía a métodos adecuados de “juicio, presentación y protección del patrimonio” donde “el espacio de exposición era neutral, la obra de arte autónoma, la apreciación estética desinteresada” (Foster y Chueca, 2006, 299)

En 1942, en la exposición “The first papers of surrealism” en Washington, Duchamp usa cuerdas para cubrir en parte el ornamento de la sala y romper con la posibilidad de realizar el recorrido de la forma habitual en que se visitaría una muestra. En el modo en que los hilos estaban distribuidos por el espacio, el visitante se veía obligado a buscar posiciones diferentes para poder tener acceso a las obras, que eran cuadros expuestos en paneles de forma tradicional. El montaje de Duchamp era, una vez más, la escenografía que acompañaba a la muestra, pero se convirtió en la pieza principal. La sala tomaba el aspecto de una estar inserta en una gran tela de araña, esto obligaba a los asistentes a tener que moverse de una forma poco habitual, cambiar el punto de vista, buscar la forma de encontrarse con las obras, es decir: ponía el cuerpo en escena y lo coreografiaba.

El trabajo de Duchamp fue relacionado por los críticos con el laberinto, asignando aún influencias al ensayo *El laberinto* de 1936 de Georges Bataille. Es una interpretación que algunos consideran pertinente y otros, no tanto, prefiriendo poner el acento en el espíritu lúdico del artista y de la pieza, ya que sumado al pequeño desafío que los hilos ponían a los visitantes, Duchamp planificó una acción, en la que invitó a los hijos de Sidney Janis, el director de la galería, a traer amigos y juguetes y jugar allí durante la inauguración. Eso sucedió, como cuenta R. Blesh, que estuvo presente en esa oportunidad, los niños utilizaron el espacio como un parque de juegos durante la apertura de la muestra:

The preview evening was invitational, distingüé, and dressy. First the arriving guests were confronted by the string jungle. Then their ears were assailed by the happy shouts of children at play. The whole ballroom, in fact, looked like a public playground. A day before, and unknown to anyone, Duchamp had said to Sidney Janis's eleven-year-old son Carroll: "Get some friends together and I'll send taxis for you." Then he outlined his plans, concluding: "And pay no attention to anyone. **Just play all evening.**" (Blesh, 1956, 200,201)



Duchamp, M. "His Twine - First Papers of Surrealism" (1942).
Fuente: www.tate.org.uk. Acceso 20/11/2015

Estas acciones impusieron la re-presentación del lugar bajo otra mirada. Convertían aquellas salas conocidas, en las que moverse era un hábito que no requería atención en un espacio de exploración. En particular en el montaje de 1942 se reconoce el desarrollo de un pensamiento coreográfico; allí donde los hilos interrumpían el espacio, no sólo rompían el plano de la mirada, sino todas las dinámicas del saber estar, de la coreografía social; modificaban el estándar de la posición erguida, de los recorridos en línea recta; pero por si eso no bastaba, Duchamp se aseguró de romper e instalar nuevas líneas de fuerza a través del juego de los niños.

Estas propuestas de Marcel Duchamp, anuncian el conflicto sobre la neutralidad imposible del espacio. Brian O'Doherty remarcará el impacto de estos trabajos años más tarde en su influyente texto "Inside the White Cube: the ideology of the Gallery Space" de 1976:

Desde los años veinte hasta los setenta, la historia de la galería es tan clara como la del arte que en ella se expone. En el arte mismo, una trinidad de cambios trajo consigo un nuevo dios. El pedestal se desvaneció y dejó al espectador metido hasta la cintura en el espacio delimitado por las paredes. Al caerse el marco, el espacio se deslizó por ellas y generó turbulencias en los rincones. El collage salió de golpe del cuadro y se instaló en el suelo con la misma naturalidad que un indigente. El nuevo dios, un espacio amplio y homogéneo, ocupó con facilidad todas las partes de la galería. Se eliminaron todos los obstáculos, salvo el *arte*.

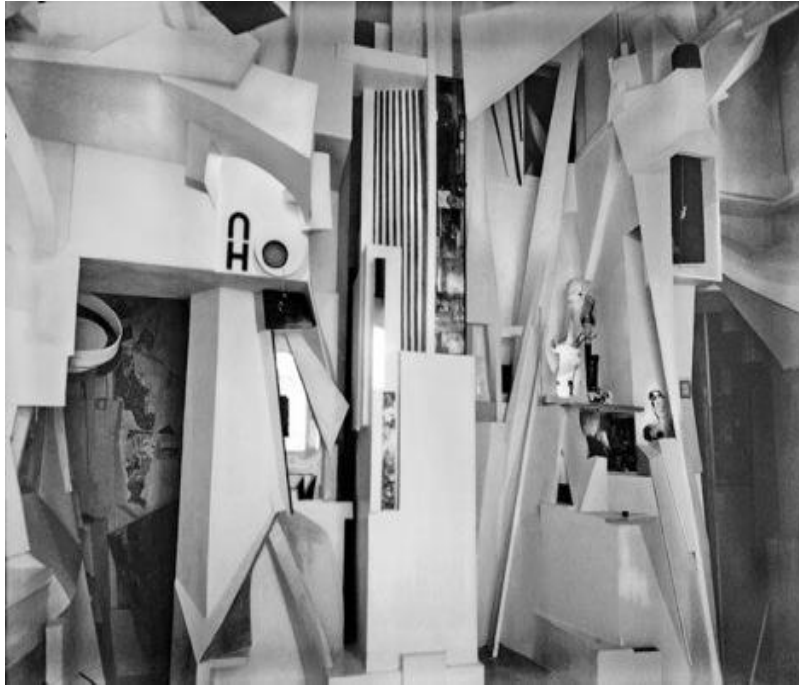
El nuevo espacio empezó a presionar suavemente contra la caja que contenía el objeto artístico, el cual, impregnado ahora de la memoria del arte, ya no estaba limitado a su zona más inmediata. Poco a poco, la galería se vio infiltrada por la conciencia. Las paredes se convirtieron en fondo, el suelo en pedestal, los rincones en vórtices, el techo en un cielo congelado. El cubo blanco se convirtió en arte-en-potencia, su espacio cerrado en un medio alquímico. El arte pasó a ser lo que se depositaba en su interior, lo que se quitaba y se reemplazaba con frecuencia ¿Es la galería vacía, ahora llena de ese espacio elástico que podemos identificar con la Mente, el gran invento de la modernidad? (O'Doherty, 2011:81)

Los montajes de Duchamp de 1938 y 1942 tienen mucho que ver con este estallido del espacio, como también el “Merzbau” de Kurt Schwitters (comenzado el primero en 1923), aunque no se desarrollaba en el espacio de una galería.

4.3.1.1 “Merzbau”. Una obra viva

Hay una obra que se muestra como un punto de referencia en el devenir de la Instalación, es “Merzbau” una obra de Kurt Schwitters. Esta intervención estuvo en continuo proceso desde 1923 hasta 1937, cuando el artista tuvo que exiliarse en Noruega para huir del nazismo; la obra fue destruida en 1943 en un bombardeo aéreo.

La denominación *Merz* - una palabra sin sentido - surge de la búsqueda total de Kurt Schwitters en relación al arte. La utiliza a modo de personalización de los procesos y espacios en los que actúa. Se definía como un merz-artista y el ambiente donde trabajaba y que intervino durante todo el tiempo que la obra existió es su merz-construcción: *Merz-bau*. Una de las técnicas que Schwitters desarrolló más activamente fue la del collage y en “Merzbau” trabajó como en un collage de tres dimensiones que combinaba espacios abiertos, formas y objetos encontrados.



Schwitters, K. "Merzbau – Reconstrucción". Fuente: <http://www.tate.org.uk>. Acceso: 20/11/2015

En 1936 Schwitters envía una carta Alfred Barr, director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, explicando cual era su objetivo y la forma en que esperaba que el público la percibiese:

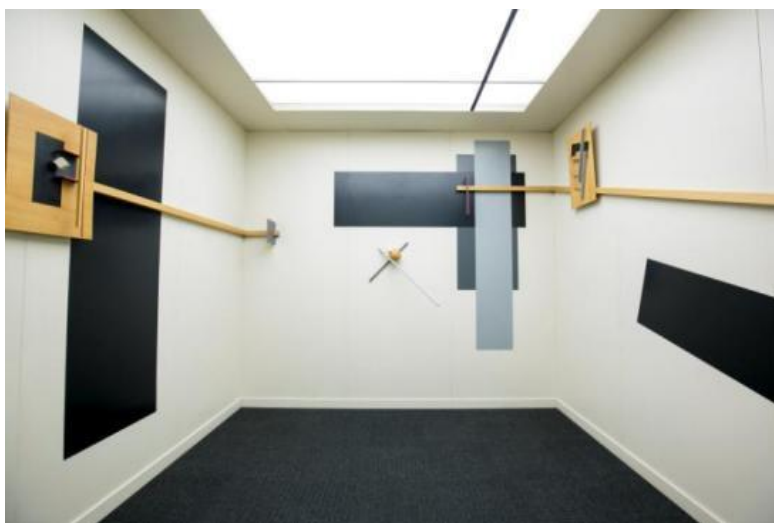
In order to avoid mistakes, I must expressly tell you that my working method is not a question of interior design, i.e. decorative style; that by no means did I construct an interior for people to live in, for that could be done far better by the new architects. I am building an abstract (cubist) sculpture into which people can go. From the directions and movements of the constructed surfaces, there emanate imaginary planes which act as directions and movements in space and which intersect each other in empty space. The suggestive impact of the sculpture is based on the fact that people themselves cross these imaginary planes as they go into the sculpture. It is the dynamic of the impact that is especially important to me. I am building a composition without boundaries each individual part is at the same time a frame for the neighboring parts, all parts are mutually interdependent. (Schwitters, K, 1937)⁵⁰

Esta carta da una clave de lectura para esa pieza en particular, pero que puede entenderse como un modo de hacer arte que comenzaba a tomar forma. La visión de Schwitters adelanta la tendencia de proponer al visitante/espectador una nueva forma de relación y de otorgar a la obra una función diversa de mediación a la que se había cumplido, de forma más o menos tácita, en la pintura y la escultura. En "Merzbau" se desarrolla una nueva experiencia de procesualidad y un uso diverso del espacio a través del cambio continuo de la forma. Aunque más que el cambio de la estructura matérica

⁵⁰Carta reproducida en el catálogo ELDERFIELD, J., & SCHWITTERS, K. (1985). *Kurt Schwitters*. New York, N.Y., Thames and Hudson.P.156 citado en (Ferriani and Pugliese, 2009: 85)

se propone un cambio en la atención. El artista experimenta sobre los modos con que espera influir en la percepción del visitante.

También en los años veinte, los espacios diseñados por El Lissitzky, comienzan a formular una relación diversa del visitante y el espacio: “Space is not there for the eye only: it is not a picture; one wants to live in it (...) We reject space as a painted coffin for our living bodies.” (Lissitzky, E. en Bishop, 2005:48). El espacio es un lugar habitado que se manifiesta a todos los sentidos, desde un concepto de ambiente escultórico.



Lissitzky, E. *Reconstrucción* (2015)

Fuente: <https://www.lapedrera.com/es/exposiciones/lissitzky-la-experiencia-de-la-totalidad>. Acceso 20/11/2015

4.4 Me parezco a mi abuelo pero no soy él. Historización o Redes

Más que centrarnos en una categorización o una historización de la instalación y la instalación coreográfica, organizamos una visión más horizontal del *estado del arte*. Reflexionando cómo, siendo aún un medio de conformación reciente, se construye el concepto de instalación y se reconocen los elementos que le son intrínsecos.

Sumamos a lo propuesto en la metodología una reconocida cita de Rosalind Krauss en relación al proceso que involucró el surgimiento de la Instalación como género artístico. Marcaba Krauss en 1979 en su artículo “Sculpture in the Expanded Field”:

The critical operations that have accompanied postwar American art have largely worked in the service of this manipulation. In the hands of this criticism categories like sculpture and painting have been kneaded and stretched and twisted in an extraordinary demonstration of elasticity, a display of the way a cultural term can be extended to include just about anything. And though this pulling and stretching of a

term such as sculpture is overtly performed in the name of vanguard aesthetics-the ideology of the new-its covert message is that of historicism. The new is made comfortable by being made familiar, since it is seen as having gradually evolved from the forms of the past. Historicism works on the new and different to diminish newness and mitigate difference. It makes a place for change in our experience by evoking the model of evolution, so that the man who now is can be accepted as being different from the child he once was, by simultaneously being seen-through the unseeable action of the telos -as the same. And we are comforted by this perception of sameness, this strategy for reducing anything foreign in either time or space, to what we already know and are: (Krauss, 1979: 30)

La historización, que permite acomodar lo nuevo en el marco de lo conocido, fue la herramienta con que críticos e historiadores trataron de encontrar una paternidad a las obras que empezaban a surgir en la década de 1960. La estrategia se basaba en alargar, *expandir*, según el término que Krauss propone, el campo de la escultura de hasta poder anudar a él las nuevas producciones. Desde este ejercicio, cuando no bastaban las semejanzas con las obras de las vanguardias de inicio de S. XX, se extendía la mirada a las cuevas pintadas por el hombre prehistórico, a las canchas de pelota toltecas o a Stonehenge, lo que implicaba forzar dos veces el concepto porque estos espacios no fueron creados como esculturas.

Sin embargo, estas observaciones que planteaba R. Krauss en 1997 no fueron compartidas por otros autores, por ejemplo Germano Celant o por Mark Rosenthal, que en su libro de 2003 no abandona la idea de considerar las cuevas de Lascaux o la Capilla Sixtina como antecesores de las instalaciones. No sólo recurre a estas imágenes, sino que plantea una crítica a Krauss, considerando que su visión parece dejar a la instalación como una manifestación marginal (Rosenthal, 2003). Más allá de estas notas puntuales, numerosos autores reconstruyen una genealogía bastante canónica recurriendo a un núcleo de piezas que son citadas una y otra vez.

El final de los años 1950 y los primeros sesenta pueden ser considerados como el momento de mayor expansión, donde se consolida la Instalación como un formato y también, como un nuevo género.

En relación a esta idea de historización, desde la definición crítica de Krauss, recuperamos un par de experiencias recabadas durante las conversaciones que pudimos llevar a cabo con Simone Forti y el seguimiento de la preparación de las performances de sus piezas en el Museo Reina Sofía en 1913. Estas observaciones nos pueden ayudar a pensar la movilidad continua de este género, y, en particular, a pensarlo desde el cuerpo en las Instalaciones coreográficas. Hablando con Simone Forti le preguntamos sobre la relación que ella encontraba entre sus obras y las actuales propuestas que otros

coreógrafos realizan en el espacio museístico; sí entiende que en el equilibrio de semejanzas y diferencias sus *Construcciones de danza* pueden ser antecedentes de instalaciones coreográficas contemporáneas.

Sobre este punto nos respondió literalmente “me parezco a mi abuelo, tengo rasgos comunes, pero no soy mi abuelo”, remarcando que no ve una influencia directa de sus obras en las piezas actuales de otros coreógrafos.

Entre algunos trabajos de Forti y de Forsythe, por ejemplo, puede haber semejanzas formales en función de las acciones físicas que la pieza requiere, pero hay una diferencia importante en relación al rol del espectador. Las construcciones de danza de Forti son ejecutadas solo por performers/bailarines entrenados, a los que define como *movers*; en cambio los objetos coreográficos de Forsythe están diseñados para que los visitantes experimenten con ellos. La dimensión escultórica en Forti está pensada con un peso estético que equipara al coreográfico. Esto lo podemos reconocer a través de su influencia en las esculturas de Robert Morris, que era su marido (entre 1955 y 1961) en los años que surgen estas piezas y quien construía las estructuras para algunas de sus piezas. Esto se hace aún más claro si comparamos por ejemplo “Slant Board” de Simone Forti (1961) con “Wall-Floor Slab” de Robert Morris (1964).



Forti, S. *Slant Board* (1961) Reconstrucción en el MNACRS (2013) Fuente: fotografía personal



Morris, R. *Wall-Floor Slab* (1964) reconstrucción (2013)
Fuente: <http://uploads4.wikiart.org/images/robert-morris/wall-floor-slab-1964.jpg>

Al definir su trabajo Simone Forti sostuvo específicamente que sus obras son esculturas, que define como *dance constructions*, hechas de diversos materiales, entre los cuales se cuenta el cuerpo humano en movimiento.

Cuando los *movers* activan una construcción de danza se expande un aspecto de la obra, su potencial kinestésico. Cuando no es ocupada o realizada (como “Huddle”) permanece en silencio como una partitura, contiene un movimiento en quietud. En tanto forma continúa siendo una escultura, pero es una escultura que espera un movimiento.

Es claro que el concepto que subyace es el de escultura, pero también hay una transducción de acciones cotidianas, de acciones relacionadas con el juego de los niños y de movimientos provenientes de la gestualidad de las relaciones.

En función de lo que mencionábamos más arriba de una visión del cuerpo, podemos tomar nota de otra de las observaciones realizadas durante la preparación de las performances de la exposición “ ± 1961. La expansión de las artes” del MNACRS, por la que se remarca la influencia de los aspectos socioculturales sobre las piezas.

La obra “Platforms”, que consiste en dos cajas de madera de un tamaño que puede albergar dentro un cuerpo y abiertas por debajo, se presentan en el espacio de la sala separadas entre sí entre 1 y 2 mts. Se introducen en ellas un bailarín y una bailarina. Durante el tiempo que dura la acción, aproximadamente 15 minutos, silban suavemente.

La explicación que dio la artista sobre el sentido de la obra apuntaba a recuperar la reminiscencia de una pareja que duerme y que en el hábito de la cotidianidad se comunican en el sueño, a veces sus sueños, sus melodías coinciden, otras no.

El grupo de performers sugirió que no fuera siempre un bailarín y una bailarina quienes la ejecutaran, sino que se reunieran pares aleatorios. Forti estuvo de acuerdo, pues este cambio plateaba una reflexión sobre el tema y permitía entenderlo como un cambio que concuerda con el paso del tiempo. Esta pieza, explicó la artista, cuando se comenzó a ejecutar, hace 50 años, respondía al único modelo socialmente aceptado y que se entendía como normalizado de pareja. Encontraba que ahora tenía sentido que la obra cambiase asimilando la transformación del entorno sociocultural. Por esto, el cuerpo no es solamente una parte de la obra, es la parte indispensable, lo que le otorga sentido.

4.4.1 De la Instalación a la Instalación Coreográfica

Todas las artes a lo largo del S. XX devienen performáticas. El pensamiento coreográfico ha permeado a las prácticas (disciplinas) plásticas y textuales y ha propuesto al público experimentar la escena desde el propio movimiento. Este proceso no siempre se ha dado de forma abierta, es decir, desde la proposición de principios coreográficos, pero sí ha estado presente como organización del movimiento para dar forma al espacio y a la relación.

Desde comienzo de la década de 1960, se multiplica el uso de espacios alternativos, la exploración de materiales y formatos para proponer al espectador los principios coreográficos y surgen, paralelamente a las primeras piezas entendidas como instalaciones, obras que podemos definir como instalaciones coreográficas. Este desplazamiento refuerza la conceptualización de la coreografía como disciplina autónoma de la danza, si bien los autores provenientes de la historia del arte no tienen en cuenta esta lectura. Cuando se refieren al movimiento lo apuntan simplemente como una forma de llevar a cabo el desplazamiento, o una suma de acciones prácticas, concretas y a veces lúdicas.

Posiblemente sea así, porque la historia de la danza y la historia de arte no han establecido un recorrido común. De hecho aún entendiendo que hay una tradición y un lenguaje asentado, no deja de sorprendernos que cuando se habla de *historia del arte*, la

danza no esté dentro de ese imaginario, no parece ser considerada arte y, sin embargo, el gesto, el gesto expresivo o el que deja huella de la expresión es la línea de fuerza común a todas las *artes*.

La historia de la danza, en cambio, siempre se ha enmarcado desde la historia del arte como se la entiende convencionalmente. Es una referencia que nace de la necesidad de contextualizar dentro de movimientos artísticos y periodos históricos a las artes en la escena. Pero desde la historia del arte tradicionalmente se ha enfocado a la danza de manera fragmentaria y a la coreografía sólo como notación o documento para reconstrucciones. El ejemplo más relevante consiste en ver el lugar que ocupa la danza y la coreografía en los museos. El Arte de Acción, un género reciente comparado con la danza parece haber abierto los espacios expositivos al movimiento y al cuerpo. Desde los años '50 del S. XX, el museo no deja de descubrir el cuerpo, pero la mayor parte de la presencia de la danza se desarrolla en el foyer o se archiva en la videoteca.

En la revisión teórica de las instalaciones se tiene muy presente el hecho de la participación del espectador, la importancia de su presencia como elemento constituyente de la misma, como medio que completa el sentido de la pieza. La mayor parte de los estudios se orientan a considerar la participación desde lo social y en la propia historia del arte. En este trabajo, sin desestimar estos aspectos, queremos centrarnos en cómo esa participación tiene efectivamente lugar. Cómo nos movemos dentro de una instalación. En qué medida, ese movimiento que realizamos como un descubrimiento personal cada vez que activamos una Instalación, está coreografiado por el artista. Desde este punto de vista es que presentamos piezas muy diversas a lo largo del trabajo. Insistimos en diferentes aspectos del movimiento, porque es el que construye la especificidad de una instalación coreográfica: el movimiento que propone el artista, el movimiento que sigue o decide el visitante, el movimiento que, a través de cada recorrido actuado, conforma de manera única y efímera la instalación.

4.4.2 La experimentación de Judson Dance Theater: danza, escultura y lenguaje.

En una entrevista de 1994 que Nancy S. Smith realizó a Steve Paxton, le preguntó cuáles habían sido las influencias más importantes para su evolución en la danza y él respondió no sólo mencionando las prácticas físicas que se reconocen en la base del *Contact Improvisation*, sino también lo que sucedía en la escultura en ese ambiente. La noción de forma y abstracción dio una nueva percepción del espacio,

destacó también el trabajo de Simone Forti, que como vemos en la revisión de su obra, está muy ligado a la idea de coreografía “expandida” en términos contemporáneos y, a partir de la realización de las primeras *construcciones de danza*, a la *escultura expandida* que Krauss criticaba en su artículo (Krauss, 1979). Decía Paxton, entonces, que las influencias fueron:

Aikido, meditación, gimnasia, técnicas de improvisación, la tensión urbana de Nueva York, el arte abstracto, la "forma" como principio de control, el trabajo de Simone Forti, una observación de Agnes Martin "la única cosa que quedo de la naturaleza en Nueva York es la gravedad". (Paxton and Stark Smith, s.p.)

En esa tensión que menciona S. Paxton en la década de los años 1960, en New York y también en California, se forja un núcleo importante de artistas desde el que se abrirán nuevos modos de trabajo, que marcaron direcciones que, aún hoy, siguen siendo utilizados en las artes del movimiento y que dieron un impulso definitivo a la diseminación de la coreografía y a la relación de la danza con las artes de la forma y de la imagen.

En este periodo surgen trabajos seminales, en particular las propuestas de John Cage y su curso de composición de 1959, que fue un punto de giro para la percepción y el trabajo sobre el movimiento, como eje de la investigación artística, y no sólo como técnica o ejercicio. Por la misma razón, también se destaca la colaboración de Cage con Merce Cunningham, al igual que las propuestas de Ann Halprin y sus seminarios de verano en San Francisco (Banes, 1987) en los que participan Robert Morris, Simone Forti o Trisha Brown. Estos artistas estaban, a su vez, conectados con el grupo que comenzaba sus investigaciones alrededor de una nueva visión de la danza en el Judson Dance Theater, con la presencia central de Steve Paxton. Asimismo, debemos tener presente que Paxton no sólo es quien ha sistematizado el *Contact Improvisation*, sino ha sido un creador y colaborador en numerosas experiencias artísticas de ese periodo, por ejemplo, junto a Robert Rauschenberg y Joan Jonas.

Volvemos al mapa de relaciones que presentábamos en el apartado sobre estructuras de sentimientos para destacar el desarrollo paralelo en el tiempo de estos artistas y de los colectivos más o menos organizados en que colaboraban. Era un ambiente de influencias recíprocas, pero donde, sobre todo, se ponían de manifiesto diferentes facetas en la expresión de tendencias que comenzaban a visibilizarse en la

cultura del momento. Hay una expansión de la exploración artística que reforzará la consolidación de la instalación como un nuevo formato atento a los conceptos de conectividad e interrelación.

En la revisión de las influencias que dan forma a las IC, consideramos importante reconocer el proceso paralelo del *Contact Improvisation* y el movimiento reconocido como *Posmodern Dance*, que surge de los encuentros y conciertos del Judson Dance Theater. Los principios o conceptos de los que parten sus trabajos son comunes, tanto desde el ámbito del arte, como de la situación social y política de la época. Desde nuestro punto de vista la relación entre el surgimiento de la práctica de *Contact Improvisation* y las Instalaciones coreográficas está justificada no sólo por la contemporaneidad entre los artistas sino también por el impacto del momento histórico. Muchos de los que idean y participan en las primeras instalaciones y en trabajos transdisciplinarios que se realizaron en USA en los años 1960 formaban parte o estaban relacionados con el grupo del que surge el *Contact Improvisation*, entre ellos, los ya mencionados: Paxton, Forti, Brown, Morris, Halprin, y también Robert Dunn, Lucinda Childs, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Joan Jonas, La Monte Young, Georges Maciunas o Robert Rauschenberg, entre otros. Por otra parte en ambas manifestaciones se evidencian reflejos de una situación social y política a la que estos artistas respondían desde sus prácticas, que reubicaban al cuerpo en función del espacio compartido y de la co-presencia.

4.4.3 La influencia de nuevos modos de participación.

4.4.3.1 Del surgimiento del Do-it-yourself (DIY) al Do-it-together (DIT)

El movimiento *Do it yourself* (DIY) surge en la década de 1950 y crece con los movimientos anticonsumistas y/o sostenibles como forma de rechazo a la masificación de productos y consumo. Se comienza a aplicar esta denominación a las prácticas por las que los consumidores elaboraban sus propios insumos, con el fin de ahorrar, aprender y evitar el consumo masificado. Este modelo ha tenido una profunda influencia en el modo de consumir no sólo bienes de uso, sino también procesos y creaciones culturales y sociales. Es un cambio en el comportamiento de una gran masa de consumidores del que no podemos aislarnos al entender la evolución de las artes

performáticas, especialmente desde mediados del S. XX hasta nuestros días, y el rol que juega en la predisposición y la percepción del espectador.

EL DIY se ha extendido a la cultura digital. A partir de las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información ha derivando en prácticas colaborativas que mantienen la filosofía de la autogestión y a la autoproducción pero a nivel grupal. Esta orientación hacia el trabajo colaborativo se define bajo la expresión *Do it together* (DIT).

Podemos preguntarnos si las prácticas artísticas que fueron ganando nuevos espacios para la acción performática no han sido, de alguna forma, las que impulsaron al público hacia una participación más activa o, si por el contrario fue el público el que promovió un cambio que influenció en los medios y en la forma en que *lo espectacular*⁵¹ se manifestaba en el arte, al desplazar su interés y ofrecer menos tiempo y esfuerzo a la atención.

