



Escuela de danza

El acto emancipador en la danza contemporánea

Profesor del curso: Marcelo Garrido

Estudiantes: Sofía Veliz

Seminario de grado para optar al grado académico Licenciatura en Danza

Santiago, 2014

AGRADECIMIENTOS

El mayor apoyo, amor y entendimiento durante este proceso fue el de mis queridas compañeras de carrera, el soporte colectivo fue el gran motor para poder concluir este proceso, en especial a Valeska Romero, por ser un pilar fundamental en mi vida. Agradezco a mi madre por enseñarme a cuestionar el mundo, a mi hermana por mostrarme alegría cuando se nubla la razón. A mi profesor guía por las palabras necesarias cuando la desesperación se presentaba. Agradezco a la danza por ser mi primer amor la que se encarga de poner en práctica las reflexiones aquí propuestas, por ser la herramienta posibilitadora de transformación social. Al cuerpo por su presencia y sus enseñanzas.

Todo depende de nosotras.

INDICE

1.Introduccion

1.1Problematización

1.1.1 Antecedentes del problema p. 6

1.1.2 Justificación del problema p. 10

1.1.3 Pregunta p. 12

1.1.4 Objetivos generales p.12

1.1.4 Objetivos específicos p.12

2 Marco teórico

2. 1 Estado actual de la investigación p.13

2.1.1 Democracia p.13

2.1.2 Contemporaneidad en el arte p.22

2.2 Posicionamiento Teórico p.29

3 Marco Metodológico	p.39
3.1 Diseños cualitativos	p.39
3.1.1 Definición del enfoque	p.39
3.1.2 Definición de la acción	p.40
3.1.3 Definición de la muestra	p.40
3.1.4 Definición de la unidad	p.42
3.1.5 Definición de las técnicas	p.42
4 Desarrollo	p.44
4.1 Diálogo en la construcción de obra	p.45
4.1.1 Idea	p.45
4.1.2 Movilidad: Lenguaje	p.48
4.1.3 Interpretación	p.53
4.2 Tiempo en la obra	p.60
4.2.1 Proceso – Autógrafa	p.62
4.2.2 Acto-post – Alografas	p.66
4.3 Discurso Escénico	p.72

4.3.1 Cuerpo político	p.72
5 Conclusiones	p.79
6 Bibliografía	p.87
7 Anexos	p.89

1.1 PROBLEMATIZACIÓN

1.1.1 Antecedentes del problema

¿Qué es lo contemporáneo? ¿Qué es la democracia?, preguntas tan amplias en donde su significado debe remitirse a la historia de la humanidad, ya que el contexto histórico ha formado ambos conceptos, que a su vez han mutado desde y por las sociedades. El concepto de democracia instalado en la antigua Grecia ha cambiado desde sus cimientos a la nueva construcción de la sociedad, donde esta democracia ha sido deslegitimada, legitimada, abolida, innumerables veces por lo que es imperante la replantación de un concepto tan arraigado en nuestro colectivo. Así mismo la contemporaneidad de los tiempos, que significan, que develan o de donde provienen, que es realmente lo contemporáneo, donde se sitúa y como logramos esclarecer una definición en torno a este. Ambos conceptos parecieran relacionarse en cuanto a su desarrollo en la historia y en el cómo han ido construyendo sistemas políticos, sociales, culturales.

Para Agamben (2008), lo contemporáneo se relaciona con la mirada en el tiempo, es la conciencia del presente pero entra en dualidad, lo reconoce y pertenece irrevocablemente, se relaciona con el pero aun así toma distancia. *“La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere al a través de un desfasaje y un anacronismo”.* (ibíd., p. 2)

Siguiendo el postulado anterior se comprende que la mirada en el tiempo es clave a la hora de evocar a la contemporaneidad, es así como la mirada de este se relaciona directamente con el actual sistema vigente, es desde la democracia que se ordenan los poderes hegemónicos que conllevan a la construcción de las sociedades actuales. Es entonces que nos preguntamos si ambos conceptos están implícitamente relacionados, si ambos son referentes uno del otro, es decir si es la democracia como sistema es la que guiara la contemporaneidad, o si la propia mirada del tiempo es la que crea sistemas de relación democrática.

Dentro de las vanguardias artísticas, se propone que lo contemporáneo abre o da paso a lo democrático en el propio arte, ya que los lenguajes y visiones se multiplican porque los paradigmas imperantes se abolen y la multiplicidad que aporta la diversidad en torno a los procesos creativos conlleva directamente a la democratización del arte, ya que en un primer momento entendemos a la democracia como un sistema justo y de equilibrio entre las personas donde cada uno tiene voz y voto, este contexto nos llevaría a suponer que en un sistema democrático, el arte se inserta en esta relación, haciendo de este un arte de todos y para todos, es por eso que planteamos si esta unión es verdadera o donde se encuentra su verdad. Es en este lugar donde nos situaremos para analizar la autenticidad que supone la democracia, donde se encuentra, en qué contextos, en cuáles espacios, en los lenguajes, en los roles. O si por el contrario la democracia

desde lo contemporáneo ha logrado la liberación de las artes, hasta el punto en donde se re-valoriza, y se re-estructura lo contemporáneo.

Es a su vez imprescindible lograr dilucidar un concepto de democracia que se instale dentro de estos nuevos tiempos, ya que este ha sido expuesto y develado desde la construcción dinámica de las sociedades, donde no solo se instala como un lugar de representatividad sino que abarca un conglomerado de procesos dinámicos, donde es importante dilucidar el significado desde la visibilidad material que el concepto abarca. Que es entonces lo democrático dentro de lo contemporáneo, como la re significación a construido nuevos caminos. Es este lugar el que se pone en duda, ya que ambos conceptos a su vez coexisten en una relación simbiótica que es expuesto por medio de las vanguardias artísticas. Ellas se han encargado de cuestionar el lugar simbólico que presume el arte, son estas vanguardias las que reflexionan dinámicamente ante la mirada propia en relación a su performance y además una mirada hacia la construcción de relaciones espaciales, emocionales y jerárquicas o de poder, de las sociedades y sus entendimientos culturales que se autodefinen en un contexto