Seguramente está en el juego de ambas preguntas la vía por la que creadores de la década de 1960 comenzaron a romper las reglas de protocolo, que definían el rol del artista y, sobre todo, el lugar que el espectador, ocupaban en la sociedad. Los cambios que se dieron en la forma de consumir a partir de los años 1960, influidos tanto por el consumo masivo y la cultura de lo desechable, como por la ecología y la cultura digital, provocó un cambio en los modos de recepción del arte a una velocidad y con una profundidad inusitada en relación a la forma en que percepción, consumo y arte se relacionaban en épocas anteriores. El “espectador” había ganado independencia y autonomía tanto en los campos de la cotidianidad como en la posibilidad de expresión artística. Había ya experimentado el poder-hacer, el dar forma al espacio en que vive a través del uso de tecnologías accesibles; comienza a sentirse artífice de su entorno y deviene explorador y productor.

En todo este proceso hay una relación ambigua con el *juego* como concepto, a partir de nuevas maneras de fijar las reglas. Son modos de establecer las normas que pueden parecer en primera instancia más democráticos o participativos, pero que, si retomamos la idea de los principios coreográficos, podemos ver que llegan al espectador de una forma más acotada y controlada de la que este percibe.

4.4.3.2 La espigadora. El gesto que ve y recupera

⁵¹ En 1967 Guy Debord publica “La sociedad del espectáculo” que ha tenido una gran influencia en la reflexión sobre “el rol del espectador” (Debord, 1967)

Fernando Hernández en su libro “Espigador@s de la cultura visual: otra narrativa para la educación de las artes visuales” (Hernández, 2007) toma la idea que Agnès Varda desarrolla en sus películas “Les Glaneurs et la Glaneuse”, (2000); “Les Glaneurs et la Glaneuse... Deux Ans Après”, (2002) para describir lo que era la tarea que desempeñaban históricamente los y las espigadoras, y cómo en la sociedad actual nuevos espigadores recogen fragmentos que el sistema de consumo desecha.



Millet J-F *Las espigadoras* (1857) Fuente: <http://www.musee-orsay.fr>. Acceso 20/11/2015

Esta imagen también nos lleva a pensar cómo el gesto de espigar, entendido en el ámbito de la cultura, va tomando nuevas formas en una sociedad tecnológica. La utilización cotidiana, y en muchos casos la dependencia de dispositivos tecnológicos, está cambiando la gestualidad física y la forma en que ponemos en juego los sentidos y el manejo del tiempo.

Ya en la década de los años 1990, en un libro que reflejaba el cambio que siguió acelerándose en años posteriores, “Velocidad de escape” de Mark Dery (Dery and Montoya Vozmediano, 1998), se insiste sobre una expresión del autor ciberpunk William Gibson, que aparece en su relato “*Count Zero*” de 1987 y que ha sido un motivo recurrente dentro de una cultura que reflexiona y acciona sobre una estética de la baja tecnología: “la calle encuentra sus propios caminos para las cosas”. (Dery and Montoya Vozmediano, 1998: 11, 33 y 161)

Dery lo analiza con estas palabras, y extendemos la cita a la que el mismo autor retoma de Rick Sayre⁵², artista digital, que hace referencia a su trabajo junto a Chico McMurtrie:

En una sociedad guiada hasta hace poco por una creencia invencible en la obsolescencia programada, en el consumo desaforado, en los recursos inagotables y en las fronteras infinitas, la reutilización y reanimación de tecnología rechazada o anticuada adquiere el estatus de acto político. Esta idea, implícita en la máxima ciberpunk de Gibson ‘La calle encuentra sus propios usos para las cosas’, se infiltra en los comentarios de Rick Sayre sobre la estética de la baja tecnología. ‘Casi todo 10 que Chico y yo construimos está hecho con las piezas de otras cosas, como impresoras, televisores, estéreos y demás’ explica Sayre. ‘Nuestro prototipo de sistema de control computerizado... [es] una perversión de la tecnología de consumo. El microprocesador no es de un PC, sino algún tipo de control como los que se encuentran en un coche familiar o en un horno microondas. Éste es otro [ejemplo] de sobreconsumo. Lo que quiero decir es que nadie necesita un ordenador en su horno microondas, pero la gente 10 pide. La gente quiere una luz que emita diodos de su taladradora eléctrica, quieren que su plancha les hable. Es un desperdicio increíble.’ (Dery and Montoya Vozmediano, 1998: 161)

Este gesto, más allá de proponerse como una forma de subversión, remarca una posibilidad de participación alternativa y también una forma de ver de otra manera, de dar una función diversa a aquello que ya estaba catalogado por un sistema dominante, sea un sistema de consumo, un sistema cultural o una moda. De hecho, lo que Hernández plantea es reapropiarse de esa experiencia para proponer una nueva forma de Estudios de Cultura Visual, para romper con los roles asignados a un emisor y un receptor. De forma específica, en su caso, aplicado a qué significa enseñar/aprender en la educación artística, pero que podemos entender de forma más general dentro de los temas de la creación artística contemporánea y su recepción. En este enfoque, que se abre a través de la lectura de Varda y de Dery, con las referencias a Gibson y Sayre, se hace presente el tema del tiempo de los procesos.

Desde estas miradas podemos prestar atención al tiempo en la creación y en la recepción, pero nos interesa en particular la atención que se da a *las cosas* desde la recepción y/o activación de una instalación coreográfica; al uso de las cosas, la vida de las cosas y la vida de los espacios teniendo en cuenta especialmente las instalaciones

⁵² Rick Sayre es responsable de animación de muchos de los films de Pixar que han tenido gran influencia en el imaginario de los últimos años.

expuestas en lugares públicos y cómo esa sensación de “obsolescencia programada” pesa sobre ellas.

4.4.3.3 La remendadora: el gesto que re-une

Lo que Marc Augé crea como metáfora para leer un territorio urbano, podemos llevarlo al ámbito de la instalación y de su estudio. Los lugares y los no-lugares podríamos reconocerlos en tanto ámbitos que permiten orientar la percepción o reforzar la distracción. Augé parte de una oposición de imágenes en las que el territorio resulta legible, frente a aquellos los lugares o territorios donde esa lectura no es posible: los no-lugares. Los lugares se conforman por las relaciones sociales que se han ido inscribiendo a lo largo de un tiempo compartido. En cambio los no-lugares son espacios sin alteridad. Llevada a su extremo esta dicotomía refleja para el autor los límites de lo totalitario y de la muerte:

“El absoluto del lugar es totalitario, el absoluto del no-lugar es la muerte. Mencionar estos dos extremos es definir al mismo tiempo la apuesta de toda política democrática: ¿cómo salvar el sentido (social) sin matar la libertad (individual) y viceversa?” (Augé, 2013: s.p.).

Sin embargo, tanto a nivel de territorio físico como cognitivo, se multiplican los “lugares de paso”, espacios de tránsito, consumo y comunicación. Los encontramos en relación a los contornos: en los cortes, lo adyacente al límite que estos imponen y en relación a los movimientos: en los gestos, permitidos, posibles o inducidos con que se demarca la entrada en una IC.

En todos estos gradientes de percepción hay no sólo una confrontación con la dimensión física de la pieza, sino también y, sobre todo, una medida de presencia. A partir de esta podremos establecer en el ámbito concreto de una instalación una escala entre cuerpo, cuerpos y espacios para convertirla en un laboratorio de la relación.

Por esto encontramos útil recuperar la imagen que da Marc Augé de “un gran taller de ‘zurcido’ (en el sentido en que antiguamente las costureras y las “remalladoras” zurcían las prendas desgarradas y las medias corridas)” (Augé, 2013: s.p) porque refiere a una acción, a un gesto concreto, a través del cual se remarcan los cortes pero sobre

todo como lugar de nuevas reuniones. La atención a los fragmentos destaca la posibilidad de nuevas configuraciones.

Lo que tienen en común las estrategias que hemos expuesto en este apartado es que recuperan pequeños trozos y ponen las cosas y las ideas, unas cerca de las otras para ver si funcionan. Tienen en común, además, que permiten recuperar la atención sobre gestos que se realizan para conectar los márgenes, tanto de los espacios físicos en su literalidad, como de los disciplinares.

Las vemos también como estrategias *pobres* y elegimos esta palabra por dos motivos: por una parte, no pretenden dar forma a grandes discursos, no aspiran a una visión extensa o definidora de la situación donde se desarrollan; pero, al mismo tiempo, una vez que comenzamos a avanzar con ellas, nos permiten el acceso a nuevas vías para repensar y relacionar los conceptos sobre los que trabajamos. Por otra parte son asimilables al enfoque con que se desarrolló el *arte povera*, que ha sido un movimiento contemporáneo al surgimiento de las Instalaciones, podríamos decir que está en la misma estructura de sentimientos en la que podemos reconocer la emergencia de la Instalación y de la IC.

Nuestra idea de pensar los gestos de la *remendadora*, la *espigadora* y el trabajo sobre las *cosas*, por ejemplo a través de la obra de Esther Ferrer, comparten con el *arte povera*, la idea que la pieza no es un objeto cerrado y finito; sino, como sostiene Germano Celant, resulta más un organismo vivo con capacidad de evolucionar y mutar y se orientan más hacia la relación que a fijarse como entidad física:

L'Arte Povera'(...) ha messo in crisi il packaging dell'oggetto: l'assunzione che un'opera artistica debba essere un'unità chiusa e statica, senza energia vitale e performativa all'interno di se stessa. In tal senso con i suoi frammenti effimeri e indefiniti, costituiti da vetri rotti, carbone, acqua, zolfo, animali, pietre, fili di rame, spezzoni di gessi, e con la sua attitudine a elaborare configurazioni di materie in relazione al contesto e alla situazione è risultato un 'format' contro la forma congelata e cadaverica dell'arte tradizionale, fino alla Pop Art. Più che prodotti ha realizzato organismi che si evolvono, mutano e ruotano sulla relazione aperta e non sul fissaggio di entità fisiche. (Celant, G. en Vettese, 2011, s.p.)

4.5 El espacio a partir de un gesto

El gesto es una de las fuerzas de cohesión más intensas en torno a la instalación. En función de esta perspectiva retomamos parte del análisis que el curador Paul Schimmel propone en la tesis con que elabora la exposición “Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979” de 1998 que se realizó en Estados Unidos, Austria, España y Japón. En ella plantea como los cambios sociales, psicológicos y filosóficos, devenidos después de la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto y la bomba atómica, dejan traza en el arte de mitad de siglo XX, tanto en USA como en Europa y Japón.

Crece la conciencia de la fragilidad del género humano, de su poder de destrucción y aún de destrucción de sí mismo, y, por lo tanto, de la fragilidad de la creación y de la primacía del acto. También coincide en el tiempo, la rápida masificación de los medios de comunicación, que rompen las fronteras entre artistas de diversas realidades culturales. (Schimmel, 1998)

Schimmel destaca la obra de cuatro artistas: Pollock, Cage, Fontana y Shimamoto y pone en ella la raíz de la investigación sobre el gesto que transformará los límites del devenir del objeto:

Jackson Pollock danced over canvases laid horizontally on the floor, dripping and Touring paint to create fields of color, John Cage use the principles of chance and indeterminacy to create compositions that were realized differently every time they were performed; Lucio Fontana punctured and slashed the pictorial surface in violent, though elegant gestures; and Shòzò Shimamoto created abstract paintings through increasingly destructive acts. (Schimmel, 1998: 17)

Citamos la visión de Paul Schimmel porque mantiene en su elección esta atención que señalábamos previamente a un desarrollo paralelo entre diferentes orígenes culturales y geográficos, lo que marca una diferencia entre la generación precedente, centrada en Estados Unidos.⁵³

En la década de los años 1940, Lucio Fontana vivía en Argentina, donde desarrolló los primeros happenings en 1946, aunque aún no se les diera ese nombre,

⁵³ Y también porque su trabajo curatorial y de investigación antecede y coincide en numerosos puntos con la de otros críticos y comisarios como Stephanie Rosenthal o Julia Robinson y Christian Xatrec, responsables de las exposiciones “Move: Choreographing You. Art and Dance Since the 1960s” y “± 1961. La expansión de las artes,” respectivamente, que son dos valiosas fuentes de información para el presente trabajo.

realizando diversas acciones con sus alumnos en un edificio abandonado en Buenos Aires. Unos años más tarde, en 1949 y ya en Milán, presenta por primera vez los “Buchi”.

Paralelamente Shōzō Shimamoto, uno de los propulsores de Gutai, crea en Japón su serie “Works” (1949-1952) en la que, sobre una superficie de hojas de periódico encoladas una sobre otra, ejecuta primero de forma accidental y luego con precisión, docenas de agujeros (Schimmel, 1998:24) sin conocer el trabajo de Fontana, que descubrirá una década más tarde.

Por otra parte, Jackson Pollock que provenía de la misma cultura artística y social que los artistas estadounidenses de la generación de Fluxus, realiza en su estudio de Springs, Long Islands, entre 1947 y 1950 pinturas de gran tamaño, con el lienzo extendido en el suelo y utilizando la técnica de *dripping*.

El fotógrafo Hans Namuth, responsable del servicio fotográfico que influyó notablemente en la fama de Pollock y en la recepción de su trabajo, describe la acción del pintor sobre el lienzo, casi como una danza:

A dripping wet canvas covered the entire floor... There was complete silence... Pollock looked at the painting. Then, unexpectedly, he picked up can and paint brush and started to move around the canvas. It was as if he suddenly realized the painting was not finished. His movements, slow at first, gradually became faster and more dance like as he flung black, white, and rust colored paint onto the canvas. He completely forgot that Lee and I were there; he did not seem to hear the click of the camera shutter. . . My photography session lasted as long as he kept painting, perhaps half an hour. In all that time, Pollock did not stop. How could one keep up this level of activity? Finally, he said 'This is it.' (citado en Woodward, 2015: 22)⁵⁴

⁵⁴ Publicado originalmente en: Namuth, Hans: *Jackson Pollock Painting*, On. Número 31, 1950



Namuth, H.; Jackson Pollock (1950):
Fuente: npg.si.edu. Acceso: 20/11/2015

Los tres artistas coincidieron en la experimentación de un nuevo modo de creación en el que era primordial el gesto sin conocer, en un primer momento, cada uno el trabajo de los otros. (Schimmel, 1998) Siguieron desarrollos diversos, pero con puntos en común, que abrirían a su vez diferentes diálogos con los jóvenes artistas que comenzaban a buscar nuevas maneras de hacer.

Lo interesante de poner en relación en particular a Pollock, Fontana y Shimamoto es la calidad del gesto. La huella que observamos, como recuerdo de esa acción que se expande en el espacio, surge de la bidimensionalidad de la pintura y se extiende a la escultura y más plenamente al ambiente y al espacio. En los tres artistas: el *dripping* de Pollock, los *buchi* e *tagli* de Fontana y *the holes* de Shimamoto, son gestos que nacen de la mano. De una medida humana y que desde las posibilidades de fuerza, movilidad y desplazamiento⁵⁵.

4.5.1 Lucio Fontana. Hacer el espacio

⁵⁵ Con esto no pretendemos decir que la instalación sigue la gestualidad de una mano como línea evolutiva, queremos sólo recuperar, recordar el gesto y el espacio, y proponer diversas maneras de ponerlos en relación.

Los trabajos que desarrolla Lucio Fontana en los años 1940 entre Argentina e Italia ven surgir el Movimiento Espacialista con el Manifiesto Blanco de 1946,⁵⁶ que nace en un centro de importante difusión e innovación cultural: “Altamira Escuela Libre de Artes Plásticas”, de la cual Fontana era fundador junto a Jorge Romero Brest y Jorge Larco. En ese periodo realiza acciones junto a sus estudiantes y colegas, a partir de los principios del movimiento espacialista, que pueden entenderse dentro de los primeros happenings.

En 1947 de vuelta en Milano se publica el “Manifiesto dello Spazialismo”, firmado por Fontana y por el crítico Giorgio Kaiserlian, el filósofo Beniamino Joppolo y la escritora Milena Milani. En este texto hay una declaración sobre el gesto que conserva todo el potencial como un principio de creación y que contiene una línea de fuerza básica para entender la idea de una coreografía diseminada: “no nos interesa que un gesto, acabado viva un instante o un milenio, porque estamos profundamente convencidos de que, una vez llevado a cabo, el gesto es eterno.” (Fontana *et al.*, 1947)

En ese mismo manifiesto, recordamos que es de 1947, afirman la interdependencia de arte y ciencia, pero a través del concepto de gesto, algo que aún hoy viendo, por ejemplo, los trabajos de W. Forsythe o T. Saraceno, resulta actual:

Nos negamos a pensar que ciencia y arte sean dos hechos distintos, es decir, que los gestos realizados por una de las dos actividades puedan no pertenecer también a la otra. Los artistas anticipan gestos científicos, los gestos científicos provocan siempre gestos artísticos. (Ibíd.)

Un año más tarde, en 1948, se da a conocer una nueva versión del “Manifiesto” en la que se insiste en hacer “uscire il quadro dalla sua cornice e la scultura dalla sua campana di vetro” (Fontana; 1948:s.p.), y de producir nuevas formas de arte a través de los medios que la técnica pone a disposición en un periodo donde surgen nuevas formas de acceso a la imagen, como la televisión, a la que dedicó también un manifiesto, seguida de una tercera edición breve denominada “Proposta per un regolamento”, de 1950, en la que la atención al gesto del artista es puesto en relación con el gesto del espectador: “L’artista spaziale non impone più allo spettatore un tema figurativo, ma lo

⁵⁶ En noviembre de 1946 un grupo de jóvenes artistas e intelectuales redactan el *Manifiesto Blanco*, que se publica en forma de volante, fue redactado por Bernardo Arias, Horacio Cazenueve, Marcos Fridman, y firmado también por Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coli, Alfredo Hansen e Jorge (Amelio) Rocamonte; Fontana no lo firma posiblemente por su rol institucional.

pone nella condizione di crearselo da sè, attraverso la sua fantasia e le emozioni che riceve." (Fontana *et al.*, 1950)

MILANO , 2 aprile 1950

PROPOSTA DI UN REGOLAMENTO

Movimento SPAZIALE

PREMESSA

Nel 1946 LUCIO FONTANA, residente a Buenos Ayres, fonda il MOVIMENTO SPAZIALE, firmando con un gruppo di suoi allievi il primo manifesto detto MANIFIESTO BLANCO, in lingua spagnole. Rientrato in Italia, nell'aprile del 1947 Fontana invita artisti, letterati ed architetti ad iniziare uno scambio di idee, in riunioni tenute a Milano nello studio degli arch. Rogers, Peressuti e Belgioioso, alla Galleria del Naviglio e nello studio de Giampiero Giani. Nel maggio di quello stesso anno viene compilato il 1° Manifesto italiano e nel marzo del 1948 il secondo Manifesto italiano. Il 5 febbraio 1949 Lucio Fontana allestisce per la prima volta in Italia e nel mondo un AMBIENTE SPAZIALE CON FORME SPAZIALI ED ILLUMINAZIONE A LUCE NERA, alla Galleria del Naviglio.

La seguente proposta di Regolamento precisa quanto segue:

- 1°) Si riconosce Lucio Fontana iniziatore e fondatore del Movimento Spaziale nel mondo.
- 2°) Il Movimento Spaziale si propone di raggiungere una forma d'arte con mezzi nuovi che la tecnica mette a disposizione degli artisti.
- 3°) Aderiscono al Movimento Spaziale artisti e letterati che sentono l'evoluzione del mezzo nell'arte, per il bisogno di esprimersi in un modo diverso da quello usato sino ad oggi.
- 4°) La grande rivoluzione degli Spaziali sta nell'evoluzione del mezzo nell'arte.
- 5°) Pittori, scultori, letterati aderenti al Movimento Spaziale si chiamano "Artisti Spaziali".
- 6°) Gli Artisti Spaziali hanno a disposizione i mezzi nuovi, come la radio, la televisione, la luce nera, il radar e tutti quei mezzi che l'intelligenza umana potrà ancora scoprire.
- 7°) L'invenzione concepita dall'Artista Spaziale viene proiettata nello SPAZIO.
- 8°) L'Artista Spaziale non impone più allo spettatore un tema figurativo, ma lo pone nella condizione di crearselo da sè, attraverso la sua fantasia e le emozioni che riceve.
- 9°) Nell'umanità è in formazione una nuova coscienza, tanto che non occorre più rappresentare un uomo, una casa, o la natura, ma creare con la propria fantasia le sensazioni spaziali.

firmato: LUCIO FONTANA
Milena Milani
Giampiero Giani
Beniamino Joppolo
Roberto Crippa
Carlo Cardazzo

La presente proposta sarà distribuita a tutti gli Artisti Spaziali che attualmente fanno parte del Movimento.

Giovanni Joppolo, hablando de la obra de Lucio Fontana, afirmaba la forma en que el *espacialismo* entendía el espacio: “el agujero del cual deriva el corte es la tautología del espacio y lleva inmediatamente a las preocupaciones arquitectónicas de Fontana, pero también y sobre todo a la certeza absoluta de que el espacio es una cosa mental”.⁵⁷ El espacio como dimensión mental es algo que en muchas de las declaraciones del artista está presente, lo interesante es cómo su obra fue precursora en la concepción de la forma como ambiente: “Ni pintura ni escultura, ni líneas delimitadas en el espacio. Continuidad del espacio en la materia”⁵⁸. En esta idea de visibilizar las líneas de fuerza, las líneas de tensión, que siguen vibrando en la materia y pueden dar lugar a la forma y, por lo tanto, al movimiento generativo de esa forma, podemos entender una afinidad con lo que denominamos un pensamiento coreográfico.

Con dos imágenes proponemos un ejemplo de esta idea, acercamos una instalación de Fontana y una notación coreográfica de Forsythe. Este ejercicio lo podríamos hacer con diversas imágenes de notaciones coreográficas puestas al lado de piezas de Fontana. No casualmente llamó a muchas series de sus trabajos “conceptos espaciales”:



Instalación de Lucio Fontana
Museo del 900. Fotografía personal



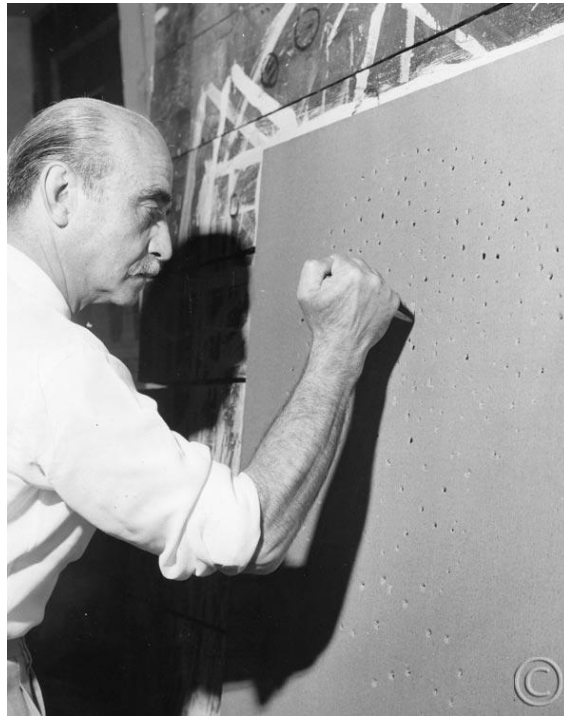
William Forsythe “On Hypothetical Stream”
Fuente: <http://olga0.oral-site.be>. Acceso: 0/11/2015

En los trabajos y los textos de Fontana se hace visible la dinámica de las relaciones que crean correlaciones entre las calidades del gesto y las densidades del

⁵⁷ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/lucio-fontana-entre-materia-espacio>. Acceso: 20/11/2015

⁵⁸ <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar/99-11/99-11-21/NOTA3.HTM>. Acceso 10/06/2013

espacio. Una frase de sus frases lo expone con claridad: “Io buco, passa l' infinito di li, passa la luce, non c' è bisogno di dipingere” (Amico, 2002)



Lucio Fontana

Fuente: www.fondazioneeluciofontana.it. Acceso: 20/11/2015

Sumado a la importancia que Lucio Fontana tiene desde el punto de vista teórico, para el pensamiento del gesto y el espacio, están sus obras, pioneras en relación a la generación de un ambiente perceptivo. En 1949 presenta en la Galleria del Naviglio en Milán el “Ambiente spaziale a luce nera” en el cual “una serie di elementi fosforescenti e fluttuanti sono appesi al soffitto dello spazio espositivo completamente nero”(Fontana, s.p.)

En 1951 presenta en la IX Triennale di Milano la *Struttura al neon*⁵⁹, que hoy día se expone en el Museo del Novecento, y que interactúa con la vida de la ciudad desde las vidrieras de la planta superior del museo.

Los trabajos de Fontana, en Europa especialmente⁶⁰, como también los trabajos de Pollock y de Grupo Gutai en Estados Unidos, adelantan la intención coreográfica de

⁵⁹ Lucio Fontana, *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano* (1951), tubi al neon curvati da 18 mm, cm 250 x 900 x 700. Milano, Museo del Novecento.

⁶⁰ La influencia de Fontana en el trabajo de Yves Klein fue revisada profundamente en una exposición en el Museo del Novecento.

la escultura que años más tarde se harán explícitas en trabajos como los de Robert Morris, quien refirió directamente a la coreografía y la danza en sus trabajos a partir de su interacción con Simone Forti y Yvonne Rainer, como también Robert Rauschenberg - que fue diseñador para la Merce Cunningham Dance Company y también coreografió algunos trabajos propios - o Allan Kaprow, quien fue un importante impulsor teórico de esta influencia de Pollock en su generación.

También en esa generación de artistas podemos reconocer una intención escultórica de la coreografía, por ejemplo en las construcciones de Simone Forti, que redefinió la danza como una especie de estructuración escultórica en tiempo real (Robinson and Xatrec, 2013: 15), en los trabajos espaciales de Trisha Brown, como vamos viendo en diferentes puntos. Ambas tendencias: de la escultura hacia el movimiento y del movimiento hacia el objeto, se manifiestan a partir de mediados de S.XX con mayor intensidad a través del arte de acción y en las derivaciones que los montajes, ambientes e instalaciones van tomando.

4.5.2 El treno di John Cage. **Una instalación de Esther Ferrer dentro de una acción**

En muchas de estas producciones que se llevan a cabo en los Estados Unidos a inicios de los años 1960 está el empuje de las ideas de John Cage. Cuando Cage organiza seminarios de composición, participan artistas de diversas disciplinas sin conocimientos musicales. Esto impulsa a tomar las nociones de Cage y traspolarlas a lenguajes diversos en los que el movimiento gana primacía, ya que la temporalidad que la composición no-musical no sostiene en el sonido, se expresará en el movimiento en piezas en las que hay una notación del movimiento para la generación del concepto.

También en Europa el trabajo de Cage tiene una fuerte influencia, es el caso del grupo ZAJ, formado por Walter Marchetti, Juan Hidalgo y Esther Ferrer. En 1978 organiza la acción: “Alla ricerca del silenzio perduto”, que consistía en un viaje en un “tren preparado” entre Bologna Centrale-Porretta Terme-Bologna. En una entrevista realizada a John Cage previa sobre el rol que espera del público en esa acción:

Ognuno si confronterà con un prodotto artistico non finito, complesso; come confrontarsi con la natura, che spesso è complessa; come passeggiare in un bosco: ci sono tante cose da guardare e se ti domandi qual è il ruolo di chi cammina nel bosco, vedi subito che ciascuno può avere un ruolo diverso ed una propria esperienza

personale. Nel mio caso, ognuno sarà in grado di scegliere e cambiare il proprio ruolo semplicemente spostandosi.⁶¹

La referencia al paseo por el bosque, además de contener una imagen literal de la instalación como paisaje o como jardín, tiene una importancia particular en el trabajo de John Cage, porque él se dedicaba también a la recolección de setas como una actividad de la que era experto. Los paseos de los que realizaba para recoger setas fueron la base de trabajos plásticos y acciones que parten de la observación y la experimentación con materiales que tienen origen en estos paseos.

Esther Ferrer, cuya estética es muy cercana a la de Duchamp y abiertamente conectada con la de Cage, realizó dentro de esta acción y como integrante de ZAJ, una instalación que sumando estas pautas de movimiento estaba a su vez en movimiento porque se desarrolló en uno de los vagones de “Il treno di John Cage”.



Ferrer, E, “Il treno di John Cage” (1978)
Fuente. www.museoreinasofia.es. Acceso 20/11/2015

Ésta consistía en tejer una red de hilos dentro de uno de los vagones, lo que creaba una acción en los pasajeros que transitaban por él, podían moverse evitándolos o

⁶¹ <http://www.johncage.it/1978-treno-cage.html>

rompiéndolos, pero el espacio estaba intervenido y la atención que requería no era ya la ordinaria.

4.6 El laberinto

Jardín, laberinto, Instalación coreográfica son diferentes representaciones cartográficas, que, muchas veces, funcionan como conceptos superpuestos. Diferentes formas de notación de un espacio que se extiende o se cierra como una red alrededor del cuerpo. La visibilidad de esta red hace presente la conciencia del lugar que el propio cuerpo ocupa y los límites con los que debe negociar su presencia.



Palagi, P. Arianna dà a Teseo il filo per uscire dal labirinto (1814) Detalle

El laberinto ha sido asociado a muchas de las propuestas del arte contemporáneo, porque establece una relación que cohabita entre los conceptos de espacio, forma y recorrido. Forman parte de un imaginario abierto a la exploración para numerosos artistas, tanto en los espacios acotados de una sala como en los ambientes extensos del *Land Art*, en la visión europea del *Earthwork* y en prácticas de la “Internacional Situacionista”, que, como manifestaciones artísticas, tienen un desarrollo paralelo en el tiempo y con puntos en común con la instalación.



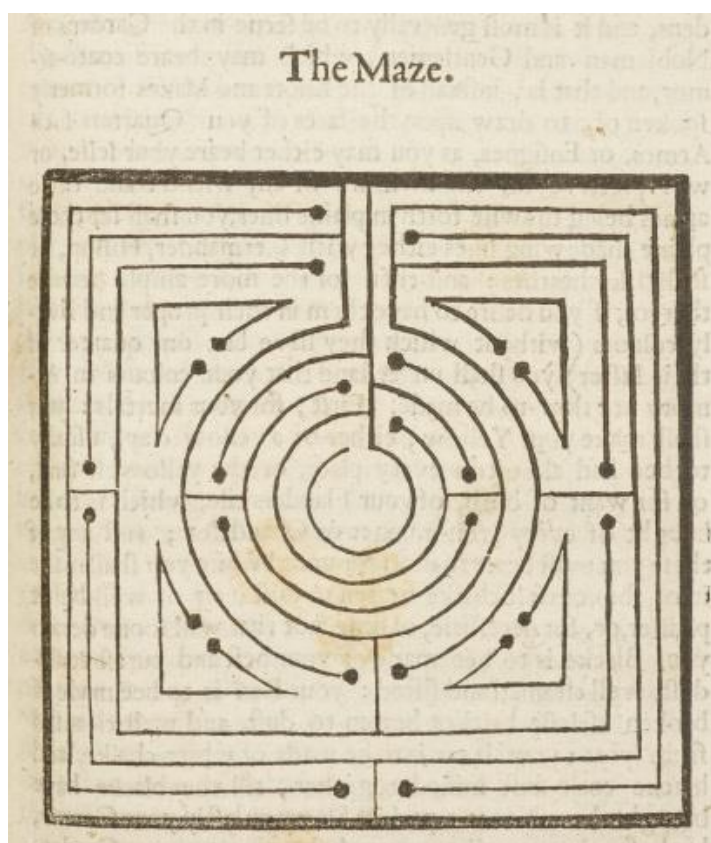
Lodewijk Toeput (Pozzoserrato), "Pleasure Garden with a Maze" c. 1579-84



Constant Nieuwenhuys – "Symbolische voorstelling van New Babylon" (1969)

En la Instalación Coreográfica el laberinto se ofrece como un modelo de relación del cuerpo con el espacio. Se presenta como una imagen que contiene el potencial de aglutinar elementos recurrentes de la experiencia, como el de ser un espacio que obliga a tomar decisiones a partir de la precepción y de la proyección de los movimientos.

De la idea del laberinto mencionábamos algunas características que las artes del espacio han recuperado durante el S. XX, y que la coreografía siempre ha tenido en cuenta: el espacio, la forma y el recorrido, la desorientación, el gesto y la atención en relación al cuerpo, la predisposición a sentir con el cuerpo las direcciones. Se trata de proyectar el movimiento desde la decisión de un movimiento. A esto sumamos, como imagen específica en nuestra propuesta el jardín, en tanto espacio que modifica la percepción. No es una digresión, ya que, después de todo, el jardín y el laberinto tienen mucha historia común.

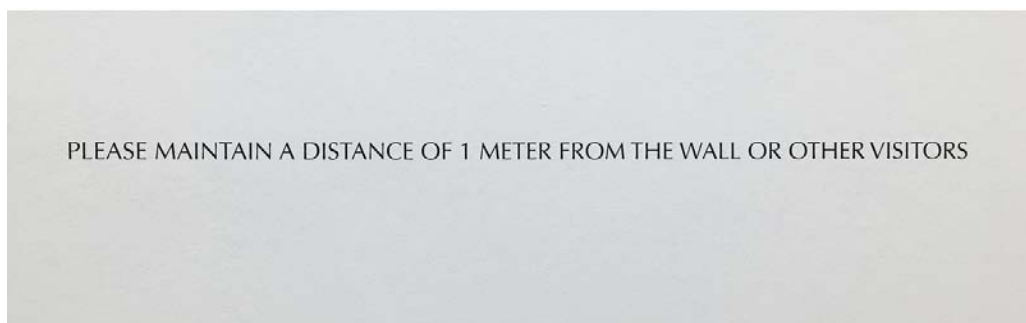


Markham, G. "Plano para conformar un laberinto en un jardín" (1635)

En las IC lo que podríamos llamar desorientación, más que perderse en un laberinto, sería una solicitud de atención que proviene de un espacio que no puede ser aprehendido de un vistazo o desde una única posición, aunque fuese activa. Requiere

desplazamientos y pone en marcha una lectura particular de las distancias entre los objetos, los cuerpos y el propio cuerpo.

Habitualmente estos elementos se asignaban a la visibilidad de la danza y a los cuerpos de los bailarines. Si bien el jardín no era parte de esta mirada tradicional, sí podemos entenderlo junto con el laberinto como espacios de heterotopía, como lo son también el escenario o el museo. La IC lo que hace es visibilizar, desarrollar y hacer accesible a todos los cuerpos (o a más cuerpos) el diálogo que la arquitectura y la coreografía siempre han tenido y al que se suma la preocupación por el ámbito social y la presencia activa del espectador, respondiendo a las tendencias del tiempo donde toma forma.



Forsythe, W. Abstand (2015) Fuente: <http://www.williamforsythe.de>. Acceso 20/15/2015

Uno de los últimos objetos coreográficos de W. Forsythe propone una estructura que puede ser asociada a esta visión del jardín “Abstand” es una reflexión sobre la obra de Duchamp “3 stoppages étalon” y cómo se plantean los procedimientos establecidos del conocimiento. “Abstand” comienza con una puerta que permite entrar a la sala y que requiere un gran esfuerzo para poder abrirla, luego se cierra pesada y violetamente tras el visitante. Se entra en una habitación vacía, con las paredes blancas, sólo se lee en la pared del fondo esta consigna: por favor, manténgase a distancia de un metro de la pared o de otros visitantes. En una pieza de estas características se cumplen las pautas que proponíamos para entender la desorientación en la IC. La imagen del laberinto no requiere necesariamente espacios recargados, los pasadizos o los límites pueden ser los otros cuerpos.

4.6.1 Hilos, guías, líneas de tensión

Los hilos constituyen un elemento muy habitual en las Instalaciones y las IC. Veámos que lo utilizó Marcel Duchamp en la pieza de 1942 que describíamos más arriba, que se considera uno de los montajes que anteceden a la instalación.

Esther Ferrer utiliza frecuentemente hilos, como en la instalación del tren de John Cage o “En el hilo del tiempo” y en otras piezas y maquetas. Lo siguen usando numerosos artistas, entre ellos Simone Forti, William Forsythe y Chiharu Shiota

“Hangers” es una pieza de Simone Forti de 1961, en ella podemos encontrar una relación con las cuerdas como elemento de sostén y demarcación: al tiempo que permiten fijar esas distancias que en el jardín decide el jardinero, como en la instalación decide el coreógrafo. El hilo sirve de sostén de la relación:



Forti: S. Hangers (1961) Hayward Gallery
Fuente: fotografía personal



Dancers performing Hangers (1961) at the Hayward Gallery.
Fuente www.southbankcentre.co.uk. Acceso 20/11/2015

En “Hangers” las cuerdas están a una distancia en la que, cuando son habitadas por los performers, mantienen una distancia semejante a la que los arboles mantienen entre sí, mientras toman una cadencia que es la manifestación de la presencia del cuerpo. No obstante, sin intención voluntaria, en tanto cuerpo vivo, el performer/mover genera un movimiento semejante, podemos decir, al de las ramas de los árboles. Además, en esta pieza hay un segundo rol, son los otros performers/movers que se caminan entre las cuerdas habitadas, estos ponen en movimiento a los cuerpos aparentemente quietos, con su contacto. La pieza, como las otras construcciones de danza de esta artista, cuando no está habitada es una estructura escultórica. Cuando sostiene a los cuerpos deviene partitura y cuando el segundo grupo de movers circula por entre el espacio de las cuerdas se presenta como un bosque o un laberinto, remarcando el impulso relacional del movimiento.

“Nowhere and Everywhere at the Same Time” es uno de los objetos coreográficos de William Forsythe que también se presenta como un bosque, un paisaje de líneas flexibles formado por hilos que sostienen un peso en su extremo: un péndulo. Esta IC parte de una pieza escénica, orientada a trabajar uno de los motivos recurrentes del coreógrafo que es el contrapunto. En el ámbito de la instalación, ofrece al público la oportunidad de generar movimientos inéditos a partir de un juego en un espacio poblado por elementos dinámicos, humanos y formales:



Instalación de William Forsythe en el festival de Brighton.

Suspended from automated grids, more than 400 pendulums are activated to initiate a sweeping 15 part counterpoint of tempi, spacial juxtaposition and gradients of centrifugal force which offers the spectator a constantly morphing labyrinth of significant complexity. The spectators are free to attempt a navigation this statistically unpredictable environment, but are requested to avoid coming in contact with any of the swinging pendulums. This task, which automatically initiates and alerts the spectators innate predictive faculties, produces a lively choreography of manifold and intricate avoidance strategies. (Forsythe, s.p.)

W. Forsythe utiliza los hilos de diversas maneras en sus objetos coreográficos, combinándolos con otros elementos, pero mantienen este recuerdo de un límite visibilizado, que es el que permite la consciencia del movimiento.

“Cartas de Agradecimiento” es una instalación Chiharu Shiota, presentada en el EACC, Espai d’Art Contemporani de Castelló en 2014. Esta artista japonesa, residente en Alemania, trabaja muy frecuentemente con hilos. Propone otra estética, diversa a la de las piezas que hemos comentado anteriormente, otro acompañamiento por la narrativa de una red en la que los encuentros devienen múltiples, casuales o instintivos.

Si bien el recorrido espacial que ésta instalación marca, no se presenta, a simple vista como un laberinto, o un recorrido complejo, lo es en función de la carga de información y emotiva que contiene.



Shihota, Ch. “*Letters of Thanks*” 2014.
Fuente: www.eacc.es. Acceso: 20/11/2015

Los hilos se entretajan como forma de visibilización de conexiones en el espacio. Para esta Instalación se solicitó al público, durante los meses previos a la muestra, enviar cartas para las personas de su vida a las que quisieran agradecer algo.

Llegaron a través de la web del EACC más de 2400 cartas, con las que se montó la instalación que cubrió todo la sala. El Espai se convirtió en una red de afectos, recuerdos y secretos, unidos a través de las palabras y de la red con que la artista las relacionó. Sobre esta pieza y el modo de trabajo de Shiota escribe Menene Gras Balaguer, Directora de Cultura y Exposiciones. Casa Asia:

Al igual que si dibujara, la artista entreteje los hilos uniendo diferentes puntos de la nave central del EACC, como si se tratara de rizomas que se prolongan a través de caminos que se pierden en una geografía extraordinaria, propiciando una especie de intertextualidad, que el ojo difícilmente discierne sin extraviarse. Esta ocupación del espacio, al igual que en otras instalaciones de la artista, no se hace sin atrapar todos los objetos que se encuentran entre ellos (...) Los hilos son comparables a cuerdas que impiden el paso al transeúnte, pero también a las venas del mundo que se dispersan y se entrecruzan recíprocamente generando una circulación en múltiples direcciones. La diáspora experimentada por la propia artista precede el inicio de estas creaciones de hilos con las que se inventan caligrafías y actos de habla, cuya exploración indica el intento de resemantización por parte de la artista de nuestro entorno más doméstico y cotidiano. No obstante, estos hilos son también las gotas unidas de lluvias de una melancolía lúgubre muy antigua, que se transmite de generación en generación a través del cordón umbilical que nos une al mundo. (Gras Balaguer.M, 2014)

Como vemos a través de estos ejemplos, el hilo nos permite desarrollar un recorrido por una de las constelaciones posibles que conforman la Instalación coreográfica. Siguiendo la pauta de una coreografía diseminada, unimos estas instalaciones con tres de los textos que tomamos como referencias constantes y transversales en este trabajo y que tienen una concordancia directa con el elemento (los hilos) y la función que lo relaciona con el espacio. Nos referimos a Rizoma de G. Deleuze & F. Guattari, El “Jardín del los senderos que se bifurcan” de Jorge Luis Borges y “El teatro de Marionetas” de H. von Kleist.

En ellos el hilo, como elemento funcional o como referencia conceptual, en tanto guía, línea de tensión y soporte, ordena la dirección de un movimiento por venir. Un movimiento, pero, que nunca es uno sino múltiple. En cualquier hilo, en cualquier guía, tenemos al menos dos direcciones posibles que siempre devienen múltiples al ser accionadas. Sucede del mismo modo en una pauta coreográfica.



Forsythe, W. Suspense (2008) Montpellier Festival: Fuente: Captación de pantalla

Esta presencia, que el hilo, que actúa como guía, visibiliza entre el movimiento y el espacio la encontramos como concepto poético/poiético en los hilos de la marioneta, que transmiten el *recorrido del alma del bailarín*, en el relato de von Kleist:

Inquirí el mecanismo de esas figuras, y cómo resultaba posible gobernar cada uno de sus miembros y de sus articulaciones, según las exigencias del ritmo de los movimientos o de la danza, sin tener que manejar miríadas de hilos. Respondió que yo no debía figurarme que el titiritero, en los distintos momentos de la danza, accionase cada miembro en particular y tirase de él.

Cada movimiento, dijo, tenía su centro de gravedad; bastaba con gobernar éste, en el interior de la figura; los miembros, que no eran sino péndulos, por sí mismos seguían el movimiento de manera mecánica. (Kleist, 1988,28)

Aparece también en la imagen que Deleuze y Guattari proponen como dinámica en la diversidad de raíces del rizoma, siguiendo los pasos de Kleist en este párrafo.

Los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, no remiten a la supuesta voluntad del artista o del titiritero sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta según otras dimensiones conectadas con las primeras:

“Denominaremos trama a los hilos o las varillas que mueven las marionetas. Podría objetarse que su multiplicidad reside en la persona del actor que la proyecta en el texto.

De acuerdo, pero sus fibras nerviosas forman a su vez una trama. Penetran a través de la masa gris, la cuadrícula, hasta lo indiferenciado. El juego se asemeja a la pura actividad de los tejedores, la que los mitos atribuyen a las Parcas y a las Normas”.(Deleuze and Guattari, 2013,19)

De la misma manera, está presente en el texto de Borges, a través de una reminiscencia del Laberinto, la presencia en ausencia del hilo viene evocada en las consignas que son guías para una acción esperada pero desconocida:

Sin aguardar contestación, otro dijo: La casa queda lejos de aquí, pero usted no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda. (...)El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos. (Borges, 2002, 106)

En estas multiplicidades el espacio se presenta como una ampliación del gesto que esas líneas de fuerza (líneas-guías) proyectan. En las consignas coreográficas ese espacio que aún no está habitado, está ya pre-visto. Está pre-visto aún en la multiplicidad de posibilidades que se abren a partir de un movimiento, aunque puede inscribirse en un rango que parece inabarcable. Hay un espectro, que viene dado por las posibilidades del cuerpo, los recorridos articulares, la fuerza, el ambiente y otras variables, dentro del cual el movimiento podrá tomar forma.

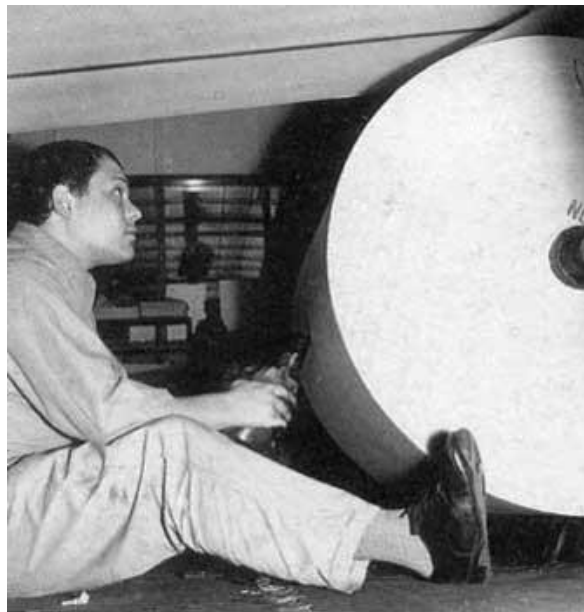
En la instalación coreográfica, esta preocupación por el espacio es una pregunta - es esa *invitación a la danza* - que se trasmite del artista al visitante a través de las formas plásticas y visuales para que ponga en el espacio el recorrido y las densidades de su espectro.

Los hilos, en tanto guías, establecen morfologías en la naturaleza y principios de movimiento en los cuerpos y en el espacio. Son guías también para encontrar paralelismos entre el trabajo de organizar el jardín y una organización coreográfica. Pues en ambos lo que se está haciendo orgánico es una proyección del movimiento.

4.6.2 La línea

El hilo, decíamos, hace visible, pero a veces no es un elemento material de la Instalación y sólo la intención se mantiene presente. El principio deviene más abstracto, pero se sigue expresando sin la guía material

Cuando mencionábamos la imagen de la constelación y el rizoma hacíamos referencia a las relaciones que se establecen entre sus componentes, para que esa estructura tome forma, para que esas relaciones se establezcan es necesario un espacio. Una dimensión donde las distancias puedan desarrollarse. La definición de Lefevre de espacio también resuena en la reflexión de Deleuze en la que el espacio representa una potencia, un espacio, , ante todo, por la ausencia de un contenido posible (Deleuze, 2004: 31). Será el movimiento y la traza del gesto lo que lo conforme, como en las piezas de Piero Manzoni denominadas *Líneas*, que guardan relación con la ya citada “Le Socle du Monde”, donde dibujaba una línea recta a lo largo de un papel que luego enrollaba y se conservaba en un cilindro cerrado y sellado, en el que hacía constar el largo de la línea.



Piero Manzoni trabajando en las líneas
Fuente: www.pieromanzoni.org. Acceso 06/07/2014



Manzoni, P. Linee. Fuente: www.pieromanzoni.org. Acceso 06/07/2014

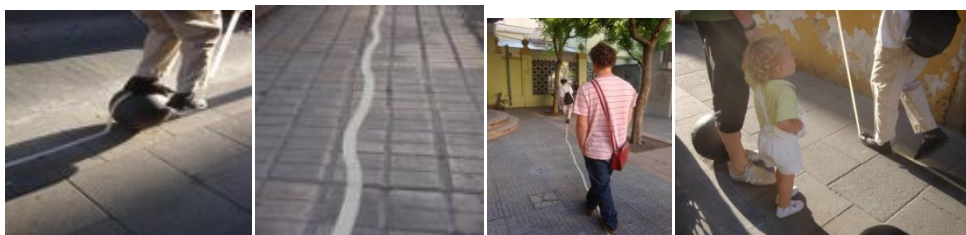
Il 4 luglio del 1960, dalle 4 alle 6,55 del pomeriggio, Piero Manzoni portò a termine, in una tipografia di Herning (Danimarca), la Linea m. 7.200. Sigillata in un cilindro di zinco ed interrata nei giardini dell'Herning Kunstmuseum, la Linea di Herning sarebbe dovuta essere la prima di una serie di Linee sepolte nelle principali città del mondo, per eguagliare, con la somma totale della loro lunghezza, l'intera circonferenza del globo. Un analogo progetto ipotizzava una linea bianca lunga quanto il meridiano di Greenwich.⁶²

Un espacio que se repliega - la intención del artista era que la pieza se mantuviera en el cilindro sellado y que sólo pudiera ser desplegada de forma conceptual- a través de la imaginación, que se creara un espacio interno, mental, para hacer visible el gesto de envolver, de renocer el mundo. Es entonces, el movimiento el que permite los acercamientos y las separaciones, generando un mapa de relaciones, en las IC esto deviene una experiencia física. Cuando hablamos de una coreografía diseminada recurrimos a una imagen que nos devuelve al espacio del paisaje y del jardín, ámbitos de la percepción y la creación.

“Se hace camino al andar” en una performance de Esther Ferrer, que podría ser la contracara de la Línea de Manzoni, ésta despliega en el espacio urbano la traza de su recorrido. Interactúa con el espacio y con los vecinos. Los límites, los lugares de paso o los objetos funcionales del ambiente urbanos toman una nueva dimensión, porque altera

⁶² Recuperado de: http://www.pieromanzoni.org/opere_linee.htm Acceso 06/07/2014

la relación preestablecida entre ellos. Su recorrido deviene proposición coreográfica, multiplicando las formas de percibir y ocupar el espacio.



Ferrer. E. "Se hace camino al andar" Fuente Fotografía personal

Es una performance que deja una traza en el espacio común; al tiempo que la acción se realiza, se genera un circuito, un espacio que puede ser leído como el de una instalación superpuesto a las calles de la ciudad, como un mapa de escala 1:1 deviene una cartografía perceptiva: disemina la acción:

la città, dove diventamo cittadini, e possiamo essere visti, comincia appena fuori della nostra porta, laddove la strada simboleggia la vita pubblica (...) in termini politici, el paesaggio migliore, la strada migliore, sono quelli che suscitano un motto verso uno scopo socialmente desiderabile. (Careri, 2009: ix)

Esta cita de Jackson la podemos relacionar con las imágenes que genera esta acción de Esther Ferrer cuando recorre las calles de una ciudad, creando un paisaje perceptivo sobre el cotidiano, una serie de relación particulares con las personas del entorno y los que descubre ese espacio porque llegan hasta allí para seguir la acción.

La con la propuesta que lanzó A. Kaprow en su texto programático, dedicado al legado de Jackson Pollock. Para la nueva generación de artistas era un desafío que se abría a través de una nueva forma de percibir los límites entre el espacio del arte y el espacio de la vida cotidiana, que se desdibujaban y que desestabilizándose, se encuentran:

Not only will these bold creators show us, as if for the first time, the world we have always had about us but ignored, but they will disclose entirely unheard of happenings and events, found in garbage cans, police files, hotel lobbies; seen in store windows and on the streets; and sensed in dreams and horrible accidents. (Kaprow, 1958)

La instalación de la que Kaprow es uno de los artistas que influyeron en esa conformación,- y especialmente la instalación coreográfica -, genera al tiempo de su

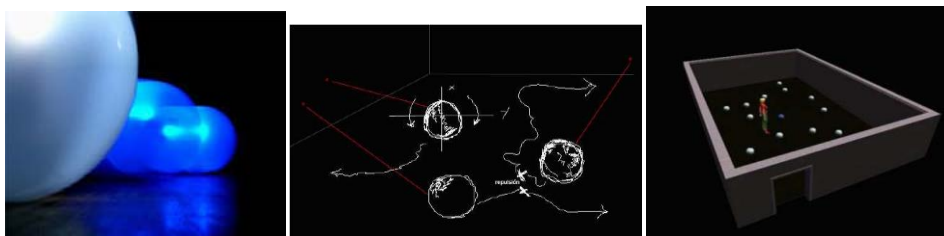
emergencia una nueva inquietud. Como nueva forma de manifestación poética y estética, lleva a experimentar y hacer visible una preocupación por el despliegue del espacio en múltiples capas en las que el cuerpo se ve al mismo tiempo requerido y atomizado.

Un pensamiento coreográfico puede ser, quizás, un medio de abrazar al cuerpo con sus gestos para buscar renovar la cotidianeidad.

4.6.3 Suelo y espacio

El paisaje y la Instalación, paisaje coreográfico, ocupan un suelo y un espacio. Un suelo que es lo real, como lo define Juan Muñoz donde se sostiene la materialidad de la pieza, su dimensión escultórica, la que establece el contraste con la experiencia física del movimiento, un espacio que es previo al evento, que aún no tiene dentro y fuera, que aún no es extensivo. Como un CsO en la extensión del espectro. Será a partir de la presencia de un cuerpo, de un impulso, desde donde comenzará a organizarse.

Pongamos por ejemplo una pieza, “Proxemia”, una instalación de Mariela Yeregui (2005), con la que podemos describir esta superposición de suelo y espacio (entre topos y distancia). “Proxemia” es una instalación interactiva. Conformada por una comunidad de pequeños robots de forma esférica, que se desplazan rodando por el suelo de un ambiente completamente oscuro. Los robots están iluminados y la intensidad de la luz que emiten cambia según su desplazamiento, son autopropulsados, sus movimientos responden a una pauta de comportamiento: si se encuentran entre sí enfrentados al visitante, cambian de dirección y de color. La consigna los lleva a rehuir el contacto.



Yeregui, M. “Proxemia” 2005

La instalación estuvo emplazada en el Espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires en 2005, desarrolla el concepto de proxemia según las definiciones de Edward Hall para los usos culturales del espacio. Su concepto estético gira alrededor de las

nociones de *distancia* y *contacto*. Sostiene la artista: “Mis coordenadas son dinámicas: están definidas y re-definidas por la mutación continua de las posiciones (la mía y la de los otros). Así, la definición de uno hace que el otro emerja.”⁶³

Guardo un recuerdo personal de esta pieza, por esto la quiero relacionar con los conceptos que veníamos desarrollando previamente, más que con la descripción conceptual que da la autora. Describiría esta instalación como coreográfica por el impacto que produce en el espacio y por su interrogación sobre el movimiento. Tuve que atravesar la instalación para pasar de la biblioteca, un espacio amplio, blanco, luminoso para ir a otra dependencia, me encontré literalmente dentro de la instalación sin proponérmelo. Tenía que atravesarla. El espacio de “Proxemia” hacía perder toda orientación; suelo, paredes, techo completamente oscurecidos. Quizás por el contraste con la biblioteca era imposible distinguir al entrar los límites entre suelo y paredes. Al buscar el camino hacia la salida, uno se daba cuenta de que se establecía cierta relación con los robots que poblaban el espacio, pero sin conocer el concepto resultaba difícil leer su comportamiento. Por lo tanto, se planteaban diversas situaciones posibles: volver atrás, buscar la salida de la forma más directa posible o entrar en el juego de la instalación. Todas estas opciones se presentan como proposiciones coreográficas a resolver, mientras la forma de afrontarlas re-organiza el espacio. Ese pasaje ocupado por la pieza se había convertido en un *espacio otro*, una *heterotopía*, un lugar que contenía espacios yuxtapuestos. La pieza artística, los mapas de cada uno de los recorridos generados por los visitantes, la superposición de proposiciones coreográficas, la programación de los robots: todo generaba un espacio que, capa sobre capa, constituían el paisaje.

Esther Ferrer sostiene que la instalación contiene un vacío escultórico que tiene que ver con la presencia. En la obra de E. Ferrer esa densidad se nota no como pesadez, a pesar que defina a la instalación como una expresión fosilizada ante la performance, sino como limpieza, como un espacio en el que más que sumar elementos, se fueron restando para dejar espacio al espacio. Esta sensación tiene una relación directa con el modo de trabajar de la artista, que va limpiando y puliendo una idea hasta que la forma se queda en lo esencial, tanto en sus instalaciones como en las performances - que guardan una relación directa entre ellas. Por esto habla de cierta rigidez en la instalación, como género si se la compara a la performance:

⁶³ Recuperado de <http://www.liminar.com.ar/pdf05/yeregui.pdf> (10/12/2005)

La presencia es también fundamental en la instalación, pero está como fosilizada y el espacio/tiempo es como un caparazón que determina su forma, pues el vacío entre los elementos que la componen (podría decir esta apariencia de vacío o vacío escultórico) es como una cola invisible que hace que todos sus elementos permanezcan juntos. Es lo que hace que para mí la instalación es compacta - se pueda o no penetrar no cambia nada, hay también esculturas penetrables - y la performance aérea. (Ferrer, 1999a)

En la instalación coreográfica, la que invita al movimiento, ese vacío escultórico se convierte en una espera de la acción, más que en un espacio vacío; es un pliegue, un espacio que no es neutro (nunca el espacio es neutro), sino atento. Contiene, como un cuerpo, la potencia del movimiento que se puede expandir, está cargado de líneas de fuerza, de direcciones y de formas que se expresaran según cada visitante, cada cuerpo que las ponga en acción. Hay un juego continuo de atención: entre una atención enfocada y una atención distraída y, aún una atención dispersa, que está en el espacio que ocupa, pero abierta.



Juan Muñoz. Esperando a Jerry (2009)

La teatralidad, la intención de provocar un *desautomatización* se presenta en una obra diferente a las más conocidas de Juan Muñoz. Una instalación que se conforma en un cuarto pequeño, completamente oscuro al entrar en él, tanto que no podemos adivinar su forma o sus contornos. Sin embargo, en breve, dentro de la oscuridad se reconoce un hueco de forma semicircular de unos 10 centímetros de altura, en el límite entre el suelo y la pared. De este huequecito sale un haz de luz, que apenas permite moverse a pocos pasos a su alrededor sin tropezar con otros espectadores. Se escucha la

música de los dibujos animados de (Hanna & Barbera). El título de la pieza es “Esperando a Jerry”⁶⁴.

La conformación de la pieza, la concentración en este punto de atención, a través de la luz y el sonido, llevan al espectador, desde una actitud lúdica a agacharse y acercar la mirada a la apertura, que figura a la entrada del refugio del personaje aludido. Si recordamos las imágenes de los dibujos animados, el público toma la postura, el rol del gato Tom, que espera delante de la pequeña puerta. También sabemos que Jerry no llegará y el cruce de la idea de “Esperando a Godot” es casi reflejo.

J. Muñoz nos envuelve en un juego, en un juego escénico, con un humor y referencias diversas a sus instalaciones, basadas en personajes humanos, en los que al mismo tiempo impone y sugiere distanciamiento y una curiosidad casi voyeurística.

La Instalación Coreográfica ocupa un espacio que, no es tanto un espacio escultórico, o no sólo, sino que es más bien un espacio donde toma forma la espera, en cada coordenada donde no lo habita un cuerpo. Desde algunos puntos de vista, podría ser definido como escénico, ya que si se habla de principios coreográficos y por ellos se podría acercar a la danza (escénica). No obstante, no creemos que sea así necesariamente, la danza siempre ha sido más libre que el teatro y no ha necesitado de un escenario. Las danzas populares, generan heterotopías allí donde surgen. La IC quizás se relaciona más con una danza, como acción expresiva de los cuerpos o como práctica popular o comunitaria, que con una danza escénica en relación a la danza.

Como en el concepto de *jardín en movimiento* (Clément, 2011), los elementos vivos que lo pueblan modifican el jardín, pero siguen siendo parte del mismo jardín, no lo colonizan ni imponen otra estructura. Esto coincide con afirmaciones de W. Forsythe al sostener que, en cierto punto, decidió buscar otros espacios para dar forma a la expresión de nuevas posibilidades del movimiento, pero que eso ya no era danza.(Forsythe and Vass-Rhee, 2014)

⁶⁴ Esta descripción corresponde al formato con que se presentó la pieza en la exposición del MNACRS, en el 2009: Juan Muñoz. Retrospectiva.

4.6.4 El recorrido

Sería posible trazar múltiples y diversos órdenes para proponer una historia de la Instalación, pero la relación entre recorrido y presencia estaría seguramente en todos ellos, en tanto son dos elementos inseparables que la constituyen como género. Las presencias que recorren un paisaje, lo modifican, y así la instalación es diferente con cada disposición de los cuerpos que la habitan. En el DRAE, la definición de *recorrer*, nos da pistas para reconocer *movimiento* y *percepción* manifestados en una misma *acción*, para poder realizar un recorrido, hemos de entender el espacio como una *distancia que une*, una forma de relación:

recorrer. (Del lat. *recurrere*).

1. tr. Atravesar un espacio o lugar en toda su extensión o longitud.
2. tr. Efectuar un trayecto.
3. tr. Registrar, mirar con cuidado, andando de una parte a otra, para averiguar lo que se desea saber o hallar. (DRAE)

En un espacio abierto, podemos ver con más claridad como el recorrido diseña el paisaje, en la instalación ese paso es previo, es un estadio anterior a la maqueta, parte de la idea que decide la forma, poniendo en movimiento líneas de fuerza. En su puesta en escena, la puesta en acto del visitante cobra espesor, suma densidad y calidades al tiempo de las acciones.

En un jardín hay gestos habituales que podemos releer en las *Instalaciones coreográficas*: entrar al espacio - el jardín y la instalación están acotados - , caminar, decidir direcciones, reconocer texturas, sonidos, olores o matices de color y de luz, que nos llevan a acercarnos o alejarnos de un punto. Todos ellos son gestos, finalmente que tienen que ver con la forma de establecer recorridos y de prestar atención. En la IC *el recorrido* puede ser entendido, en sí mismo, como un gesto, que puede ser cumplido a través de acciones diversas, y en el que es posible registrar una pluralidad de calidades, a través de la articulación de esas acciones. Dicho de otra manera, las acciones se integran en gestos, que se organizan en función de un espacio notado, pueden ser

concebidos como un gesto global que se desarrolla a través del recorrido, que es movimiento, espacio, tiempo y cuerpo.

En relación a los recorridos hay un punto que parece mantenerse bastante marginal en muchas propuestas coreográficas: *la accesibilidad*. Una IC es un experimento de lugar (por el tiempo limitado y las relaciones instantáneas y casuales y por su artificiosidad) es como una maqueta en escala 1:1, que permite trabajar sobre la percepción /relación. Esto nos ayuda a pensar en los cuerpos que reciben esta invitación a la danza: ¿qué cuerpos pueden activar una instalación? ¿todos los cuerpos? ¿qué instalaciones? El desarrollo de la danza inclusiva en los últimos 20 años tiene alguna conexión con la accesibilidad de las instalaciones. Los cuerpos que tienen una motricidad particular abren nuevas posibilidades coreográficas, tanto a nivel conceptual como actual, en numerosas IC.

El caminar Las obligaciones mínimas del espectador/visitante ya no se limitan a llegar hasta donde la obra es expuesta y presentarse ante ella a través de la mirada, podemos ponernos distraída o atentamente delante de un cuadro y estar allí con los ojos cerrados, sin verlo siquiera. También podemos acceder a la sala teatral y difuminarse durante la acción en la oscuridad con la que los cuerpos son neutralizados.

La instalación requiere que todos los sentidos se predispongan a la percepción, en espacial al sentido kinestésico. El espacio que acoge reclama a su vez la acción concreta de andar. Para que se active el juego es necesaria una voluntad no sólo de exponerse a la obra, sino de verse envuelto, envuelta, de acercarse casi con la sensación de tomar un riesgo. Al fin y al cabo, se ha de dar al entorno (ambiente - instalación) cierto control sobre el propio cuerpo para que se cree la inmersión.

Al menos por el mero hecho de poner los pies dentro, ya nos enfrentamos a decisiones que reclaman cierta atención. Si sólo hemos dado un paso, podemos atentamente tomar la decisión de salir, si hemos avanzado más o si estábamos buscando la puerta y, distraídamente, nos encontramos en medio de una instalación, nos veremos realizando algunas acciones, básicas, pero indispensables: mirar a nuestro alrededor, situarnos, luego reconocer un recorrido, por donde hemos entrado, hacia donde nos dirigimos o, sin más, cómo podemos salir de allí, y, según sea la exigencia que plantea el ambiente, decidir la acción, que, en general, será muy discretamente la forma de andar con la que ejecutaremos nuestro recorrido recién decidido.



Bruce Nauman



Tania Bruguera



Esther Ferrer

La Instalación actualiza la paradoja que las artes performativas clásicas daban a sus espectadores, un rol más pasivo a nivel motor que las artes plásticas. La danza y el teatro habían mantenido al público en la butaca, la pintura o la escultura habían solicitado – del visitante al museo – una atención en movimiento.

El caminar en el espacio del museo, requiere una gestualidad (casi) coreográfica, seguir un recorrido, saber leer las indicaciones que permiten llegar hasta un espacio o que niegan el acceso a otro, detenerse a determinada distancia del objeto de atención, cambiar el punto de vista por requerimiento de la forma o de la luz, orientar la mirada: la pintura, y sobre todo la escultura y el monumento, como artes de la forma y del espacio invitan a deambular con una atención abierta y concentrada a la vez.

Sin gesto no hay obra. lo vemos claramente en “Angel”, de Simone Forti (1978), realizada con la técnica del holograma. Es una escultura de luz que recupera el cuerpo de la bailarina en movimiento. Viendo la obra desde una posición estática, la imagen se mantiene oculta. Sólo vemos un cilindro transparente. Nos invita a caminar alrededor, pero es un caminar que lleva a bailar, a poner el cuerpo en relación al holograma. La imagen conduce al cuerpo como un director de orquesta porque aparece y desaparece, según el espectador se mueve.



Forti, S. Angel (1978)

Otra pieza que requiere un caminar atento y que nos hace conscientes de que cada paso es una decisión es *The Stream* de Trisha Brown (1970), en la que se invita al visitante a atravesar una estructura de madera, con forma de manga o cauce, en cuyo suelo estrecho hay depositados diferentes recipientes (cacerolas, cuencos) que contienen agua.

El visitante puede decidir atravesarlo, conminado por sus bordes, evitando mojarse o poniendo los pies dentro. Cada paso será un gesto que involucra todo el cuerpo y la capacidad de decidir.



Brown, T. *The stream* (1970)

Como sucede en estas piezas, en la mayoría de las IC donde bien al cuerpo se le solicita la acción de caminar, el equilibrio y el ajuste postural son requeridos habitualmente, raramente la fuerza.

4.6.5 Atravesar el portal.

También caminar para entrar. Ya el hecho de decidir entrar, ejecutarlo como una acción, modifica la calidad de la atención, solicita una atención concentrada, lo que W. Benjamin llama un atender tenso. Al menos en el acto de atravesar el ingreso, luego esta calidad se disuelve y se reorganiza en un ritmo donde se coordina con las formas del espacio, los tiempos y los afectos de la narración y las intensidades del espectro:

“Marcas”(marches) era el nombre tradicional que se solía dar a los lugares situados en los confines de un territorio, a los bordes de sus fronteras.' Del mismo modo, el andar (marche) designa un límite en movimiento, que en realidad no es más que lo que solemos llamar frontera. Esta va siempre a la par con las franjas, los espacios intermedios, los contornos indefinibles que sólo podemos ver realmente cuando andamos por ellos. (Careri, 2009)

En algunas Instalaciones, en las que prima el espacio, la acción principal, la experiencia principal es la de entrar, la de atravesar el portal. Por ejemplo, esto sucede en *Passageway* de Robert Morris, presentada por primera vez en 1961 en el loft de Yoko Ono y expuesta muy pocas veces desde entonces⁶⁵. Cuando se realizó por primera vez se puso en el lugar de la puerta de ingreso del loft, por lo que los asistentes se encontraban con este pasillo, que comenzaba a estrecharse a medida que avanzaban hasta que el espacio se cerraba, no era posible seguir adelante, sólo se podía volver sobre los propios pasos

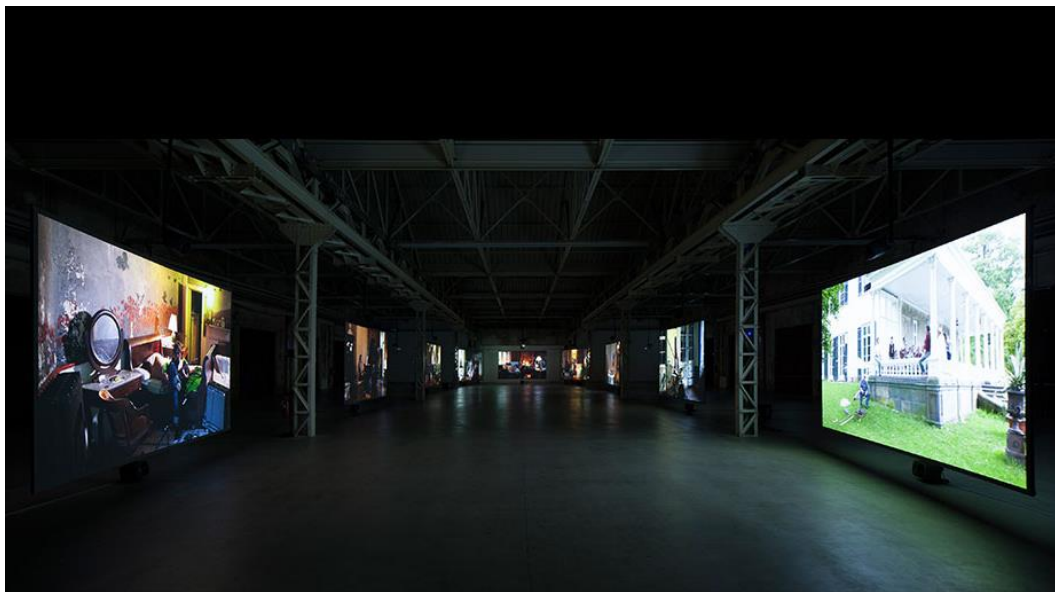
Otras piezas donde el ingreso nos pone en una situación de decisión son los corredores de Bruce Nauman, que ha creado diversas piezas desde el concepto de corredor, algunas se pueden recorrer, otras son espacios abiertos a la vista, pero inaccesibles.

En la instalación de 1970 “Green Light Corridor”, el visitante puede acceder a un estrecho pasillo, que permite sólo el paso de una persona en una única dirección. Las paredes, pintadas de blanco, están iluminadas por una intensa luz verde que tiñe todo el ambiente. La intención busca crear en quien entra una sensación de intranquilidad que lo obligue a buscar un recorrido para recuperar el control del espacio. El visitante es parte de la obra y esta manifiesta su potencia cuando es activada, como un portal.

⁶⁵ Se presentó en el MNACRS en la exposición +- 1961.(2013)

En otras instalaciones que nos invitan a atravesar un umbral, la experiencia se construye principalmente en el tiempo deviene, recuperando a Foucault, son heterocronías, un tiempo-otro, donde el tiempo se espacializa.

Una vez dentro, las capas de tiempo que se despliegan en la pieza nos llevan a crear una narración, aunque no se corresponda con una línea de sentido que pertenece a la obra, sino que cada visitante la construye. Podemos encontrar esta experiencia en la video instalación “The Visitors” de Ragnar Kjartansson (2012)⁶⁶



Kjartansson, R. “*The Visitors*” (2012) Hangar Bicocca

El montaje está compuesto por una serie de nueve pantallas de proyección, en escala 1:1, suspendidas en el espacio de la inmensa sala anterior del Hangar, sólo iluminada por la luz de las imágenes. Cada pantalla reproduce una pista de imagen y de audio diferente, todas registradas por separado y al mismo tiempo. En una gran casa, un poco desvencijada en las afueras de Nueva York un grupo de músicos, incluido el propio Kjartansson, ejecuta una misma partitura, cada uno en una habitación, escuchando el sonido del resto de los intérpretes a través de auriculares.

La obra propicia un encuentro entre el cuerpo del público y el cuerpo de la música. Una vez se entra en el espacio, los tiempos con que las imágenes se presentan al visitante le permiten seguir o ignorar un tiempo lineal, tanto lo uno como lo otro pueden organizar cierto sentido. La construcción de la pieza depende de la calidad de la atención, tanto si el visitante sólo “nota de pasada” lo que la instalación propone o si

⁶⁶ En relación al montaje de Hangar Bicocca, Milán, 2013

sigue con una atención dispersa - en tanto abierta desde un foco hacia los márgenes- el desarrollo de la misma. Paralelamente, hay otro nivel de registro que es una narración temporal que viene propuesta por la música. La gestalt que se crea en la exposición (re)produce los tiempos de la ejecución de la pieza, pero el espacio de la exposición conforma un cuerpo sonoro, que sólo toma forma en la instalación y no en la registración. Vemos, o más bien escuchamos, percibimos el fantasma que los ejecutantes co-crean, sin que pueda manifestarse al tiempo de su creación. En la instalación se re-presenta un fenómeno que no había sido presentado. Sólo en un tiempo en el que se superponen diversos espacios la forma es con-formada.

4.7 Deixis, gesto y coreografía.

Como vamos viendo en diferentes apartados, se reconocen en la obra de las vanguardias de Inicio de S XX, más tarde en Gordon Craig, (Villalba, 2011) Schlemmer y otros, y luego con Duchamp o Cage (Bishop, 2005; Museu d'Art Contemporani de Barcelona and Museu Colecçao Berardo, 2007; Ferriani and Pugliese, 2009; Rota, 2009) los inicios del concepto que rompe con las barreras entre las disciplinas y la mutación de los materiales y con ellos el oficio -la gestualidad necesaria- para construir la obra. De allí comienza a tomar forma lo que hoy definimos como instalación y arte participativo. Dejando un poco atrás, por el momento, las experiencias de inicio del Siglo XX y centrado la atención sobre la mitad del 1900, vemos que la idea de deixis acompaña al proceso que lleva del objeto al evento:

El concepto de deixis se revalida y va más allá, no sólo es un rastro que nos permite seguir el proceso, puede ser leído como el gesto que a-firma, que reconoce el paso de un cuerpo en movimiento por el espacio en el que se con-forma la obra. Ya en los primeros años de la década de 1950, para concretar una ubicación temporal, el crítico Harold Rosenberg escribía (...) que la tela comenzaba a ser vista como una arena en la que actuar, más que como un espacio en el cual se reproduce, rediseña, se analiza o se expresa un objeto, real o imaginario; desde este punto de vista el lienzo no era una pintura sino un evento (Schimmel, 1998:19)

Antes de referirnos, más detalladamente, a las acciones concretas que conforman los gestos y los modos de hacer, queremos incorporar un término que nos servirá para

leer esta noción de gesto y espacio, orientándolo puntualmente a nuestro interés en un concepto de coreografía diseminada. Hace unos años, en oportunidad de una conversación con la artista plástica Marina Núñez a partir de su exposición en el Centro del Carmen de Valencia, surge la noción de lo escenográfico, lo coreográfico y como el gesto del artista al crear la pieza puede repercutir en el gesto o la percepción del espectador. Se produce, entonces, la revisión del término *deixis*.

La *Deixis* es un concepto que proviene de la lingüística y que Norman Bryson aplica a la pintura. Profundizaremos en el concepto de *deixis* para analizar su utilidad en el pensamiento coreográfico, a través de un ejercicio de transducción.

En la tradición occidental ha tenido preponderancia la pintura aorística, y en la imagen digital es la que el ojo se ha acomodado cada vez más a absorber, esto coincide con la frase a menudo citada de Bryson “la pintura occidental se fundamenta en la negación de la referencia deíctica, en la desaparición del cuerpo como sitio de la imagen”. (Bryson, 1983: 89)

La pintura deíctica, en cambio, desafía, en cierta medida, lo que Martin Jay (Jay, 2003) llama el oculoctrismo, recuperando el cuerpo y la movilidad del espectador con respecto al *punto de vista*, es decir la espacialidad y sobre todo la temporalidad que se puede leer en la *huella* que el artista deja expuesta y permite recuperar el proceso de creación/materialización. La pintura deíctica permite una lectura estratigráfica, le devuelve fisicidad a la pieza, abriendo una conexión con el movimiento.

Nos interesa de este concepto pensar cómo hay diferentes accesos a la copresencia a partir de la percepción. Para esto nos valemos de dos ejemplos, en un texto del Prof. Federico López Silvestre encontramos una pequeña discrepancia en la forma de utilizar la dialéctica pintura aorística-pintura deíctica, con respecto a Bryson a partir de una cita que este hace de Picasso:

[Bryson] junta las siguientes palabras de Picasso «en lo que a mí concierne, la plástica pura es factor secundario. Lo que cuenta es el drama de ese acto plástico» Considera el norteamericano que con ellas el artista define la naturaleza aorística de su arte. Bryson no debía saber de la existencia de este otro comentario del maestro: «He llegado a un punto en el que el movimiento de mis ideas me interesa más que esas mismas ideas» (...) De haberlo conocido habría dudado al elegir a Picasso como paradigma de «la lógica de la mirada», porque en parte de su obra se encierra la clave de la *deixis*: la plasmación del sentido de devenir (López Silvestre, 1998: 71)

La coreografía puede ser vista como una deixis, como una forma de recuperar, de leer la gestualidad o más, profundamente, los vectores de fuerza y dirección que están contenidos en potencia en ella. Esta idea se acerca más a una visión de coreografía expandida - si pensamos en una coreografía que se separa de la danza - y en una coreografía diseminada, si atendemos más esencialmente a una copresencia que se encuentra en las posibilidades del gesto. La coreógrafa Angels Margarit, hablando de su forma de entender la creación, recupera el gesto que aún siendo efímero deja traza:

La danza como la vida pasa a través de nosotros. En su expresión más simple es movimiento y el movimiento es el presente del tiempo en el espacio. Geometría móvil y efímera. Así, coreografiar es realizar un cuadro que se dibuja en el tiempo, cada trazo borra el anterior y se inscribe en la retina del espectador, huella su memoria. (Margarit, A. en Borrás Castanyer, 2000: 112)

Lejos queda el concepto de representación escénica, pensado como la ilusión de una realidad unívoca y previa a la que se intenta igualar por un proceso de mimesis o imitación. La representación exige una correspondencia comparativa entre una pieza (intención, puesta en escena) original y su reproducción, una lógica en la que el lugar del actor/bailarín es instrumental y el lugar del espectador es crítico y requiere un entrenamiento como experto para acceder a los matices de la representación, aunque esto es siempre menos racional de lo que el protocolo recomienda. Lo vemos ya en las recomendaciones para el espectador que proponía Mallarmé :

L'unique entraînement imaginaire consistera, aux heures ordinaires de fréquentation dans les lieux de danse, sans visée quelconque préalable, patiemment et passivement à se demander devant chaque pas, chaque attitude si étranges, et pointes et taquetés, allongés ou ballons Que peut signifier ceci ? ou mieux, d'inspiration le lire. (Mallarmé, 1886: 252, 253)

La idea de la pasividad del espectador se disipa, permitiendo, al menos la curiosidad, la proyección de los movimientos que esos gestos requieren, en el cuerpo propio. Desde una formal quietud, tal vez en el espacio contenido de un cuerpo, se abren acciones que se conforman en un proceso enactivo. Muchos estudios actuales de Ciencias Cognitivas apuntan a esta idea, pero como dice Peter Brook, la ciencia ha descubierto lo que el teatro siempre ha sabido:

No ha mucho, Peter Brook declaró en una entrevista que, con el descubrimiento de las *neuronas espejo*, las neurociencias habían empezado a comprender lo que el teatro había sabido desde siempre. Para el gran dramaturgo y cineasta británico, el trabajo del actor sería vano si éste no pudiera, más allá de las barreras lingüísticas o culturales, compartir los sonidos y movimientos de su propio cuerpo con los espectadores, convirtiéndolos, así, en parte de un acontecimiento que éstos deben contribuir a crear. Sobre dicho acto inmediato de compartir, el teatro habría construido su propia realidad y su propia justificación, mientras que, por su parte, las neuronas espejo, con su capacidad de activarse cuando realizamos una acción en primera persona o cuando la vemos realizada por otras personas, habrían venido a prestarle una base biológica. (Brook, P. en Rizzolatti and Sinigaglia, 2006: 11)

En una mirada deíctica, trasladada a la coreografía, se pueden combinar diversas lógicas, hasta una arqueología de la composición, que da al espectador un rol activo y que construye su experiencia y sensibilidad por medio de la atención. Ya a inicios de siglo XX, el teórico de la danza John Martin proponía una relación vital entre bailarín y espectador: sostenía que la danza porta significado porque los espectadores, aún sentados en sus butacas, sienten los movimientos y, a través de estos, las emociones del bailarín. (Foster, 2011: 1)

Podemos repensar esta dimensión procesual deixis –aoristo en diferentes ítems del pensamiento coreográfico como, por ejemplo, las relaciones entre: coreografía como organización y coreografía como mapeo, movimiento como expresión, movimiento como densidad del espacio, que toma forma en el tiempo del gesto.

La noción de deixis en las artes plásticas y del espacio permite elaborar una lectura del gesto artístico, a través de la deixis la percepción de una pieza matérica incorpora la danza que da forma a esa pieza. La captación del movimiento aborda estos procesos desde otras miradas.

Proponemos esta cita que hace López Silvestre de lo que pudo haber sido el proceso de realización de la pintura “Toledo” por parte del artista español Rafael Canogar, como un ejercicio de lectura de un texto que trasmite una partitura coreográfica.



Rafael Canogar. Toledo. 1960

Canogar, probablemente, empezó soñando con su tamaño. (...) Cuando eligió el lienzo de 2,50 x 2 m. comenzó pintando con brocha la base negra, que todavía se ve abajo, en todo o casi todo el cuadro. Luego aplicó en amplias zonas del lienzo pintura blanca lisa que se ve arriba. A continuación, le dio la vuelta al enorme cuadro e hizo manchas negras en el centro sobre la zona blanca con brocha –eso explica que escurran gotas negras sobre el blanco hacia arriba—. Con la pintura al revés lanzó carga matérica de óleo blanco directamente desde el tubo sobre el centro de la tela. Sobre esa materia viscosa aplicó una espátula o cualquier objeto e hizo grandes gestos que forman líneas violentas, círculos, rayos, una gran flecha... Por fin, devolvió el cuadro a la posición original, dejó secar la masa viscosa y sobre ella aplicó una gran mancha de color blanco intenso a la derecha y golpes de dripping a la izquierda arriba en blanco y a la derecha abajo en negro. La mancha recta blanca del centro inferior y el leve toque rojo debió dejarlos para el final.⁶⁷

Podemos leer esta descripción como una notación coreográfica de lo que fue el devenir de Canogar ante la tela y recuperar una secuencia espacio-temporal de los

⁶⁷Recuperado de <http://www.march.es/arte/coleccion/obras/canogar.aspx>

movimientos del artista. Se describen los ritmos, los desplazamientos, las coordenadas de las acciones y la intensidad de las mismas, ¿pero bastaría para *pintar otro Toledo*, siguiendo esta lectura coreográfica-estratigráfica? Esto nos recuerda una historia que Lucio Fontana citó en una entrevista, de 1966:

¿Los tajos y los agujeros? Ah sí, he aquí mi búsqueda más allá del plano usual del cuadro, hacia una nueva dimensión. El espacio. Un gesto de ruptura con los límites impuestos por la costumbre, por los usos, por la tradición, pero -que sea claro-madurada en el honesto conocimiento de la tradición, en el uso académico del escalpelo, del lápiz, del pincel, del color.

Hace tiempo, un cirujano que vino a mi estudio me dijo que "esos agujeros" los podía hacerlos él perfectamente. Le contesté que yo también sé cortar una pierna, pero después el paciente muere. Si la corta él, en cambio, el asunto es distinto. Fundamentalmente distinto. (Fontana, 1966, 21) ⁶⁸

Ver el resultado de un gesto, entender cómo surgió el tajo, sentir el gesto en la propia mano o los movimientos de los bailarines en el propio cuerpo, está en relación a la lo que no sabemos que sabemos y que se manifiesta a través de patrones de movimiento. Entra en el bucle de la recurrencia con la que se conectan y activan los ámbitos de la percepción, como veremos en el punto dedicado a la *enacción*.

⁶⁸ **Defiendo mis tajos**

Lucio Fontana, Una domanda sull'arte contemporanea. Perchè non capiamo?

"La Nazione", Florencia, 24 de junio de 1966, Supplemento n°1 - L'uomo - le arti - il sapere, pág.21

Citado por Nancy Rojas en CONCEPTO ESPACIAL VOL. 1 <http://www.fnartes.gov.ar/concepto.swf>

V. PRESENCIA, CO-PRESENCIA, ENACCIÓN.

5.1 Presencia y experiencia

Cada percepción, cada espectador renueva la experiencia y co-crea la pieza con la que entra en contacto. Para expresar mejor la influencia que se despliega en el encuentro, queremos citar un recuerdo que Daniel Charls trae de John Cage:

Resuelto partisano de la idea de Renè Char según la cual *no existe nunca una verdadera y propia repetición*, John amaba citar un artista como Willem de Kooning a quien, si se le preguntaba cuáles eran los pintores del pasado de quienes pensaba de haber recibido alguna sugestión, él respondía que no había sido influenciado en modo alguno del pasado, sino, más bien, él mismo había influenciado el pasado. (Gotti *et al.*, 2008: 28)

Las manifestaciones del concepto de una idea de *adherencia*, en relación a los límites y las *cosas*, tienen una correlación con la idea de *proximidad*, en función de la experiencia de la instalación: hay una experiencia cotidiana del espacio y del trato con los objetos, que en el ámbito del arte se expande.

Podemos verlo a través de la raíz etimológica de espectáculo, desde la definición de espectáculo y consecuentemente de espectador que da Ivonne Bordelois. En un nivel etimológico espectáculo comparte raíz con *espía*, con *espirar* y con *espíritu*, con *esperanza*, con *speed* (velocidad) y con *spiders* (arañas) y *spinners* (hilanderas), en la que nos encontramos con *spec-* que significa *ver*. Hay una red de sentidos que se entretajan a partir de ubicarnos como espectadores/as y esa posición, que tradicionalmente se asociaba a la idea de una recepción pasiva, comienza a asociarse a acciones y a líneas de fuerza que nos ponen en un juego de co-presencias. Como dice bellamente Ivonne Bordelois:

El espectáculo que implica el ver, el esplendor que nos despliega en la luz, el hablar que las lenguas nórdica siempre muestra la *sp* de *speak*, el respirar, el esperma que nos reproduce, la espiga que atraviesa la semilla como el espigón atraviesa las olas, son todas actividades que nos expanden en el espacio y en el tiempo. (Bordelois, 2006: 175)

En un espectáculo escénico hay *una puesta en escena* de los actores y una *puesta en reserva* de los espectadores, una acción y una gestualidad contenida, que se desplegará sino en el acto del asistir a la performance, más tarde al mezclarse en el recuerdo con las imágenes y los sonidos de la misma. Por ejemplo, recordamos, a veces, más el ruido que hacia el espectador de al lado que la trama de la película, porque en el ambiente que me rodea se sostienen, como en una bruma densa, la continua emergencia de los sentidos. La inmersión compite con una cantidad de estímulos sensoriales que cada vez son más numerosos⁶⁹. La velocidad con que se expande la cultura de la distracción acelera, continuamente, y en esa dispersión incesante invade el espacio del otro (pantallas de los teléfonos que brillan en las salas de cine y teatros), llevándonos a preguntarnos por la definición actual de qué sería la “actividad social en los espacios de cultura”. Los nuevos medios rivalizan entre sí por la atención del visitante, habitúan a un olvido del otro o una ignorancia de su presencia:⁷⁰

cada mutación en la manera de construir la atención conlleva cambios paralelos en las formas de inatención, distracción y los estados de «ausencia mental». Continuamente aparecen nuevos umbrales en los que la atención institucionalmente competente divaga, se desenfoca, se pliega sobre sí misma. (Crary, 2008b)

A su vez, en la IC hay una puesta en obra del concepto coreográfico y una puesta en juego del cuerpo del visitante, donde las vivencias perceptivo-motrices se encuentran ligadas a su experiencia como espectador, pero también a sus experiencias de juego, de formación: del cuerpo vivido en fin; informarán el nuevo rol a cumplir en el espacio de la IC. Como decíamos en la introducción:

Desde el coreógrafo, se construye una *puesta en obra*, se genera un espacio, a la vez abierto y acotado, que prefigura la presencia futura del espectador/visitante. El

⁶⁹ “La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento” Benjamin

⁷⁰ . Se hace cada vez más frecuente ver a los niños – y también a los adultos - que en un museo o en un viaje a través un nuevo paisaje están concentrados sobre sus pantallas y no tienen ninguna relación con el entorno. Una cultura del mirar que ha devenido en una cultura del no ver. Si la vista ya implica más distancia, que la acción y el tacto, la mirada cerrada sobre un foco evadido del entorno nos aísla en una erosión perceptiva.

artista abre propuestas coreográficas para cargar de intensidades ese espacio, ofrece una *invitación a la danza*.

Desde la percepción del visitante hay una *puesta en juego*, porque se asemeja en su hacer más a quien pasea por un jardín, a quién atiende una pieza escénica: un cuerpo entra al espacio con su capacidad de imaginar y con su necesidad de dar narratividad y forma a la IC, con su atención y con su movimiento dialoga a través de la obra con el artista o con la idea de la forma en la que puede dejar su impronta.

El fotógrafo Jeff Wall planteaba en un texto su visión de este juego, esta danza entre ambos participantes del hecho estético:

Un gran escritor ha dicho que el arte era ‘una promesa de felicidad’. Una promesa que quizás no debe nunca ser mantenida, pero que debe ser hecha cada vez con sinceridad. Una promesa que puede ser hecha una y otra vez aún después que no ha sido mantenida. Una promesa que cada vez debe ser aceptada, no obstante las desilusiones del pasado.⁷¹

Se genera un ciclo donde se repite una promesa que no se cumplirá, pero que debe ser renovada para que pueda ser una vez más aceptada y así recomience el juego, se activa la co-presencia.

Queremos mantener la atención sobre una comprensión performativa de las piezas, porque esto permite dar primicia a otros sentidos. En la contemporaneidad una nueva posición del espectador dialoga con el movimiento. Es un proceso que recuerda lo ocurrido en el tiempo que nacían la fotografía y el cine, en el que hubo un cambio en el enfoque cultural de la mirada también en la pintura, la escultura, y aún en las artes escénicas en vivo. (Crary, 2008: 81)

Las visiones más críticas con la participación del espectador en el arte actual, entendiendo por actual un proceso que nace en la década de 1960⁷², recuerdan que el ver - ver y oír desde una butaca, detenerse frente a un cuadro - es ya hacer, que el espectador quieto no es pasivo.

Los dispositivos de la atención se transforman y caducan cada vez más velozmente. Como sostiene Jonathan Crary, “el modo en que escuchamos, miramos o

⁷¹ Citado por Francesco Bonami; curador de la muestra, en texto introductorio a la exposición de Jeff Wall en PAC Milano 2013.

⁷² Y que puede ser rastreado a su vez en las vanguardias del fines del S XIX, inicios del S. XX y que se conecta a su vez , con lo que citábamos más arriba: la aparición del cine y la fotografía

nos concentramos en algo con atención tiene una naturaleza profundamente histórica” (Crary, 2008:11)

Pero ya antes Walter Benjamín decía en su texto de 1936 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” que:

Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente. (Benjamin, 1989: 3)

La variabilidad histórica de los modos de percibir se relacionan con los dispositivos con que los activan, no hay contradicción entre la mutabilidad de la percepción y una visión *enactiva*, porque esta no es organicista.

Si bien es cierto que, cualquier cosa que se haga con atención enriquece no sólo la habilidad puesta en juego, sino el propio proceso de atender, las IC reclaman una dimensión de la atención que es menos solicitada en la actividad cotidiana, el movimiento consciente o, al menos mínimamente consciente, y fuera de los hábitos.

5.2 Calidades de la experiencia

En una mirada particular hacia la organización coreográfica de las instalaciones, vemos como ligada a la atención, que se activa en el “usted está aquí” en el momento de acceder a ese dispositivo, entran en juego también diferentes calidades de la experiencia. Uno de los puntos comunes de las IC es algo tan familiar como la frase de “recuerdo mejor lo que hago, que lo que veo”. Una pieza escénica se puede mezclar en la memoria con otra pieza escénica, pueden contaminarse en el recuerdo a partir de un punto de vista. No obstante, si bien puedo reconocer el estilo de un artista en las IC, sus temáticas, lo que impregna el recuerdo es *el haber estado allí*, es la experiencia de activación de la pieza, más que sus aspectos formales. Releyendo a Walter Benjamin podemos aplicar a esta experiencia sus palabras de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”:

Las edificaciones pueden ser recibidas de dos maneras: por el uso y por la contemplación. O mejor dicho: táctil y ópticamente. De tal recepción no habrá concepto posible si nos la representamos según la actitud recogida que, por ejemplo, es corriente en turistas ante edificios famosos. A saber: del lado táctil no existe correspondencia alguna con lo que del lado óptico es la contemplación. La recepción táctil no sucede tanto por la vía de la atención como por la de la costumbre. En cuanto a la arquitectura, esta última determina en gran medida incluso la recepción óptica. La cual tiene lugar, de suyo, mucho menos en una atención tensa que en una advertencia ocasional. Pero en determinadas circunstancias esta recepción formada en la arquitectura tiene valor canónico. Porque las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la de la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por la costumbre (bajo la guía de la recepción táctil)” (Benjamin, 1989: 16)

El mundo se presenta como una topología de afectos, como una estela que continúa vibrando tras el impacto del movimiento, dando forma a una huella que se instala poco a poco a medida que impregna la acción. Como lo describe Paul Valéry al inicio de “El alma y la danza”:

Guarda, per tutti gli Dei, quale luminosa teoria di danzatrici! ... Sembra che entri, con essa, viva e leggiadra, una teoria di pensieri infallibili... le loro mani, parlano; e i loro piedi, giureremmo che scrivano. Quanta perfezione di gesti esattissimi è in quegli esseri che si studiano di esercitare così felicemente la duttilità delle proprie forze! Vedo (30) tutti gli ostacoli cadermi innanzi al pensiero; e non v'è più problema che mi affatichi, tanto obbedisco con gioja alla mobilità di quelle figure. Qui, la certezza non è più che un semplice giuoco. Qui, diresti che la conoscenza abbia trovato un gesto in cui tradursi, che l'intelligenza abbia di colpo ceduto al ritmo delle grazie spontanee... Guardate là!

Guardate quella danzatrice che è insieme la più esile e la più assorta nella giustezza pura! ... Chi sarà mai? È soda di una deliziosa sodezza, e agile, tuttavia, di un'agilità inespriabile... Cede, riprende e restituisce la cadenza con tanta precisione di tempi che, se abbasso le palpebre, la vede chiarissimamente il mio udito. E se mi chiudo le orecchie e la guardo, ecco ella resulta tutta quanta musica e ritmo cosí, che non m'è possibile non udire un tintinno di cetre.(Valery, 1933:30, 31)

En este texto de Valéry las imágenes sinestéticas, que reclaman todo el cuerpo del espectador, entran en un mapa de intensidades, en una geografía en la que movimiento y acto conforman un paisaje.

Para volver a pensar la co-presencia, entre artista y visitante, tenemos que traer a la presencia dos cuerpos, o más bien: dos presentes de un mismo cuerpo que es el cuerpo del visitante en el paisaje de la instalación y su mismo cuerpo, pero imaginado por el artista que da forma a ese paisaje, como el *jardinero*⁷³ que diseña un jardín. Así, el impulso del que nace la idea, la intención coreográfica es una modulación de intensidades que, a través del espacio/forma de la instalación, se actualiza con el cuerpo presente del visitante y con su proceso de enacción; allí es donde toma forma realmente la pieza, donde hace máquina y deviene, o puede devenir, experiencia.

A su vez, en las instalaciones coreográficas podemos reconocer diferentes *modos de aprehensión perceptiva*, en función de si la pieza nace pensada como instalación coreográfica o es una pieza principalmente escultórica que contiene principios de movimiento.

En el primer grupo, no sólo consideraríamos piezas realizadas por coreógrafos (W. Forsythe, T. Brown, X. Le Roy), sino todas las que cuentan entre sus elementos constituyentes el movimiento, de forma mecánica y autónoma en la pieza o un movimiento en potencia o virtual del visitante, como pueden ser trabajos de Gruppo T, de Pipilotti Rist o Tomás Saraceno.

Cuando es el movimiento el que viene solicitado, cuando debemos decidir acciones, eso deja el residuo de un recuerdo o lo atrae. Decidir por dónde he de pasar, en qué anilla pongo el pie ¿y la mano? Si suelto esta anilla ¿podré mantener el equilibrio?

⁷³ Tomamos la referencia a partir de un concepto de G. Clement, quien sostiene que prefiere hablar de jardinero que de paisajista, remarcando la relación más cercana más real con lo viviente y el espacio real que habita. Podemos aplicar la misma idea para la creación coreográfica, ya que jardinero y coreógrafo comparten como elemento de creación el movimiento.



Ilustración 1 Forsythe, W. The Fact of Matter. (...)

Cada persona, con más o menos experiencia motriz, se hará una preguntas semejantes al haber entrado al espacio de acción de “The fact of matter” de William Forsythe. No serán preguntas que nazcan de una reflexión razonada, generalmente se manifiestan y se resuelven a través del lenguaje motor, recurriendo a los reflejos, los patrones de movimiento, las experiencias y la imitación. Éstas implican elaborar estrategias, tomar consciencia de las posibilidades motrices. Suponen hacer un mapa sensible del espacio y ubicarse en él y, decididamente, requieren una dosis de atención mayor y de una calidad diversa de la que utilizamos en tareas, que, aún solicitando atención, pasan a ejecutarse de forma automática.

En el segundo grupo, tomaríamos referencias de trabajos tan diversos como el de Robert Morris, Juan Muñoz o Christian Boltansky, si bien sus obras crean una sensación en el visitante y organizan su movimiento, es generalmente la pieza la que contiene una directiva que es lanzada al espectador o que puede, de alguna forma, retener para sí. El poder narrativo es de la materia, no del movimiento.

Cristina Iglesias recordaba recientemente⁷⁴ una frase de Juan Muñoz, que nos ayuda a crear una imagen para este concepto: “Cuando montaba una muestra solía decir a sus ayudantes: ‘Tú empieza que ellos se colocan solos’”(Iglesias , C. en Bosco, 2015 on line)

⁷⁴ En una entrevista periodística con motivo de la exposición Double Blind en Hangar Bicocca , Milan 2015



Juan Muñoz. Convestation Piece, detalle, Milan, 2015. Foto E

Por lo tanto, desde nuestro marco, podemos considerar ambos modos de hacer como instalaciones coreográficas, ya que el impacto en la percepción crea una respuesta activa y la consciencia del propio cuerpo en situación – inmerso en la obra – y la comprensión de la pieza se logra o se completa al realizar la acción que la pieza propone, la relación con el movimiento es diversa.

En ambos casos podemos considerar la posibilidad de que el visitante tenga un rol más activo o más contemplativo. No necesariamente han de proponer un movimiento que se vea como danzado o lúdico: también una forma de estar, de atender, de ser consciente del recorrido, de dejarse exponer a estímulos de luz y sonidos en un ámbito de inmersión puede ser una forma de activar principios coreográficos.

Una exposición- instalación particularmente interesante en este aspecto es “Refugi” de la Compañía Mal Pelo, realizada en Barcelona en el Arts Santa Mònica, en 2009. En esta muestra, que relaciona diversos momentos de la creación de la compañía con sus colaboraciones con John Berger, los componentes plásticos y narrativos son muy importantes y la forma con que se construyó, cómo se dio una piel nueva al espacio y la *pobreza* de los materiales utilizados, podrían - cada aspecto - por sí dar un marco de relevancia a la muestra, pero lo más interesante es que todo eso iba dirigido a la participación curiosa, abierta, de un visitante que se dejara envolver de diferentes lenguajes sensibles.

5.3 Cuerpo, frontera, adherencia

John Berger, en su colaboración con la compañía Mal Pelo, al hablar de los contornos del cuerpo nos lleva a recordar ese juego de fuerzas del que habla Deleuze en relación con el pensamiento de Spinoza, contenido en las fuerzas, el potencial que conforma un cuerpo:

¿Qué es el cuerpo? Solemos definirlo diciendo que es un campo de fuerzas, un medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas. Porque, de hecho, o hay "medio", no hay campo de fuerzas o de batalla. No hay cantidad de realidad, cualquier realidad ya es cantidad de fuerza. Únicamente cantidades de fuerza "en relación de tensión" unas con otras. (Deleuze, 2000:60)

Partiendo del movimiento el cuerpo nunca será estable, sólo podrá manifestarse en tanto que se activen las potencias que en él se contraponen. Berger lo refleja casi como un juego al identificarlo con una “complicidad curiosa”:

Dime, ¿dónde acaba el cuerpo? Los contornos allí donde las cosas terminan, son útiles para los mapas y, algunas veces, para los dibujos. Pero, ¿existen en realidad? ¿Tiene el cuerpo una frontera? Y si los contornos no existen, ¿qué pasa con eso que llamamos identidad? La identidad quizá es un acuerdo temporal entre varias cosas, una complicidad curiosa entre elementos separados que de otro modo no guardarían relación alguna. Tú crees que lo somos todo, y si lo somos todo, quizá la identidad ya no cuenta. John Berger; ⁷⁵

Tal es el grado de artificio, entendiendo por artificio lo que el DRAE propone como segunda acepción de la palabra: “predominio de la elaboración artística sobre la naturalidad” (DRAE; entrada artificio: online) que donde Berger ve la utilidad de las fronteras- en los mapas - Tabucchi ve su completa inutilidad. En cambio, para el

⁷⁵Recuperado de <http://www.malpelo.org/index.php?tb=creaciones&id=6#>

escritor italiano hay único “objeto”, donde los límites son útiles, porque son inamovibles y es en el cuerpo humano:

Le frontiere sono tutte atificiale, le abbiamo disegnate noi: se poi ne guardiamo alcune piu recenti lo vediamo ancora meglio, pensiamo a certe frontiere del Medio Oriente disegnati dall'inglesi dopo la seconda Guerra Mondiale, sono addirittura squadrate, pensa Kurdistan, per esempio. Tiriamo una reta da qui a qui e questo appartiene all?iran questo diamolo alla Turchia. Poi variano, anche; io ormai alla mia età ne ho visto molte variare de linee e di confine, e anche soprattutto di cartine che cambiano colore. Quando ero bambino io, il mio Atlante era colorato e il verde è diventato giallo o il giallo è diventato azzurro o il rosso é diventato bianco, ecetera... E quindi direi che... la geografia è un essere in mutamento. Le uniche, credo, linee di confine che non si possono barcare ne toccare, sono sacre e inviolabili, sono veramente quelle del corpo umano. (Tabucchi, 2010; on line)

En el recuerdo que Tabucchi relata, de cómo los colores del Atlas fueron cambiando desde su niñez, podemos aprehender más una cualidad de adherencia que de separación El mapa es en sí un mismo territorio: como la superficie de un lienzo, o un espacio escénico o instalativo, que se reconfigura cada vez a partir de los movimientos que sobre él dejan traza y esa acción la demarca el cuerpo. Es verdad que Tabucchi y Berger están nombrando cuerpos diferentes en estos párrafos; esta dicotomía, anecdótica si se quiere, resalta la paradoja de lo inasible de los límites que funcionan en el cuerpo. Sin embargo, no son autores incompatibles, pues en ambos hay - en estas líneas y en otros textos -siempre una atención cuidadosa a esa cualidad de adherencia con que los cuerpos humanos y los cuerpos de otros seres y de los objetos con que se relacionan, se comunican y se configuran.

Las palabras que Judith Butler dedica a las fronteras del cuerpo, a partir de su vulnerabilidad, pueden sumar cohesión a esta imagen de articulación, de adherencia que buscamos evocar a través de las palabras de Berger y Tabucchi y que nos van acercando, junto con Butler, a la noción de co-presencia:

Podemos pensar en demarcar el cuerpo humano identificando su límite o en qué forma está limitado o ligado, pero eso impedirá ver el hecho crucial de que, en cierta manera, e

incluso inevitablemente, el cuerpo está desligado, tanto en su actuar y su receptividad como en su habla, deseo y movilidad. Está fuera de sí mismo, en el mundo de los demás, en un espacio y tiempo que no controla, y no sólo existe en el vector de estas relaciones, sino también como tal vector. (...) En este sentido, el cuerpo no se pertenece a sí mismo.

En mi opinión, es en el cuerpo donde encontramos una serie de perspectivas que pueden ser, o no ser, nuestras. La manera en que soy encontrado, o sostenido, depende fundamentalmente de las redes sociales y políticas en las que vive el cuerpo, de cómo soy considerado y tratado.(Butler, 2010: 82; 83)

La artista israelí Sigalit Landau desarrolla en sus trabajos diferentes enfoques del concepto de *frontera*, desde las fronteras geográficas a las de los cuerpos. En sus piezas genera imágenes y ambientes, que evocan esta fragilidad de las fronteras como la piel del lugar, y las pone en juego a través de acciones que los cuerpos ejecutan y que rememoran una coreografía, a veces de la laboriosidad cotidiana, como en *Masik* (2012), *Out in the Thicket* (2013) o *Behold the Fire and the Wood* (2013) y a veces a través de ejercicios de resistencia, como en *Dead See* (2005) o *Three men hula* (1999)

En sus palabras y en sus trabajos encontramos una noción de frontera que básicamente nos recuerdan la fragilidad:

Un confine è soprattutto e in primo luogo una parola che può essere utilizzata secondo diverse accezioni, in riferimento alla soglia del dolore, al confine dell'essenza, al limite di un disastro, al discrimine tra sanità e pazzia. (...) In un certo senso, i confini sono la pelle dei luoghi e anche una sorta di scorza per la maggior parte delle idee. I confini sono le nostre definizioni. E sono troppo sottili. Non c'è niente da controllare, perché non vediamo mai l'altro lato del confine correttamente. (CCC Strozzina, 2014)



Landau, S. *Out in the Thicket* (2013)

5.3.1 De la frontera al encuentro

Todas estas nociones de frontera se relacionan con una mutabilidad frágil, una ecología de la co-presencia, de forma literal. Son espacios de convivencia más que de distinción, y requieren de una atención a la calidad de los desplazamientos.

En el *jardín planetario* del que habla Gilles Clement, también podemos encontrar esta forma de ecología. Ciertos árboles tienen la capacidad de disponer su follaje de modo que se mantenga un espacio de respeto entre ellos, se da entre sujetos de una misma especie y los científicos lo llaman *timidez*, o *distancia de timidez*. (Clement, 2012, 100)

Es una forma de comunicación de la que aún no se conocen los mecanismos, pero que expresa una relación que se establece a través del respeto, el gesto, la medida de la distancia, las direcciones y el movimiento, un movimiento quieto, como puede ser el de las palabras.

Esta constelación, que se expande desde la *frontera* al *encuentro*, pasa también por los objetos que, surgidos en el ámbito del arte o de la cotidianidad, reciben la escucha de un artista, que es muy cercano a la idea de jardinero que veíamos en Clement y al entrar en el espacio expositivo, abren entre sí un diálogo. De hecho, este marco de una visión ecológica de la creación que se revela en la copresencia se ajusta perfectamente la idea de *artista-jardinero* que encontramos en sus textos. (Clement, 2012) En esta imagen podemos reconocer modos de hacer que atraviesan la instalación

desde diferentes puntos de partida, y en las que podemos recuperar a su vez una idea de coreografía diseminada, porque hay entre los cuerpos y las cosas una atmosfera que se construye en el gesto.

No es lejana la *distancia de timidez* de los árboles de la foresta, o a la *gentileza* que una palabra y gesto, a la estrategia con que el Perejaume - un creador de paisajes inauditos - dispuso una exposición particular, denominada “Maniobra” (MNAC 2014 - 2015), en la que a través de un “emparejamiento de obras” pone en movimiento, otra vez: en un movimiento quieto, las cualidades de acción que las *cosas* sigilan:

Las obras viven la vida que les damos. Aunque solemos imaginarlas aisladas como un árbol solitario, o un dios solo, cuando colocamos dos o más la una junto a la otra, las nociones de hospitalidad, de tolerancia, de simpatía, se les pueden aplicar a la perfección. Su lado salvaje y su lado sociable permiten a las obras ir a medias en una determinada figura de conjunto que les proponamos o que nos propongan ellas. En todo ello, la obra parece que sea alguien: alguien humano o casi humano. (Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2014: 4)

Este juego de encuentros, que comienza cuando desaparece el marco y las obras se encuentran *fuera de contexto*, activa sinergias, ya que puestas en un nuevo entorno, traen al espacio otras formas de presencia que le son intrínsecas pero silenciosas. Vemos cómo el tacto cobra dimensión de escritura y las formas, de estratos.

Algo semejante sucede con piezas de Esther Ferrer, donde elementos de la vida cotidiana, llevados al espacio expositivo, desvelan y comunican un tiempo y un gesto que les es propio: las *cosas*, los elementos escultóricos que ocupan el espacio de la instalación están concentradas, dice Esther Ferrer que ese espacio tiene algo como un pegamento que las mantiene juntas⁷⁶, porque el recuerdo que en el visitante deja la instalación, puede entrar en el campo de su experiencia. En una pieza entre acción e instalación, denominada “Recorrido”, Ferrer utiliza cañas de bambú, que como las sillas

⁷⁶ Concepto expresado en el texto *Installaction*. (Ferrer, 1999a) Por otra parte elegimos el término “cosas” como primera opción entre elementos, partes u otros posibles, siguiendo el uso que hace Esther Ferrer del término para una de sus performance que declina en instalación y por el concepto con que esos objetos son tomados de la observación y el uso cotidiano y a él vuelven luego se ser parte de la pieza. Si recordamos algunos montajes de otros artistas en los que se utilizan cacerolas (Trisha Brown) plumadas, globos (Forsythe) sogas (Forti) podemos entender al decir “cosas” una relación de aprehensión táctil, más cotidiana, un acercamiento más inmediato a la pieza.

o los sobres, entran y salen de la instalación a la vida cotidiana, igual que lo hacen los visitantes ¿Pero puede ser que la atención recibida, concentre un recuerdo en las cosas?

Como la maroma, las cañas de bambú tendrán una vida breve como obra de arte y muy pronto, volverán a su propia realidad. ¿Pero cuál es su propia realidad? Bueno, quizás un día Esther Ferrer puede ofrecerle uno de esos bambúes si Vd. lo necesita como soporte para una de las plantas de su casa y mirando su begonia perfectamente mantenida gracias al bambú, quizás Vd. piense que ese bambú no es como otros bambúes. Quién sabe, quizás tiene todavía un halo de arte y puede animar así la atmósfera a su alrededor (Johnson, 2000: on line)



Ilustración 2 Ferrer, E. Recorrido - Regio Emilia – 1996

Hay una pieza, poco conocida y poco documentada que queremos recordar aquí, “Le racconto un’installazione?” de Gian Maria Annovi. No es puntualmente una instalación, ni una pieza de danza, sería formalmente una performance, pero crea un juego poético que se relaciona con lo que venimos desarrollando. En la edición de 1999 de *Artefiera*, en Bologna ⁷⁷ Annovi pasea por los pabellones y se acerca a artistas, críticos, galeristas preguntándoles si les puede contar una instalación. Sólo a través de la palabra describe el espacio, la forma y los materiales de una instalación de grandes dimensiones pero concentrada en una imagen poética.

⁷⁷ Bologna, *Artefiera* 28-29 gennaio 1999

Es una performance que juega más con lo institucional que con los géneros, pero ¿podría ser también una instalación?. Si retomamos la idea que Esther Ferrer propone de cómo entender, como concebir una instalación, lo que deja este relato puede ser un espacio, perceptivo, que mezcla el *recuerdo de una imagen-imaginada* con la *imaginación de un espacio-construido* y con recuerdos robados a otras experiencias.

En la pieza de Annovi se rescata la *acción*, en este caso al paseante (abordado por el performer como podría haberlo sido por una imagen) se le solicita también una participación activa, se le invita.

La imaginación cumple el rol de activar los verbos, de inventar un recuerdo de los gestos no cumplidos, pero in-corporados. Hemos contactado con el artista, y gentilmente nos devuelve con el relato su recuerdo de esa acción y del espacio imaginario que generaba:

Durante i due giorni della fiera, sono andato in giro, vestito elegantemente e ho approcciato SOLO artisti celebri, critici, e galleristi conosciuti, domandandogli semplicemente: Posso raccontarle un'installazione?". Il problema che sollevavo era quello del contesto in cui la creatività - diciamo pure l'arte - si trova ad operare. Le reazioni delle persone, tra lo scocciato, lo stupito e l'infastidito mostravano come, in un luogo in cui si pretende di "fare" arte, non c'e' posto per l'ascolto e soprattutto l'immaginazione. Lo sforzo che chiedevo ai partecipanti, infatti, i pochi che hanno detto di sì' alla mia domanda, era quello di creare, nella loro testa, l'installazione che evocavo con le mie parole, anzi, i miei versi, visto che di una piccola poesia si trattava. Più' o meno diceva così': Un cumulo /alto come mezza persona / di centomila spine / di rosa // in una stanza / vuota. Tra le persone che figurano nel video ci sono Gilberto Zorio, Luigi Ontani, Massimo Minini, Diego Cuoghi, Concetto Pozzati, Gianfranco Belpoliti, Aldo Mondino e molti altri. In seguito ho montato un video di 10 minuti, con un viraggio in rosso, per rendere la cosa anti-documentaristica. Il montaggio e' volutamente ironico, e include alcuni miei commenti sconfortati. Avevo 21 anni... (Annovi, JM; comunicación personal)

Romper el marco del hábito. Si un poema, un cuadro, una pieza musical, nos imponen un sentido del límite, porque se desarrollan y se reconocen contenidos en el blanco, en el marco y en la duración, si podemos aprehenderlos solamente entrando en el espacio que generan, podemos reconocer aún más claramente en una instalación que se construye con espacio y movimiento, la importancia de estos lugares de paso. Los márgenes de la instalación, de la Instalación coreográfica en particular, son el puente

entre la gestualidad distraída, cotidiana y la gestualidad atenta. Entre esos márgenes que afectan la gestualidad está la transitoriedad de la pieza, su localización y temporización acotadas. La gestualidad implica también un desplazamiento hasta ese espacio, como en el jardín, debemos ir allí. Como en el jardín también, el cambio es constante y podemos retener la forma sólo a través del recuerdo, con la mayor parte de las instalaciones – y su calidad de site-specific. Hay un mecanismo que podemos reconocer más que controlar y tiene que ver con una dinámica de salir/entrar en diferentes patrones de movimiento. Muchas veces este pasaje resulta algo brumoso o difícilmente legible, pero van ligados a un cambio en la atención que permite un salto en la percepción. En una IC, donde el movimiento implica juego o desafío, este mecanismo despierta una disponibilidad de los sentidos al mundo, incluido el sentido kinestésico y activa la posibilidad de tomar decisiones y entrar en juego (*mise en jeu*).

Como dice Pipilotti Rist, sobre su forma de proponer espacios mentales al visitante a través de sus espacios físicos:

If you make your room square it is just because it is cheaper, it is practical, but it is not more beautiful than others. I would like to come away from the square. We often accept limits because they are given, but I think people should overcome them. I would like the viewers of my videos to go home and begin to think they can hang flat screens on the ceilings, I would like that they play with all their own possibilities in daily life. We accept very fast what is given and I want to encourage people not to do that. I feel like I am at their service for rule-breaking. (Rist and Mascheroni, 2011)

El marco, el límite tiene relación con la enacción - con la emergencia de acciones guiadas desde una percepción corporeizada - porque define el micromundo que permite activar la circulación de la presencia, esto lo retomaremos en el punto donde se trata la enacción. Sin embargo, podemos seguir adelante observando que sin margen, sin recorte, no hay posibilidad de dar sentido al movimiento. Si el límite es también lo que define la forma, la gestualidad es un umbral: una confluencia de fuerzas, de trazos, de formas que construyen una identidad. Si para un cuadro hablamos de marcos, o en una instalación de marcas o aún de paredes, para los gestos hablamos de umbrales, porque el umbral es más que límite resulta un espacio de paso.



Kelley, M. "Test Room Containing Multiple Stimuli Known to Elicit Curiosity And Manipulatory Responses" (2001).
Fuente: <http://move.southbankcentre.co.uk/microsite/>. Acceso 20/11/2015

5.4 Enacción

La posibilidad de reconocer nuestros modos de percibir, la tarea que siempre se ha dado el arte, se apoya no sólo en su tradición como espacio de libertad creativa, sino también en el diálogo que los artistas están renovando con otros campos del conocimiento. Alva Noë, cuyo pensamiento se articula con las ciencias cognitivas lo explica así: “ Una razón por la que el arte es tan importante para nosotros (...) es que recapitula este hecho fundamental acerca de la relación con el mundo a nuestro alrededor: el mundo se muestra en blanco y plano hasta que lo entendemos”. (Noë, 2007, pp. 121-122)

Pero ¿cómo entendemos? Obviamente es una respuesta que no pretendemos encontrar, sólo podemos reconocer algunas veces, recordar otras y seguir preguntándonos la mayor parte del tiempo cómo hemos decidido una acción o cuándo hemos tomado conciencia de una estrategia puntual a seguir. Planteamos esto pensando en decisiones motrices simples, por ejemplo entender cómo funciona un artefacto, cómo me muevo por una ciudad que no conozco o por una instalación donde la organización del espacio rompe las formas conocidas

William Forsythe habla de competencias inconscientes refiriendo a la capacidad que todas las personas tienen de dar respuestas motrices a un imperativo o a una demanda coreográfica. Esa demanda puede ser llegada a través de un objeto, de un ambiente, y la respuesta que activa, no necesariamente será una acción de danza pero sí gestual.

Como el mismo Noë sostiene “La experiencia humana es una danza que se lleva a cabo en el mundo y con los demás (...) El fenómeno de la consciencia, como el de la vida misma, es un proceso dinámico, que engloba el mundo”. (Noë, 2010, p.15). Podemos considerar esta afirmación como un modo que el autor utiliza para determinar el tema de la percepción en su discurso y cercano a las ciencias cognitivas. La colaboración de Alva Noë con William Forsythe ha acercado a este filósofo al campo de la danza, pero preferimos, sin embargo, apoyarnos en el trabajo que comenzara el biólogo chileno Francisco Varela, especialmente su concepto de Enacción que introduce en el prefacio del libro “De máquinas y seres vivos” (1973)

Enacción es un neologismo, inspirado del inglés corriente en vez del griego como lo es la autopoiesis. Corrientemente enacción se usa en el sentido de traer a la mano o hacer emerger, que es lo que me interesa destacar. (Maturana and Varela, 1973: 35)

Si volvemos a la raíz de la palabra enact, que luego entra en la Ciencias cognitivas de la mano de Varela⁷⁸, nos encontramos con actuar, el rol que un actor lleva a cabo. La voz inglesa *enact*, tiene como segunda acepción: “act out <*enact* a role>”⁷⁹. *Act Out se refiere a representar una acción, traducir en acción.*

En un texto posterior, la definición del concepto de *conocer* que propone retoma esta noción, afirmando que la cognición no es una representación de un mundo *pre-dado* que viene de una mente *pre-dada*, sino más bien la enacción de un mundo y una mente en base a una historia de la diversidad de acciones que un ser realiza en el mundo (Varela, Rosch and Thompson, 1992: 9). Más tarde - en 2003, - Varela desarrollará este concepto a través de ejemplos que nos definen la enacción como el hacer de un sujeto situado y en relación:

siempre operamos de acuerdo a algún tipo de intermediación ante una situación determinada; tenemos el mundo que vivimos tan a la mano que no ponderamos lo que es ni cómo vivimos en él. (...) Poseemos una disposición para la acción propia de cada situación específica; además nos movemos de una a otra constantemente. A menudo

⁷⁸ Aunque el concepto de enacción surge con Varela, puede ser rastrear una referencia anterior en Bruner (1966). La precoz desaparición del biólogo chileno truncó la evolución de sus teorías sobre la percepción, pero en una línea afín los trabajos de Berthoz (neurociencias...) y las teorías de las neuronas espejo y otras líneas de las ciencias cognitivas tienden a remarcar recuperar y desarrollar el concepto de enacción y la importancia de la acción motriz en el conocer.

⁷⁹ Consultado en: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/enact>. Acceso 01/10//2015

estas transiciones o saltos son débiles y prácticamente imperceptibles; otras veces son abrumadores, como aquellos casos en los que nos encontramos el peligro de cara y sin previo aviso. (Varela, 2003: 24, 25)

Estos saltos a los que refiere Varela, tiene una relación directa con la propuesta que hace William Forsythe de activar a través de pautas coreográficas como las que pueden ser transmitidas por medio de una instalación, las competencias coreográficas inconscientes.

Cuando hablamos también del margen de una Instalación Coreográfica, literalmente su delimitación espacial, hacemos referencia a que ese espacio es el que permite un cambio en la atención, un cambio en los patrones de movimiento que se activan y de los que no siempre y nunca plenamente somos conscientes. Cuando Foucault habla de heterotopía y menciona el teatro o el jardín, la tienda de los indios que los niños construyen en el cuarto de los padres, podemos decir que, siguiendo la terminología de F. Varela: se ponen en juego estos *micromundos* que son las situaciones reales en las que se activan las *microidentidades*, que responden a la disposición para la acción en ese espacio-tiempo dado:

«quienes somos» en un momento determinado no se puede disociar de lo que otras cosas y otras personas representan para nosotros. Llegados a este punto nos podríamos permitir un atisbo de fenomenología e identificar algunos micromundo típicos entre los que nos movemos a diario. Sin embargo, la cuestión no radica en catalogar micromundos, sino en percatarnos de su *recurrencia*: la habilidad para desarrollar la acción adecuada es, en un sentido importante, cómo corporeizamos un flujo de transiciones recurrentes de micromundos. (Ibíd.: 27, 28)

Es interesante notar que Ferriani y Pugliese, en su libro dedicado a la teoría y conservación de las Instalaciones, las denominan como *micromundos transitables*. En su marco teórico no se evidencia ninguna referencia explícita a una teoría de la percepción, sino que llegan a esta expresión a través de un pensamiento de las modificaciones que fue experimentando el espacio expositivo: “Come sottolineato da Donald Judd, «le tre dimensioni sono lo spazio reale» e nell’arco del XX secolo l’espansione e l’apertura della scultura agli ambienti prima e alle installazioni poi hanno reso possibile la realizzazione concreta di micomondi percorribili.” (Ferriani and Pugliese, 2009: 11)

5.4.1 Enacción y Heterocronía

En las próximas líneas proponemos una lectura para un ejercicio sobre enacción y la relación con la experiencia que construye la percepción. En este fragmento de “Colloquio con la madre” de Elio Vittorini, que transcribimos aquí, encontramos una, a través de una expresión poética, la reconstrucción de los micromundos y microidentidades. Con el relato de esta percepción el autor recrea un fragmento de memoria como una recursividad que lleva, no *de-nuevo* a un mundo vivido, sino a *lo-nuevo* de un mundo que se superpone al del recuerdo: no sentía que llegaba sino que comenzaba. Enacción y heterocronías pueden encontrar una vía poética para la expresión de la co-presencia, también en la duración.

En la novela de Vittorini, un personaje de origen siciliano, que vive desde hace 15 años en Milano, retorna a su pueblo en Sicilia a encontrar a su madre. Allí, volviendo a ver los gestos de ese cuerpo, los objetos con los que actúa y da forma a la vida cotidiana, el entorno con el que esos gestos se construyen, él se percibe como en una cuarta dimensión. Se siente inmerso en una realidad que se desdobra y/o se pliega, un gesto que hace ese espacio-tiempo “dos veces real” y que hace particularmente a su madre, a ese cuerpo, presente y al mismo tiempo recordado, el más del ahora: lo que hace que saberse, sentirse allí, no podía ser in-diferente:

Era questo, mia madre; il ricordo di quella che era stata quindici anni prima, venti anni prima quando ci aspettava al salto dal treno merci, giovane e terribile, col legno in mano; il ricordo, e l'età di tutta la lontananza, l'in più d'ora, insomma due volte reale.

Esaminava l'aringa, tenendola alta, da una parte, dall'altra, non bruciata in nessun punto, eppure arsa tutta, e anche l'aringa era questo, il ricordo e l'in più di ora. E questo era ogni cosa, il ricordo e l'in più di ora, il sole, il freddo, il braciere di rame in mezzo alla cucina, e l'acquisito nella mia coscienza di quel punto del mondo dove mi trovavo; ogni cosa era questo, reale due volte; e forse era per questo che non mi era indifferente sentirmi là, viaggiare, per questo che era due volte vero, anche il viaggio da Messina in giù, e le arance sul battello-traghetto, e il Gran Lombardo in treno, e Coi Baffi e Senza Baffi, e la verde malaria, e Siracusa la Sicilia stessa insomma, tutto reale due volte, e in viaggio, quarta dimensione. (Vittorini, 1978:---)

5.5 Presencia y memoria

En 2006 la Compañía de Danza Mal Pelo y el escritor John Berger colaboran para la puesta en escena de “Testimoni de llops” estrenada en 2006. Una pieza que en palabras de María Muñoz, directora de la compañía junto a Pep Ramis, nace del deseo de trabajar sobre la memoria para “*investigar sobre qué es lo que hace que alguna cosa se convierta en testimonio*”.⁸⁰ En la introducción a este trabajo se presenta el mensaje que John Berger envía a María Muñoz al día siguiente de un encuentro en París, en el que el escritor le pregunta fundamentalmente por el lugar ocupa la memoria en la presencia. En esa nota decía:

Paris, 23/1/2006

Alguien recuerda tu cuerpo ausente. Recuerda tu cuerpo con ternura. Sé que es un gran reto, pero ¿podrías representar ese recuerdo, el recuerdo de quien te está recordando? Y, si puedes ¿Podría quien te recuerda recibirte como ese recuerdo? Love, John”⁸¹

Cuando John Berger pide a María Muñoz, que intente representar un recuerdo de sí misma que tiene otra persona, le pide que construya una presencia de sí que no parte de sí, sino que nace espejada en la emotividad del otro. El autor sabe de la dificultad de este recorrido, que obliga al cuerpo de la bailarina a moverse entre su vivencia, la presencia actual de su cuerpo, confundida con la percepción y la memoria del otro que a su vez se han conformado a partir de ese, su cuerpo, el de María, en un tiempo anterior. ¿Es ese cuerpo del recuerdo el mismo que ahora debe desandar, o más bien re-crear, construir una trayectoria para esos reflejos? El mismo Berger propone la duda de este desafío al preguntar/se si quien la recuerda podría recibirla como ese recuerdo.

¿Cuántas presencias se construyen en este aparente juego de espejos, que es más bien un trasvase de afectos?

80Recuperado: <http://www.malpelo.org/index.php?tb=creaciones&id=6#> y la vanguardia: Acceso 20/10/2013

81Recuperado :<http://www.malpelo.org/index.php?tb=creaciones&id=6#>. Acceso 20/10/2013

Vemos, como espectadores el cuerpo de la bailarina que sube al escenario para actuar un recuerdo de su cuerpo; pero no es la actualización de un recuerdo propio, sino de un recuerdo nacido en otro: un recuerdo imaginado, que la remite a sí misma a través del otro, a otro tiempo y a otra presencia de sí. Hay un trasvase, una transducción entre lenguajes, que parte desde la consigna del escritor que opera como un primer *score*, pasa por el lenguaje coreográfico propio de la bailarina para manifestarse como movimiento que a través de la danza presenta al público, en un bucle atravesado por las imágenes y las sensaciones del recuerdo convocado.

En otro texto que forma parte la creación de “Testimoni de llops” el escritor, nos acerca a la presencia a través de sus modos de circulación. Una descripción en la que anota, como en una partitura, la organización del movimiento de un pueblo y de un lobo. Cada uno cumple su gesto y ambos se coordinan, se encuentran, en el espacio común de la presencia:

Existe un pueblo, un pueblo de montaña kurdo, en la Anatolia oriental. Una noche el lobo bajó al pueblo, mató muchas gallinas y se llevó un cordero. A la mañana siguiente, todo el mundo sale del pueblo, los hombres con escopetas, las mujeres con perros y los niños con palos.

No es la primera vez que sucede y saben lo que hay que hacer. Van a rodear al lobo. Poco a poco van cerrando el círculo, se hace más chico, dejando al lobo en medio. Por fin, no es más grande que un cuartito. Los perros aúllan. Los hombres agarran las cuerdas y los rifles; el fin está ya muy cerca. Y ¿qué hacen entonces? ¡Pues pasan una cuerda por el cuello del lobo y le atan un encerro! Luego se dispersan y dejan ir al lobo...» Es inútil proponerse atraparlo. El parecido o viene por si solo o no viene. Avanza de lado, furtivo. John Berger” 82

Como en el texto, en la escena, una presencia es convocada, los textos Berger evocaban su presencia en escena y la traían al espacio: “Dicen que los lobos forman manadas de siete. Los seis intérpretes de “Testimoni de llops” contaban en sus ensayos con un lobo ausente que se hacía presente a través de sus mensajes”. (Mal Pelo; 2009)

Sucede también en el ámbito de una instalación, si ha generado una experiencia, el visitante adquiere un recuerdo que le hace recuperar su presencia en un lugar que es -

⁸² Recuperado de <http://www.malpelo.org/index.php?tb=creaciones&id=6#> .Acceso: 20/10/2013

como el jardín - investido por el cuerpo. Después del tiempo transcurrido, recordar una instalación visitada o escuchar su recuerdo, abre al cuerpo a la posibilidad de recuperar diferentes calidades de la experiencia.

La lectura de Muñoz de rol de la obra y del rol del espectador define tácitamente una relación espacial, la dinámica misma del encuentro del espectador con la pieza parece dar forma a un espacio escénico - que en Muñoz era muy presente - la obra de arte “coloca al espectador entre la luz y la realidad, entre el artificio y la pared”.

Al presentar una reflexión sobre la percepción, Juan Muñoz se remite a dos elementos que aparecen repetidamente en sus piezas, el suelo y el muñeco del ventrilocuo. En su texto reencontramos el espacio “el suelo como realidad y el muñeco como apariencia”⁸³, como el escenario donde puede tomar forma la percepción. La construcción del espacio como una escultura-de-gestos, donde se adiciona el movimiento-gesto hasta cargarse de sentido: “traer a la memoria lo ausente o repetir el mismo gesto que nada significa ahora, en la confianza de que algún día significará. Aún sabiendo que lo que signifique será completamente distinto.”



Muñoz J. Exposición Hangar Bicocca. 2015 Fuente: Fotografía personal

En el caso del muñeco la zozobra que trasmite - como muchos de los personajes de Muñoz - se suma, en la intención, a una demanda que lanza al espectador a través de

⁸³ Muñoz, J. : Writings/Escritos .Ed de la Central “Ilusionismo. Percepción. Proyecto” p.71 a este texto pertenecen las sig. citas.

la obra, un requerimiento de completar el espacio con su acción y de dar sentido con su presencia. Ya que “el muñeco del ventrílocuo usurpa al espectador. Se coloca frente al espectáculo y espera” (MUÑOZ), sabemos que no habla y que no puede ser el agente de una relación, porque como concluye Muñoz “la voz como la escritura, que diría Herder, nace directamente del cuerpo, de su movimiento”. Queda, entonces, al espectador, al paseante dar forma a la co-presencia con su movimiento y su capacidad de narrar o de leer, de ubicar la escena en un diálogo con el artista, desvelar la imagen (fantasmata) cargándola de tiempo, del mismo modo, que con el multiplicar sus puntos de vista lo expande en el espacio.



Muñoz, J. (2009) www.museoreinasofia.org. Acceso: 16/05/2012

En otras piezas del escultor podemos ver aparentemente lo que el gesto produce: el relato que salen de la boca de un personaje para llegar a la oreja del otro. Esta forma decantada del gesto no resuelve la tensión, sino que parece remarcar la espera del movimiento que late en toda la obra de J. Muñoz. Otra vez nos vuelve a enfrentar con la sensación de estar des-ubicados. Nos pone en duda ante nuestra forma de entrar en escena, ya que nos encontramos en la composición de un espacio donde nuestra presencia estaba calculada antes de que llegásemos, como en un escenario, una marca sobre las tablas espera al actor. En oportunidad de la exposición en el Museo Reina Sofí, Juan Muñoz decía: “Me gustaría que el espectador pudiera entrar en la obra de arte como un actor entra en su propia escena... Me gustaría que quien acude a una exposición, ya sea en un museo o en una galería, se comportara como lo haría un actor, un actor inmóvil.” (Muñoz, J. - MNCARS, 2009: 2)

5.6 Co-presencia y enacción

Preferimos nombrar esta relación por uno de los modos en que se manifiesta: *hacer haciendo*, dice Fabio Scotto, (Scotto, 2013) podemos añadir: *estar volviendo*, para estar hay que llegar. Para llegar hay que volver, se trata de una recursividad, que está relacionada con el concepto de enacción que propone Varela: conocemos lo conocido. Llegamos –a lo nuevo- volviendo a pasar por los mismos puntos, pero con otra percepción.

John Berger insistía en el proceso de dibujar y corregir, lo veíamos en diferentes puntos: lo que dice de sus dibujos, lo dice de Degas. Lo que el gesto implica, es precisamente un volver-a-hacer; un modo de hacer que conforma un cuerpo, por ejemplo la gestualidad de un bailarín o de un músico *es* su cuerpo. El gesto da forma al cuerpo en el recuerdo. Como ese cuerpo es, lo es en tanto es recordado, en tanto es llamado a la presencia. Un cuerpo es a través del movimiento por el que genera el espacio que habita: si el gesto conforma al cuerpo lo hace a través del recorrido por las señas con las que se extiende y se contrae en el espacio, por cómo da densidad al espacio que habita.

En ese espacio el gesto de un cuerpo cohabita con las otras presencias, humanas y no, el jardín es un buen recuerdo de esto.

A través de las referencias de enfoques provenientes de diversas disciplinas intentamos repensar las Instalaciones Coreográficas como un laboratorio, como un ecosistema de la copresencia, relacionando en ellas la dimensión escultórica: *la presencia del objeto* y el requerimiento de movimiento: *la invitación a la danza*, esta conjunción dinamiza la percepción de los tiempos y los espacios en los que puede construirse la copresencia.

Un ejemplo lo encontramos a través de una experiencia de traducción de poesía, que relata el traductor y poeta Fabio Scotto. En ella remarca la atención a la copresencia, en la manera cómo afronta esa tarea, cuidando que la traducción “salve la poesía”, en no perder: “lo que un texto ‘hace’ haciendo, la co-presencia y la compenetración de dos subjetividades en palabra y escucha en el espacio de ‘presencia’ de la página, del mundo, renacido nuevo en cada nuevo encuentro” (Scotto, 2013:103)

Si ese espacio entre la página y el mundo que propone Scotto lo pensamos en un paisaje coreográfico - en una instalación que se lee como un jardín- su concepto de copresencia nos ayuda a pensar el espacio de la instalación como una heterocrónia. Puede

ser para el artista una consecución de encuentros entre obras y técnicas en una línea de tiempo, influencias y devoluciones a través de los relatos de las experiencias del público. Puede ser para el espectador una consecución de encuentros entre experiencias, afinidades y antipatías al enfrentar la espacialidad de la obra, interactuar a través del juego de activación de la IC o incorporar el recuerdo del paso por la IC como aprendizaje sensorio-motor.

Otro enfoque, que parte a su vez de otras disciplinas, es la definición que da Gilles Deleuze en su curso sobre el cine. La co-presencia proponiéndola desde una estructura topológica, se entrelaza con la imagen-tiempo. Si la leemos enfocándonos en el movimiento su definición resulta casi una notación coreográfica. Una hélice en la que tiempo y espacio, en la que la intención del artista y la acción del espectador crean la danza.

Es un informe topológico de fuera y de dentro. O diría también, un contacto independiente de la distancia. Contacto independientemente de la distancia, el contacto independientemente de las distancias o si usted prefiere copresencia, aplicación, de dentro y de fuera pero también del futuro y del pasado, del vacío y del lleno, de la cara y la contracara, del negro y del blanco, del cosmos y del cerebro (Deleuze, 1984)

VI. ANÁLISIS A MODO DE CONCLUSIÓN. LOS ECOSISTEMAS DE TOMÁS SARACENO

6.1 Construir y navegar nuevos paisajes

Tomamos una obra de Tomás Saraceno como eje de análisis y síntesis de los conceptos desarrollados en este trabajo. A través de ella podemos revisar las nociones de estructura de sentimiento y rizoma que se reflejan tanto en la pieza misma como en la formación y el modo de trabajar de este artista.

Partimos de la obra de un arquitecto y no de un coreógrafo porque nos interesa remarcar una visión del espacio y del movimiento que puede ser leída desde la *coreografía diseminada* sin que resulte una extensión o negación de la danza. Simplemente es otro modo, autónomo y transversal de expresar los principios por los que el movimiento en los entornos compartidos conforman nuevas dimensiones del espacio. Como proponíamos anteriormente la *coreografía diseminada* aúna los enfoques del pensamiento coreográfico y del pensamiento ecológico. En este creador y especialmente en sus instalaciones podemos reconocer la materialización de ambas orientaciones, que de manera lúdica e inmersiva abren a la reflexión sobre los modos de relación e interdependencia.

Tomás Saraceno es un arquitecto y artista argentino residente en Berlín, se define como un ciudadano que vive y trabaja en y más allá del planeta Tierra. Dentro de los intereses que son un hilo conductor en su trabajo destaca la búsqueda de nuevos materiales y nuevos ecosistemas que permitan una ecología de la relación.

Todas las geografías y los ámbitos en los que se ha formado se reflejan en su obra. Realiza estudios de arquitectura y arte en la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA) y en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Carcova en Buenos Aires. Luego se traslada a Frankfurt donde estudia en la *Städelschule* con Peter Cook, fundador del grupo “Archigram”, que en los años 1960 proyecta estructuras urbanas basadas en la tecnología que revolucionaban el concepto mismo de ciudad. Más tarde estudia en la *Università IUAV* de Venecia. En 2009 sigue el Programa Internacional de Estudios Espaciales del *NASA's Ames Research Center*. En

el mismo año le es otorgado el *Calder Prize* que reconoce a jóvenes artistas contemporáneos cuyo trabajo resulta destacado al inicio de sus carreras.

Su estética viene asociada frecuentemente a la experimentación en la arquitectura urbanística de los años '60, que conjugaba ideales políticos, sociales y ecologistas a través del diseño de ciudades ideales. La fuerte influencia de la arquitectura utópica de los años 1960 comienza en Argentina donde conoce los trabajos de Richard Buckminster Fuller y Ciro Najle, al tiempo que se forma con Claudio Vekstein, quien había sido discípulo Peter Cook en la *Städelschule* y había estudiado con Amancio Williams (1913/1989) y Enric Miralles (1955-2000). En Buenos Aires Saraceno conoce personalmente al artista e inventor Gyula Kosice (1929) pionero del arte cinético y lumínico, a quien reconoce como una de las influencias de su trabajo.

Kosice había creado en los años 1940 las primeras estructuras móviles articuladas, desde esas experiencias iniciales su práctica artística apunta a expresar de forma matérica una afirmación que publicaría por primera vez en 1944 en la revista *Arturo*: “El hombre no ha de terminar en la tierra. Habitará en una ciudad hidroespacial en el cosmos” (Kosice, 2004:177). En 1971 desarrolla un proyecto para una ciudad hidro- espacial.

Disolver el arte en la vida y la vida en un hábitat suspendido en el espacio, que he llamado ciudad hidroespacial. Además tengo la seguridad de que estamos creando nuevas formas y formas diferenciadas de vivir a través de la utilización de la más desbordante imaginación al servicio del hombre. (Kosice, 2004:178)

Teniendo en cuenta los momentos históricos y las posibilidades tecnológicas que median entre Kosice y Saraceno hay una estrecha relación de afinidad en sus pensamientos. Más tarde, ya en Venecia desarrollará junto a Hans Ulbrich Olbrich, un seminario internacional dedicado a Kosice.



Kosice, G. Ciudad hidroespacial (1946–1972).
Vista de la exposición en el Museo de Bellas Artes de Houston (2009) Foto: G. Kosice © - www.fmah.org. Accesos 20/11/2015

Otras afinidades se encuentran en la obra de León Ferrari, Xul Solar y el brasileño Ernesto Neto. La relación arte y arquitectura ha estado siempre presente, ya es en su periodo de formación en Italia donde entra en contacto con la estética del antidiseño del grupo “Archizoom” (1966) y sus proyectos para ciudades utópicas y con la obra de Bruno Munari (1907-1998), de la cual toma la expresión lúdica del diseño.

En todos los análisis de su obra se destaca la multiplicidad de sus fuentes de referencia e inspiración, el mismo Saraceno nombra numerosas influencias, desde Julio Verne a Humberto Maturana, Francisco Varela o Olafur Eliasson (trabajó en su estudio), Oscar Neimeyer, el film “Metropolis” y los “German Zeppelins”, entre muchas más. Desde su perspectiva subraya esta reflexión del historiador y crítico de arquitectura R. Banham : “Reyner Banham said that design cannot be taught, but it can be learned by socialization in tribal gatherins” (Saraceno and Ackermann, 2011:44) Posiblemente esta característica resulta llamativa en una cultura que intenta defender la extrema especialización como forma de acción eficiente. Lo interesante es que los creadores más innovadores, los que llegan a generar nuevas tendencias o nuevas definiciones en una disciplina, son los que parten de una formación transdisciplinar y trabajan en función de equipos multidisciplinares⁸⁴.

⁸⁴ En este texto hemos seguido especialmente el trabajo de profesionales que desarrollan actualmente esta forma de acción, como el propio T. Saraceno, W. Forsythe o G. Clement.



Solar, X. Vuel Villa (1936) Foto: Museo Xul Solar. Acceso 20/11/2015

Otras referencias relevantes son Yona Friedman (1923) que ha trabajado a partir de los conceptos de arquitectura móvil y autoconstrucción y Frei Otto, responsable del diseño de la cúpula del Estadio Olímpico de Munich de 1972 (1925-2015).

I love Frei Otto...I was walking badly for over three months after illegally climbing (and falling) from the roof of the Olympic Stadium one night in Munich! I'd said that his buildings need to be navigated and accessible in more dimensions- become an ant or a spider or an astronaut and the world becomes another..." (Saraceno y Ackermann, 2011: 43)

Esta anécdota que relata Saraceno contiene algo más que el reconocimiento de la obra de Otto, nos acerca a su modo de experimentar y proponer a los otros la experimentación del espacio. En sus instalaciones el espectador es invitado a jugar estos roles y a interactuar con el entorno desde un punto de vista completamente diferente al cotidiano.

Las obras de Saraceno crean paisajes inéditos y ubican a sus visitantes en un espacio vasto y extenso donde es difícil reconocer una frontera, porque todos los elementos están conectados. Los diferentes estratos que los conforman se perciben como lugares transitables a través de estructuras suspendidas o flotantes. Son ecosistemas que mantienen un equilibrio dinámico en función de su diseño y de los

materiales complejos que los componen y a la vez son interdependientes en función de las presencias que los pueblan. El imaginario del paisaje de Saraceno, nutrido por múltiples influencias puede tener una reminiscencia del paisaje de la pampa argentina del que Graciela Silvestri remarca:

el silencio, la vacuidad, la soledad, la oscuridad y la desmesura, condiciones todas que producirían una sensación de tabula rasa y, por ende, posicionarían la pampa como el espacio ideal para una intensificación de los impulsos de invención y para el surgimiento de una “utopía proyectada sobre el espacio vacío” (Silvestri en Katzenstein, 2012: sp)

Encontramos que esta lectura que Inés Katzenstein propone desde la geografía originaria del artista, encuentra resonancia no sólo en sus obras sino también en la sensibilidad al espacio de otros creadores, por ejemplo Lucio Fontana que compartía ese paisaje metafórico y que desarrolló su poética de espacio al mismo tiempo que los arquitectos y artistas que han sido referencias formativas para Tomás Saraceno. Profundizando en esta visión a partir de una de las obras más ambiciosas de este artista-arquitecto, Katzenstein afirma:

Por otro lado, y apuntando a *Air-Port-City*, la condición de lo flotante aparece y reaparece en las descripciones clásicas de la experiencia pampeana. (Juan José Saer, que encontró en la pampa el espacio metafísico por excelencia, escribe que allí “todo sucede en cualquier parte, dentro de esta vasta nada la acción es flotante; envuelta en incesante movimiento de remolino”). Ese estado de flotación, de cuerpos a la vez presentes y oníricos, rebota de la pampa a las obras de Saraceno, que aspiran a ir poblando el espacio o el cielo a través de volúmenes gaseosos e inestables, como espejismos. (Katzenstein, 2012:s.p.)



Saraceno, T. "Cloud Cities en el salar de Uyuni", Bolivia (2006)
Fuente: <http://tomassaraceno.com/projects/cloud-cities/>. Acceso 20/11/2015

Los espacios-otros que Foucault definía a través de la noción de heterotopía pueden ser vistos como el imaginario que toma forma en la obra de Saraceno:

Utopia, extropia, atopia, utopies realisables, dystopia, and more... I need them all, a place and a non-place... I encounter the possible impossibilities every night in my dreams, the best possible scenarios and nightmares, as well - necessary states... But I also wake up, at least I hope so sometimes... Utopian dreams drive us towards the impossible (...) Utopia needs to include everyone and everything, and we all need the courage to dream, to share the responsibility of not only one, but many possible futures. (Saraceno and Ackermann, 2011:42)

6.2 Las dimensiones perceptivas del espacio en el trabajo de Saraceno

Lo micro y lo macro son siempre dos escalas que están presentes en sus obras. Aun en las piezas más monumentales lo que captura la percepción es el detalle. La complejidad del trabajo de investigación científica interdisciplinar se pone de manifiesto de forma accesible a los sentidos a través de una experiencia de movimiento en instalaciones como "On Space Time Foam" (1212) o "In Orbit" (2015). En otros

trabajos la complejidad se comunica a través de la captación sensible de nuevas relaciones y posibilidades del espacio. Como en “Biosphere 6” (2009) que crea un micro ambiente suspendido en una esfera para un ejemplar de *Tillandsia*, una planta que se nutre de la humedad del ambiente. O “Mars on Water” (2005) que consiste en un folio de papel tamaño A4 cubierto con una fina capa de aerogel en la parte superior. Al lado hay un recipiente con agua para que el público pueda mojar sus dedos y dejar caer una gotas sobre el papel. Cuando el agua toca el papel, el aerogel responde como el mercurio, y se modifica en función del ambiente: de la temperatura, por ejemplo que cambia con de la cantidad de personas que pueda haber en la sala. Sobre esta obra el artista dice: “ I Like the latent states of the work, its co-dependency... invisible, solid, liquid, temperature ... a process... a network of relations...” (Saraceno and Ackermann, 2011:45)

En la Bienal de Venecia de 2009 presenta “Galaxies Forming along Filaments, Like Droplets along the Strands of a Spider’s Web”. Una instalación compuesta por una inmensa tela de araña que se configura a partir de conectores elásticos insertos en el suelo y en las paredes de un cubo blanco. El conjunto de la forma combina "redes", "esferas" y “esferas dentro de las esferas” que plasman la complejidad con que se generan y se relacionan estratos y naturalezas diversas.



Galaxies Forming Along Filaments Live Droplets Along the Strands of a Solar Spiders Web.
53 Biennale di Venezia. (2009) Foto: Alessandro Coco©. (Saraceno, T. Projestcs :s.p.)

Bruno Latour, analizando el pensamiento de este artista y en particular esta instalación desataca la conformación del espacio desde una nueva ecología política, donde las estructuras jerárquicas dejan de ser hegemónicas para formar parte de un sistema de red en el que se coordinan diferentes formas de organización:

There are many local hierarchies, but they are linked into what appears visually as a heterarchy. Local nesting, yes; global hierarchy, no. For me, this is a potent attempt at shaping today's political ecology—by extending former natural forces to address the human political problem of forming livable communities. (Latour, B. en Saraceno and Ackermann, 2011: XX)

La instalación toma como modelo la estructura de las telas de araña, una forma de construcción que Saraceno ha investigado y utilizado en diversas piezas. En ella se combinan inspiraciones y fuentes provenientes de ámbitos científicos y estéticos. Parte de una imagen generada por astrofísicos para representar la formación del universo que emulaba las gotas de agua suspendidas en una tela de araña y del el proyecto Millenium Simulation (2005) que de modo análogo utilizan la analogía de gotas de agua atrapadas en una tela de araña tridimensional para describir la geometría del inicio del universo.

A partir de tomar conocimiento de estos estudios comienza a experimentar con creando un protocolo que luego tendría una manifestación estética y resultaría de gran interés científico:

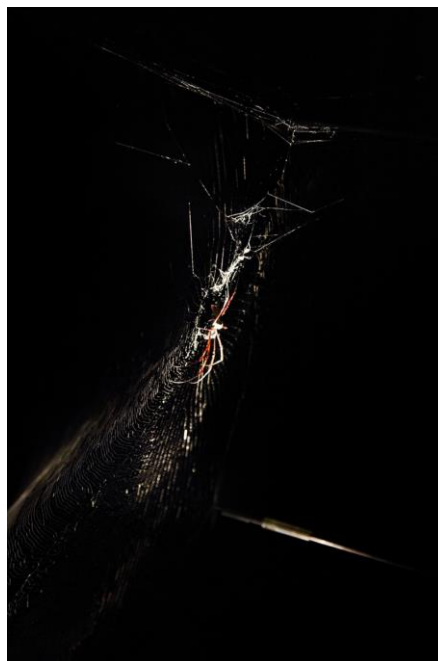
Para el proyecto de Venecia [Galaxies Forming along Filaments, Like Droplets along the Strands of a Spider's Web] construimos en escala el pabellón de la Bienal y metimos adentro tres arañas viudas negras para construir la tela. Una vez terminado el trabajo de las arañas, sacamos la "casita" y la llevamos al hospital de Fráncfort para escanearla con un tomógrafo, algo que fue imposible porque no tenía la sensibilidad necesaria para el registro. En ese momento nos dimos cuenta de que nadie había hecho antes algo similar y que la analogía con el origen del mundo y el alineamiento de los planetas, como esta secuencia de galaxias conectadas por filamentos, era una analogía visible. (Saraceno and de Arteaga, 2010:3)

El siguiente paso de este trabajo fue escanear las telas de arañas con cámaras de la NASA y los resultados siguen involucrando a los científicos en la generación de un nuevo modelo para visualizar posibles respuestas a problemas de la

astronomía que habían sido enfocados solo desde un plano teórico. La transmisión del entusiasmo y el riesgo de la búsqueda que nace de una intención estética, pero a la vez asentada en un conocimiento de los lenguajes del arte y de la ciencia, permiten impulsar proyectos de esta envergadura y sobre todo con una transversalidad que pone en diálogo al público del arte con la investigación y la divulgación científica. Como lo comenta el propio artista:

Lo azaroso de este hallazgo es haber encontrado que la explicación para un misterio que quita el sueño de miles de científicos de todo el mundo era algo tan cotidiano como la tela de araña que puede estar en la esquina de las paredes de cualquier casa. Tomar el riesgo para aventurarse en esa intuición es el trabajo del artista. (Saraceno and de Arteaga, 2010:3)

Saraceno se ocupa desde años de la investigación sobre telas de arañas, algunas de sus primeras colaboraciones las realizó con su madre que es bióloga. Como artista y arquitecto a través de ellas se pone de manifiesto su interés por las estructuras de las organizaciones físicas, biológicas y sociales que conviven y se superponen en la conformación de ecosistemas. “Spiders play together a complex symphony, and when they play one string it reverberates in all the other strings...When we are able to tune as a species, then the earth will reverberate” (Saraceno, 2015:s.p.)



Saraceno. T. “Sonic Cosmic Webs”. Photography by Studio Tomás Saraceno, © 2014
Fuente: <http://ntu.ccasingapore.org>. Acceso 20/11/2015

Muchos de sus trabajos parten de conocer las posibilidades de los elementos y conocer más en profundidad los diseños de la naturaleza para recrearlos en primer lugar desde una dimensión estética, pero también con una visión social y política. La diferencia entre Saraceno y otros arquitectos, artistas y filósofos que se ocupan de ecología y convivencia reside básicamente en que él lleva a materializar ideas que generalmente se proponen como diseños y modelos utópicos.

6.3 El espacio puede ser la dimensión más allá de la co-presencia

La instalación “On Space Time Foam” fue pensada específicamente para el espacio de hangar Bicocca en Milán. Una inmensa estructura industrial que permite albergar obras de dimensiones monumentales. Esta pieza ocupando todo el espacio de la sala denominada “il cubo” de 30 mts de altura, está compuesta básicamente de aire: “questa è una scultura fatta di 7.000 metri cubici di aria in cui sei letteralmente sostenuto dall’area”⁸⁵.

El trabajo se inspira en un dibujo del físico Paul Davis que refiere a un concepto de la física cuántica, sobre las mutaciones causadas por partículas subatómicas en la materia espacio-temporal.

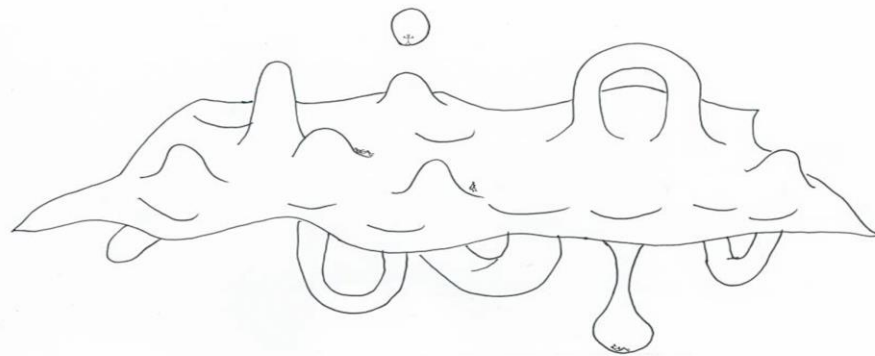


Imagen de Paul Davis que es el punto de partida para la instalación.
Fuente: Información de sala Exposición “On space time foam” Hangar Bicocca, Milano (2012)

⁸⁵ Hoja de sala de la exposición. Hangar Bicocca, Milano (2012)

En este trabajo, al igual que en “In Orbit”, el espacio se transforma en una expresión directa del marco conceptual del artista. La idea de co-presencia e interdependencia es experimentada por el visitante a través de la inmersión en ecosistemas estéticos que le hacen responsable del devenir de ese ambiente.



Diseño de la Instalación “On Space Time Foam”. Fuente: www.tomassaraceno.com. Acceso 08/01/2012

A través de la instalación la sala se comporta como si fuera un organismo viviente. Reacciona a cada movimiento y a las variables del ambiente que la contiene.

En el cubo de se genera un ambiente presurizado, al que se ingresa por un sistema de dobles puertas. El suelo de la sala está vacío. A 25 mts. de altura se suspende la primera de las estructuras de PVC trasparente y unas metros más arriba la segunda. Ambas se mantienen empujadas hacia arriba por el aire a presión de la sala. Se puede acceder a cada una de las capas a través de una escalera lateral, construida como parte de la pieza, una vez en ellas un trampolín permite al visitador “lanzarse al vacío”. El espacio que acoge el cuerpo se modifica inmediatamente ante el peso y con cada movimiento que se realiza. Pero no sólo el cambio en la superficie influencia al cuerpo, también la presencia de otros visitantes, sus desplazamientos o los cambios en la presión del ambiente que se producen por corrientes de aire. Es imposible aislarse en este espacio. La instalación hace de la interdependencia un gesto concreto.

Dentro de las claves de lectura que Saraceno da para su obra está el cuento de Jorge L. Borges “El jardín de los senderos que se bifurcan” a través de las

imágenes poéticas de dos expresiones muy diversas vuelve la noción de jardín y de laberinto.

Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo.(Borges, 2002: 107)

Todo el cuento de Borges nos trae a la multiplicidad de los estratos que a nivel perceptivo y cognitivo podemos aprehender en el entorno de esta obra de Saraceno. La física cuántica habla de tres dimensiones: espacio, tiempo, espuma y de allí el título “On Space Time Foam”. A través de esta imagen, la de la espuma, podemos reconocer a nivel sensible el espacio, no como un vacío, sino como un material sutil que nos mantiene en contacto con todos los elementos del entorno que habitamos.

Borges y Saraceno, al igual que Forsythe, Ferrer y otros artistas que hemos analizado en este trabajo, nos recuerdan que la percepción del espacio es el gesto primero por el que se construye la co-presencia. El cuerpo es el factor dinámico del paisaje y el movimiento es su capacidad política (polis) para dar forma al espacio que habita.

Notas finales

El concepto de paisaje coreográfico se propone como una perspectiva que apunta hacia un proceso emergente en el arte contemporáneo desde el cuerpo y el movimiento.

La coreografía, que había sido tradicionalmente subordinada a la danza, comienza a abrir un lugar propio en el panorama del arte. A través de nuevos formatos de manifestación el pensamiento coreográfico vuelve la mirada al movimiento como dimensión transversal entre disciplinas artísticas, científicas y el ámbito social. No se limita ya a una técnica sino que se propone como sistema para cartografiar las relaciones de los cuerpos en el espacio compartido. Al referirnos a cuerpos entendemos no sólo el cuerpo humano, sino también los otros seres vivos y las cosas⁸⁶. En nuestra propuesta el pensamiento coreográfico contemporáneo está estrechamente ligado al pensamiento ecológico. Si lo coreográfico pone el acento en el movimiento y la constitución de las formas y los espacios, lo ecológico remarca la mutabilidad sus relaciones, siempre en equilibrio dinámico. Ambos enfoques se relacionan con una mirada cartográfica, que implica un ordenamiento por la cual es posible tener presente todos los elementos que constituyen un sistema sin jerarquizarlos. Desde la coreografía la visibilización de este aspecto se concreta a través de la notación y la partitura. Estas nociones: lo coreográfico, lo ecológico y lo cartográfico, conforman una constelación a la que denominamos coreografía diseminada.

Por medio de este marco conceptual analizamos un conjunto de instalaciones donde se destaca la dimensión relacional y la construcción del movimiento. A estas piezas las ponemos en relación identificándolas como *Instalaciones coreográficas*.

Son piezas creadas por artistas provenientes de diversas disciplinas, coreógrafos, arquitectos, artistas visuales; las dimensiones y los materiales pueden ser muy variados, no hay una catalogación para este género o subgénero que se pueda establecer desde un listado de características formales. Lo que tienen en común las *Instalaciones coreográficas* son una serie de principios coreográficos o guías para la acción que dialoga con el visitante a través de la forma y los recorridos del entorno instalativo. Es desde este diálogo en el que el espacio comunica una disposición para la acción que se

⁸⁶ Entendida desde el concepto artístico como lo propone Esther Ferrer, entre otros y desde la definición ontológica, en tanto objeto individuo sustancial dotado con todas sus propiedades sustanciales, en particular la propiedad de cambiar. (Bunge, 1977)

genera la co-presencia. Hay un gesto contenido, en potencia, que se ofrece al visitante para que lo accione y por medio de él la pieza pueda ser completada.

Como imagen de esta relación entre cartografía, coreografía y ecología identificamos la *instalación coreográfica* con el paisaje en modo amplio y con el *jardín* como espacio perceptivo, de forma más específica. Instalación y jardín son espacios acotados, que requieren entrar y tomar posición en ellos. En ambos el visitante predispone su atención para la interrelación con los elementos del ambiente y con los otros cuerpos que lo pueblan. El jardín siempre está en movimiento. Lo genera, lo contiene y lo transforma continuamente, tanto en la dimensión espacial como matérica. La correlación entre instalación y jardín nos permite profundizar en las calidades el movimiento y en la dimensión heterotópica de los espacios de arte.

Los paisajes coreográficos invitan de forma activa a construir el espacio compartido desde una dinámica de la co-presencia. Son laboratorios para la experimentación de una política ecológica del cuerpo en movimiento.

Note finali

Il concetto di paesaggio coreografico si propone come nei termini di un processo emergente nell'arte contemporanea che investe il ed corpo ed il movimento. La coreografia, storicamente subordinata alla danza, apre un nuovo territorio di sperimentazione artistica. Attraverso nuovi mezzi di espressione, il pensiero coreografico gira lo sguardo al movimento come dimensione trasversale tra discipline artistiche, scientifiche e l'ambito sociale. Non si limita già ad una tecnica ma si propone come sistema per cartografare le relazioni dei corpi nello spazio condiviso. Riferendoci ai corpi, capiamo come questi non sono solo i corpi umani, ma anche gli altri esseri viventi e le cose. Nella nostra proposta il pensiero coreografico contemporaneo è strettamente collegato al pensiero ecologico. Se il coreografico mette l'accento sul movimento e la costituzione di forme e spazi, l'ecologia – come principio organizzatore – rimarca la mutabilità delle sue relazioni, sempre in equilibrio dinamico. Questi pensieri si collegano a uno sguardo cartografico, che implica un ordinamento per il quale è possibile avere presenti tutti gli elementi che costituiscono un sistema senza gerarchizzarli: l'ecologia è un principio di democrazia interna al dispositivo. Nella coreografia la visibilizzazione di questo aspetto si concretizza nella partitura.

Queste nozioni: coreografia, ecologia e cartografia, disegnano una costellazione che chiameremo coreografia disseminata. Per mezzo di questa cornice concettuale analizziamo un insieme di installazioni in cui la dimensione relazionale e la costruzione del movimento sono poste in primo piano. Queste opere sono messe in relazione con l'orizzonte concettuale adottato e le chiameremo con il termine corrente: installazioni coreografiche. Sono opere create da artisti provenienti di diverse discipline, coreografi, architetti, artisti visuali; le dimensioni ed i materiali possono essere molto vari, non c'è una catalogazione per questo genere o subgenere che possa stabilirsi a partire da un elenco di caratteristiche formali. Quello che hanno in comune le Installazioni coreografiche sono una serie di principi coreografici; principi guida per l'azione, che dialoga col visitatore attraverso la forma ed i percorsi dell'ambiente installativo. È da questo dialogo nel quale lo spazio comunica una disposizione per l'azione che si genera la co-presenza. C'è un gesto contenuto, in potenza, che si offre al visitatore affinché, grazie al suo intervento diretto, l'opera si completi.

Come immagine di questa relazione tra cartografia, coreografa ed ecologia identifichiamo l'installazione coreografica col paesaggio in modo ampio e col

giardino come spazio percettivo, di forma più specifica. Installazione e giardino sono spazi delimitati che richiedono allo spettatore di entrare e prendere posizione al loro interno. In entrambi il visitatore predispone la sua attenzione per l'interrelazione con gli elementi dell'ambiente e con gli altri corpi che lo popolano. Il giardino è una entità sempre in movimento. Lo genera, lo contiene e lo trasforma continuamente, tanto nella dimensione spaziale che materia. La correlazione tra installazione e giardino ci permette di approfondire le qualità del movimento e della dimensione eterotopica degli spazi d'arte.

I paesaggi coreografici invitano lo spettatore, in forma attiva, a costruire lo spazio condiviso a partire di una dinamica della co-presenza. Sono laboratori per la sperimentazione di una politica ecologica del corpo in movimento.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2001) *Medios sin fin : notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2012) *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Ajuriaguerra, J. de (1977) *Manual de psiquiatría infantil*. Barcelona: Masson.
- Alexander, F. M. (1995) *El uso de sí mismo*. Barcelona: Urano.
- Álvarez Munárriz, L. (2011) 'La categoría del paisaje cultural', *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*. Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red (AIBR), pp. 58–80. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3442240> (Acceso: 1/11/2015).
- Amico, F. d' (2002) 'Se l' infinito passa attraverso un buco', *Repubblica Ed.digital*, 9 Diciembre. Disponible en: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/12/09/se-infinito-passa-attraverso-un-buco.html> (Acceso: 12/10/2015).
- Art Institute of Chicago (1981) *The Reflecting Pool: Collected Works, 1977-80, Art Institute of Chicago. Collections*. Available at: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/108765#addtopc> (Acceso: 4/11/2015).
- Augé, M. (2013) 'Conferencia Instituto Francés de Valencia.' Valencia. Disponible en: <http://issuu.com/institutofrancesdevalencia/docs/ifv-programme-151013>.
- Augé, M. (2013 b) *Cómo repensar la ciudad, Ñ*. *Revista de cultura. Edición digital*. Buenos Aires. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Marc_Auge-repensar-ciudad_0_1055894421.html (Acceso: 14 /11/ 2015).
- Bachelard, G. (2006) *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo.
- Balla, G. and Depero, F. (1915) *Manifesto della Ricostruzione Futurista dell' Universo*. Disponible en: <http://www.irre.toscana.it/futurismo/opere/manifesti/ricostru.htm> (Acceso: 2/9/2014).
- Banes, S. (1987) *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Barthes, R. (1999) *El Susurro del lenguaje : más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2003) *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1989) *Discursos interrumpidos Tomo I*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.
- Berger, J. (2011) *Degas, il primo esploratore della danza, Corriere della Sera*. Disponible en: <http://lettura.corriere.it/events/degas-il-primο-esploratore-della-danza/> (Acceso: 10/10/2015).
- Berger, J. (2012) *El cuaderno de Bento*. Madrid: Alfaguara.

- Berger, J. (2013) *Fama y soledad de Picasso*. Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Bishop, C. (2005) *Installation art : a critical history*. New York: Routledge.
- Blesh, R. (1956) *Modern art USA : men, rebellion, conquest, 1900 - 1956*. New York, NY: Knopf.
- Bordelois, I. (2006) *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Zorzal.
- Borges, J. L. (1999) *L'artefice*. Milano: Adelphi.
- Borges, J. L. (2002) 'Ficciones', in. Madrid: Alianza Editorial, pp. 11– 118.
- Borrás Castanyer, L. (2000) *Escenografías del cuerpo*. Madrid: Fundación Autor.
- Bosco, R. (2015) 'Las estatuas de Juan Muñoz invaden Milán', *El País*. Ediciones El País. Disponible en:
http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/08/actualidad/1428515209_038646.html (Acceso: 27/9/2015).
- Bryson, N. (1983) *Vision and painting : the logic of the gaze*. New Haven: Yale University Press.
- Burrows, J. (2010) *A choreographer's handbook*. Milton Park, Abingdon, Oxon; New York: Routledge.
- Butler, J. (2010) *Marcos de guerra : las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- Butterworth, J. and Wildschut, L. (2009) *Contemporary choreography : a critical reader*. London; New York: Routledge.
- Cabanne, P. and Duchamp, M. (1987) *Dialogues with Marcel Duchamp*. London.
- Cacciari, M. (1981) *Il Dispositivo Foucault*. Venezia: Cluva.
- Cáceres Riquelme, J. and Herrera Pardo, H. (2014) 'Las formas fijas y sus márgenes: sobre "estructuras de sentimiento" de Raymond Williams. Una trayectoria', *Universum (Talca)*. Instituto de Estudios Humanísticos 'Juan Ignacio Molina'
Universidad de Talca, 29(1), pp. 173–191.
- Cage, J. (1967) *A year from Monday; new lectures and writings*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1973) *Silence : lectures and writings*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1990) *John Cage: An Autobiographical Statement*, johncage.org. Disponible en: http://johncage.org/autobiographical_statement.html (Acceso: 5/11/2015).
- Calvino, I. (1990) *Collezione di sabbia*. Milano: A. Mondadori.
- Careri, F. (2009) *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CCC Strozzi (2011) 'Declining Democracy. Exposición.' Firenze: CCC Strozzi.

CCC Strozina (2014) 'Sigalit Landau', *TERRITORI INSTABILI. Confini e identità nell'arte contemporanea*. Disponible en: <http://www.strozzina.org/artists/sigalit-landau/> (Acceso: 6/11/ 2015).

Cerizza, L. (2009) *Le mappe di Alighiero e Boetti*. Milano: Electa.

Chillida, A., Cage, J., Shigemori, M. and Fontana, L. (2014) 'Variaciones sobre el jardín japonés.' Madrid: La Casa Encendida.

Clement, G. (2012) *Breve storia del giardino*. Macerata: Quodlibet.

Clément, G. (2011) *Il giardino in movimento : da la Vallée al giardino planetario*. Macerata: Quodlibet.

Clément, G. (2013) *Giardini, paesaggio e genio naturale*. Macerata: Quodlibet.

Clément, G. and Clement, G. (2013) *Giardini, paesaggio e genio naturale*. Macerata: Quodlibet.

Clément, G. and De Pieri, F. (2005) *Manifesto del terzo paesaggio*. Macerata: Quodlibet.

Clifford, D. P. (1964) *L'histoire et l'art des jardins*. París: Club des Libraires de France.

Code, L. (2006) *Ecological Thinking, Ecological Thinking: The Politics of Epistemic Location*. doi: 10.1093/0195159438.001.0001.

Corominas, J. (1987) *Breve diccionario etimológico de la lengua clásica*. Madrid: Gredos.

Council of Europe (2000) *Council of Europe - ETS No. 176 - European Landscape Convention - Council of Europe* -. Disponible en: <http://www.convenzioneeuropeapaesaggio.beniculturali.it/uploads/Council of Europe - European Landscape Convention.pdf> (Acceso: 1/11/ 2015).

Crary, J. (2008a) *Suspensiones de la percepción*. Ediciones Akal.

Crary, J. (2008b) *Suspensiones de la percepción : atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal Ediciones.

Debord, G. (1967) *La Société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel.

DeLahunta, S. (2009) 'The Choreographic Language Agent', in *Proceedings from the World Dance Alliance Conference, 14-18 July 2008*. Disponible en: ausdance.org.au/?ACT=73&file=1030.

Deleuze, G. (1971) *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, G. (1984) *La imagen-movimiento : estudios sobre cine I*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Deleuze, G. (1999) *Spinoza y el problema de la expresión*. Barcelona: Muchnik Editores, S.A.

Deleuze, G. (2000) *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, G. (2001) *Spinoza filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets.

- Deleuze, G. (2004) *La imagen-tiempo : estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. and Guattari, F. (1997) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. and Guattari, F. (2013) *Rizoma Introduccion*. Pre-Textos Editorial.
- Derrida, J., Sini, C. and Azzurro., S. (1998) *Verità figura visione*. Milano: F. Motta : Trivioquadriovio.
- Dery, M. and Montoya Vozmediano, R. (1998) *Velocidad de escape : la cibercultura en el final del siglo*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Díaz, E. (2007) *Rizoma, Entre la tecnociencia y el deseo*. Buenos Aires, Argentina: Biblos. Disponible en: <http://www.estherdiaz.com.ar/textos/rizoma.htm> (Acceso: 1/10/2015).
- DICTER (no date) ‘DICTER 2.0: Diccionario de la Ciencia y de la Técnica del Renacimiento’, *DICTER 2.0: Diccionario de la Ciencia y de la Técnica del Renacimiento*. Mancho Duq. Salamanca: Ediciones Uni-versidad de Salamanca. Disponible en: <http://dicter.usal.es/> (Acceso: 6 /11/2015).
- Didi-Huberman, G. (2007) *La Imagen mariposa*. Barcelona: Mudito & Co.
- Didi-Huberman, G. (2009) *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Driver, S., Forsythe, W., Tipton, J., Midgette, A., Caspersen, D., Sulcas, R., Spier, S., Woihsyk, R. and Robinson, J. (2004) *William Forsythe*. London; New York: Routledge.
- Duguet, A.-M., Neutres, J., Viola, B., Perov, K. and Allain, J.-F. (2014) *Bill Viola [exposition], Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 5 mars-21 juillet 2014*. Paris: Réunion des musées nationaux-Grand Palais.
- Egoz, S., Makhzoumi, J. and Pungetti, G. (2011) *The right to landscape : contesting landscape and human rights*. Farnham, Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate. Disponible en: http://www.ashgate.com/pdf/SamplePages/Right_to_Landscape_Cont.pdf. (Acceso10/11/2015)
- Fernández Christlieb, F. and Garza Merodio, G. (2006) ‘La pintura geográfica en el siglo XVI y su relación con una propuesta actual en la definición de paisaje’, *Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona*, X(218 (69)). Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-218-69.htm> (Acceso: 1/11/2015).
- Ferrando, B. (2012) *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Árdora Ediciones.
- Ferrer, E. (1999a) *Install accion*. Disponible en: <http://estherferrer.fr/> (Acceso: 3 /08/2015).
- Ferrer, E. (1999b) ‘Similitudes et différences’, *art actuel*, (74), pp. 26–28. Disponible en: <http://id.erudit.org/iderudit/46207ac>. (Acceso: 3 /08/2015).

- Ferriani, B. and Pugliese, M. (2009) *Monumenti effimeri : storia e conservazione delle installazioni*. Milano: Mondadori Electa.
- Fontana, F. L. (s.f.) *Fondazione Lucio Fontana, Fondazione Lucio Fontana*. Disponible en: <http://www.fondazioneeluciofontana.it/index.php/1941-1950> (Acceso: 5/11/ 2015).
- Fontana, L., Joppolo, B., Kaiserlian, G. and Milani, M. (s.f.) *Primer Manifiesto del Espacialismo, Fundación Proa*. Disponible en: <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/fontana/textos.html> (Acceso: 5/11/2015).
- Fontana, L., Milani, M., Giani, G., Joppolo, B., Crippa, R. and Cardazzo, C. (1950) 'Proposta per un regolamento.' Milano, p. 1.
- Forsythe, W. (2013) 'William Forsythe on Foucault's 'space of otherness'', *The Korea Herald- Digital Edition*, 10 April. Disponible en: <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20130410000930> (Acceso: 31/10/2015).
- Forsythe, W. and Guatterini, M. (2012) 'Incontro con William Forsythe.' Venecia: La Biennale di Venezia Channel. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Jl4qmjO2HNI>.
- Forsythe, W. and Kaiser, P. (1999) 'Dance Geometry', *Performance Research*, 4(2), pp. 64–71. doi: 10.1080/13528165.1999.10871671.
- Forsythe, W. and Labarthe, A. S. (1988) 'William Forsythe al lavoro : [Documentario].' France. Fondos de la biblioteca Teatro Valli. Reggio Emilia
- Forsythe, W. and Marinero, C. (2010) 'La coreografía es en verdad un arte visual', *El Mundo*, 25 June, p. 60.
- Forsythe, W., Shaw, N. Z. and Palazzi, M. (s.f.) *Synchronous Objects. Online platform*. Disponible en: <http://synchronousobjects.osu.edu/> (Acceso: 15/11/2015).
- Forsythe, W. and Vass-Rhee, F. (2014) 'William Forsythe. Focusing on the theory & praxis in William Forsythe's work.' Antwerp: De Signel.International Arts Campus. Disponible en: <https://youtu.be/jf2mIukMy9o>.(Acceso 01/10/2015)
- Forsythe, W., Weisbeck, M. and Stiftung., U. B. (2008) *William Forsythe : suspense*. Zürich, Switzerland; New York, NY: JRP Ringier ; D.A.P./Distributed Art Publishers [distributor].
- Foster, H. and Chueca, F. (2006) *Arte desde 1900 : modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos: Akal Ediciones.
- Foster, S. L. (2011) *Choreographing empathy : kinesthesia in performance*. London; New York: Routledge : [imprint of the] Taylor & Francis Group.
- Foster Wallace, D. (2006) 'Federer as Religious Experience', *New Yor Times*, 20 August. Disponible en: http://www.nytimes.com/2006/08/20/sports/playmagazine/20federer.html?pagewanted=all&_r=0 (Acceso: 23/11/2015).

- Foucault, M. (2008) *Utopie, eterotopie*. Napoli: Cronopio.
- Foucault, M. (2010) *Eterotopia*. Milano: Mimesis.
- Foucault, M. and Vaccaro, S. (2011) *Spazi altri : i luoghi delle eterotopie*. Milano: Mimesis.
- Franko, M. (2009) *Danza come testo : ideologie del corpo barocco*. Palermo: Epos.
- Franko, M. and Richards, A. (2000) *Acting on the past : historical performance across the disciplines*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, published by University Press of New England
- Fried, M. (1974) 'Art and objecthood.', *Great decade of American abstraction.*, pp. 77-87.
- Garcia Sottile, M. E. and Pitozzi, E. (2011) 'Della Presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy', *Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo*, (21), pp. 9–14.
- Goethe Institut (s.f.) *William Forythe*. Disponibile en: <http://www.goethe.de/kue/tut/tre/en3361069.htm> (Acceso: 5/11/ 2010).
- Gordon Craig, E. (1953) 'Algunas notas sobre la iluminación del escenario.' Madrid: La Casa Encendida, p. 13.
- Gotti, T., Hidalgo, J., Marchetti, W., Lelli Masotti, S., Masotti, R. and Rubini, O. (2008) *Alla ricerca del silenzio perduto : il treno di John Cage : 3 escursioni per treno preparato*. Bologna: Baskerville.
- Gras Balaguer., M. (2014) *Chiharu Shiota — EACC — Espai d'art contemporani de Castelló, EACC*. Disponibile en: <http://www.eacc.es/es/chiharu-shiota/> (Acceso: 5/11/2015).
- Guattari, F. (1981) *Revolução molecular : pulsações políticas do desejo*. Sao Paulo: Brasiliense.
- Guattari, F. (1996) *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos.
- Gutterini, M. and Forsythe, W. (2005) *Forsythe : ieri oggi domani : atti della Masterclass tenuta a Reggio Emilia il 22 e 23 maggio 2003*. Reggio Emilia: Fondazione I Teatri di Reggio Emilia.
- Gündüz, E. and Kazim, H. (no date) *Profile of Turkish Protest Movemet Icon Erdem Gündüz -, Spiegel online*. Disponibile en: <http://www.spiegel.de/international/world/profile-of-turkish-protest-movemet-icon-erdem-guenduez-a-920577.html> (Acceso: 24/11/2015).
- Hay, D. (2000) *My body, the Buddhist*. Hanover, NH: University Press of New England : Wesleyan University Press.
- Hay, D. (2010) *No time to fly. A solo dance score written by Deborah Hay*. Austin: Deborah Hay.
- Hayward Gallery. Move: Choreographing You* (no date). Disponibile en: <http://move.southbankcentre.co.uk/microsite/> (Acceso: 15 November 2015).
- Hernández, F. (2007) *Espigador@s de la cultura visual: otra narrativa para la*

educación de las artes visuales. Octaedro. Barcelona.

Hetherington, K. (1997) *The Badlands of Modernity Heterotopia and Social Ordering*. Londres: Routledge.

Hewitt, A. and Pristaš, G. S. (2007) 'Andrew Hewitt Choreography is a way of thinking about the relationship of aesthetics to politics Interviewed by: Goran Sergej Pristaš', *Frakcija*, pp. 44–50. Disponible en: https://thefuturecrash.files.wordpress.com/2008/07/andrew_hewitt.pdf (Acceso: 11 /11/2015).

Humphrey, D. and Pollack, B. (1962) *The art of making dances*. Edited by B. Pollack. New York: Grove Press.

Jameson, F. (1991) *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.

Jay, M. (2003) *Campos de fuerza : entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.

Johnson, T. (2000) *Racionalizar el espacio/Marcar el espacio/Animar el espacio*. Disponible en: <http://estherferrer.fr/EFerrer.html> (Acceso: 31/11/ 2015).

Kaprow, A. (1958) 'The legacy of Jackson Pollock', in Kelley, J. (ed.) *Essays on the Blurring of Art and Life*. California: California University, pp. 1–9.

Kaprow, A. (2002) 'Assemblages, Environments and Happenings', in Huxley, M. and Witts, N. (eds) *The twentieth-century performance reader*. London: Routledge, pp. 260– 269. Disponible en: http://web.mit.edu/jscheib/Public/performancemedia/kaprow_assemblages.pdf.

Katzenstein, I. (2012) 'Tomás Saraceno. Contra la arquitectura', *Otra Parte. revista de letras y artes*. Disponible en: <http://www.revistaotraparte.com> (Acceso: 19/11/2015).

Kim, J. (2008) 'Emergencia', *Enciclopedia Oxford de Filosofía*. Segunda ed. Tecnos.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2000) 'The museum as catalyst', in *Museums 2000: Confirmation or Challenge*. Vadstena: ICOM Sweden, pp. 1–19.

Klee, P. (2007) *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus.

Kleist, H. von. (1988) *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Madrid: Ed. Hiperion.

Kolb, A. (2013) 'Current Trends in Contemporary Choreography: A Political Critique', *Dance Research Journal*. Cambridge Journals Online, 45(03), pp. 31–52.

Kosice, G. (2004) 'Disolver el arte en la vida, en un hábitat suspendido en el espacio', *Ramona. Revista de artes visuales*, pp. 176–178. doi: ISSN 1666-1826 RNP.

Krauss, R. (1979) 'Sculpture in the Expanded Field', *October*, 8(Spring), pp. 30–44. doi: 10.2307/778224.

Kuriyama, S. and Galvany, A. (2005) *La expresividad del cuerpo y la divergencia de la medicina griega y china*. Madrid: Ediciones Siruela.

- Laddaga, R. (2006) *Estética de la emergencia : la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Larsen, L. B. (2010) 'El modelo . Un modelo para una sociedad cualitativa de Palle Nielsen', in *El Model : un model per a una societat qualitativa (1968)*. Barcelona: MACBA, pp. 149–198. Disponible en: http://www.macba.cat/PDFs/lars_bang_larsen_cas.pdf.
- Lefebvre, H. (2013) *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing.
- Lefebvre, H. (2013) *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing.
- López Silvestre, F. (1998) 'Arte, sexo y Poder. Algunos dibujos de Picasso algunas ideas de Foucault', *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*. Servicio de Publicaciones USC, (10), pp. 61–72. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2288351> (Acceso: 2 November 2015).
- Lor, J. and Falletti, C. (2010) *Diálogos entre teatro y neurociencias*. Bilbao: Artezblai.
- Mackrell, J. (2015) 'Sylvie Guillem: Life in Progress review . A final farewell from a startling talent', *The Guardian*, 28 May. Disponible en: <http://www.theguardian.com/stage/2015/may/28/sylvie-guillem-life-in-progress-review-a-final-farewell-from-a-startling-talent> (Acceso: 20/11/2015).
- Mallarmé, S. (1886) 'Notes sur le Théâtre', *Revue Indépendante*, pp. 252–253. Disponible en: http://www.geocities.jp/mal_archives/NsT.html (Acceso: 5/11/2015).
- Marey, É.-J. (1994) *Le mouvement*. Nîmes: J. Chambon.
- Margozzi, M. (2006) *Gli ambienti del Gruppo T : le origini dell'arte interattiva*. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana.
- Mattison, R. S. (2013) *Sleep for Yvonne Rainer, Rauschenberg Research Project*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art. Disponible en: http://www.sfmoma.org/documents/research/SLP_FC.695/SFMOMA_RRP_Sleep_for_Yvonne_Rainer.pdf (Acceso: 22 /09/2015).
- Maturana, H. R. and Varela, F. J. (1973) *De máquinas y seres vivos; una teoría sobre la organización biológica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Médicis, L. di (1825) *Opere di Lorenzo De' Medici Detto Il Magnifico Vol. I-IV*. Firenze: Molini.
- MNCARS (2009) 'Juan Muñoz. Retrospectiva' Madrid: MNCARS, p. 7. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2009-012-dossier-es.pdf> (Acceso: 19 /11/ 2015).
- MNCARS. (s.f.) *Performance e interacción: Judson Dance Theater*. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-10404> (Acceso: 22 /09/2015).
- Morse, M. (2014) 'Simone Forti's Huddle and Minimalist Performance', *Australian and New Zealand Journal of Art*. Routledge, 14(1), pp. 30–41. doi: 10.1080/14434318.2014.930972.

Muñoz, J. and Searle, A. (2009) *Writings = Escritos*. Barcelona; Madrid: Ediciones de la Central ; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Museu d'Art Contemporani de Barcelona and Museu Colecção Berardo (2007) *Un Teatro sin teatro*. Barcelona; Lisboa: Museu d'Art Contemporani de Barcelona ; Museu Colecção Berardo.

Museu Nacional d'Art de Catalunya (2014) 'Dossier premsa Perejaume.' Disponible en: http://www.museunacional.cat/sites/default/files/prensa_perejaume_763_kb_0.pdf (Acceso: 18/11/2015).

Nancy, J.-L. (2003) *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

Nancy, J.-L. (2013) *Prendere la parola*. Bergamo: Moretti & Vitali.

Di Napoli, G. (2011) *I principi della forma : natura, percezione e arte*. Torino: Einaudi.

Novack, C. J. (1990) *Sharing the dance : contact improvisation and American culture*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.

O'Doherty, B. (2011) *Dentro del cubo blanco : la ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC.

Pakes, A. (2009) 'Knowing through dance-making: choreography, practical knowledge and practice-as-research', in BUTTERWORTH, J., & WILDSCHUT, L. (ed.) *Contemporary Choreography. A Critical Reading*. London: Routledge, pp. 10–22.

Pardo, C. and Charles, D. (2006) 'De la música como invitación a la nobleza.' San Sebastián: Arteleku, p. 6. Disponible en: http://old.arteleku.net/publicaciones/zehar/59-secuencias-y-fragmentos/de-la-musica-como-invitaacion-a-la-nobleza--carmen-pardo/at_download/file.

Paxton, S. (2014) 'Steve Paxton: "He vivido cada sonido"', *El País. Edición digital*. Ediciones El País. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/08/05/babelia/1407259863_820362.html (Acceso: 24/11/2015).

Paxton, S. and Stark Smith, N. (s.f.) 'Contact Improvisation', *Contact Quarterly*. Disponible en: http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/1_contactimp.htm.

Penone, G., Maraniello, G. and Watkins, J. (2009) *Giuseppe Penone : scritti 1968-2008*. Bologna : Birmingham: MAMBo ; Ikon Gallery.

Proakis, J. G. (2012) *Guide for: Digital Communications by e-Study*. Cram101. Disponible en: <https://books.google.com/books?id=6ttsm9tJXFkC&pgis=1> (Acceso: 19/11/2015).

Procopio, P. (2010) "Danzare per fantasmata": l'immagine del movimento nella teoria coreutica di Domenico da Piacenza', in *Scienze, filosofia, arti nel Rinascimento. 'Sensibile' e 'intelligibile' nella danza e nella musica*. Roma, pp. 1–9.

- Real Academia Española (s.f.) *Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario*. Disponible en: <http://dle.rae.es/> (Acceso: 27 /11/2015).
- Reiss, J. H. (1999) *From margin to center : the spaces of installation art*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Rist, P. and Mascheroni, L. (2011) ‘Pipilotti Rist, gentle rule-breaker’, *Domus*, p. web. Disponible en: <http://www.domusweb.it/en/art/2011/11/11/pipilotti-rist-gentle-rule-breaker.html> (Acceso: 28 /11/2015).
- Rizzolatti, G. and Sinigaglia, C. (2006) *Las neuronas espejo : los mecanismos de la empatía emocional*. Barcelona: Paidós.
- Robinson, J. and Xatrec, C. (2013) *+ - 1961 la expansión de las artes*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Rosenthal, M. (2003) *Understanding installation art : from Duchamp to Holzer*. Munich; London: Prestel.
- Rosenthal, S. (2010) *Move : choreographing you*. London: Hayward Pub.
- Rota, I. (2009) *Installation exhibit : creating worlds through objects : [welcome to installation exhibit : creating worlds through objects : works by Italo Rota]*. Milano: Electa.
- Saraceno, T. (2015) *Tomás Saraceno - Sonic Cosmic Webs*. Disponible en: www.tomassaraceno.com (Acceso: 20 /11/2015).
- Saraceno, T. and Ackermann, M. (2011) *Cloud Cities*. Berlin; Düsseldorf: Distanz Verlag : Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart ; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
- Saraceno, T. and de Arteaga, A. (2010) ‘Vivir y crear en las nubes’, *La Nación Suplemento ADN*, 9 January, pp. 1–6.
- Saraceno, T. and Florian, F. (2012) ‘Tomás Saraceno. Interview’, *Klat Magazine*, December. Disponible en: <http://www.klatmagazine.com/art/tomas-saraceno/7407> (Acceso: 23 /11/2015).
- Schimmel, P. (1998) *Out of actions : between performance and the object, 1949-1979*. Los Angeles; New York: Museum of Contemporary Art ; Thames and Hudson.
- Schlemmer, O. (1987) *Escritos sobre arte : pintura, teatro, ballet : cartas y diarios*. Barcelona: Paidós.
- Scotto, F. (2013) *Il senso del suono*. Roma: Donzelli.
- Siebers, T. (1994) *Heterotopia : postmodern utopia and the body politic*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press.
- Siegmund, G. (2009) *Spaces to Explore: Heterotopia by William Forsythe, Kunsten Festival des Arts*. Disponible en: <http://archive.kfda.be/projects/projects/2009/heterotopia/more> (Acceso: 31/11/ 2015).
- Sloterdijk, P. (2003) *Esferas. I*. Madrid: Siruela.

- Spångberg, M. (no date) *Spangbergianism. A state of Mind*. Disponible en: <https://spangbergianism.wordpress.com/> (Acceso: 22 /11/2015).
- Sulcas, R. (1995) 'Kinetic isometries.', *Dance international.*, 23(2), pp. 4–9.
- Tabucchi, A. (2010) 'Entrevista a Antonio Tabucchi Radio 3 RAI.' Radio 3 Rai. Disponible en: <http://www.radio3.rai.it/dl/portaleRadio/Programmi>
- Valery, P. (1933) *L'anima e la danza*. Vicenza: Ermes jacchia.
- Varela, F. J. (2003) *La habilidad ética*. Barcelona: Debate.
- Varela, F. J., Rosch, E. and Thompson, E. (1992) *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. MIT Press.
- Vettese, A. (2011) 'Celant, l'arte povera è un'avventura che continua -', *Il Sole 24 ORE*. Disponible en: http://www.ilssole24ore.com/art/cultura/2011-10-15/celant-arte-povera-avventura-162019.shtml?uuid=AakvHGDE&refresh_ce=1 (Acceso: 18 /09/2015).
- Villalba, A. L. (2011) 'Exposición edgar gordon craig. El espacio como espectáculo', *Acotaciones Revista de investigación teatral*, (26). Disponible en: http://www.resad.es/acotaciones26/expo-gordon-craig_alv.pdf (Acceso: 28 /08/2015).
- Virilio, P. (1996) *El arte del motor : aceleración y realidad virtual*. Buenos Aires: Manantial.
- Waterhouse, B. (2012) *Strati, piano, rizoma. John Cage e la filosofia di Gilles Deleuze e Félix Guattari*. Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Disponible en: http://amsdottorato.unibo.it/5096/2/waterhouse_brent_tesi.pdf (Acceso: 28/09/2015).
- Whittington, S. (2013) 'Digging In John Cage's Garden: Cage and Ryōanji', *Malaysian Music Journal*, 2(2), pp. 12–21. Disponible en: http://mmj.upsi.edu.my/images/P5-3-MMJ-STEPHEN_WHITTINGTON.pdf (Acceso: 13/09/2015).
- Williams, R. (2013) *Drama From Ibsen To Brecht*. Random House.
- Williams, R., Castellet, J. M. and Di Masso, P. (1997) 'Marxismo y literatura', *Historia, ciencia, sociedad ; 265*, 1* ed(Book, Whole), p. 250.
- Woodward, K. (2015) 'Bodies in the zone', in *Researching Embodied Sport: Exploring Movement Cultures*. Routledge, pp. 21–29.
- Woolf, V. and Fusini, N. (2014) *Le onde*. Torino: Einaudi.

ANEXOS

Documentación de la primera etapa del proyecto de investigación y creación
Cartografías Sensibles.

Equipo de trabajo:

Eugenia García

Joaquín Jara

Rosa Rodríguez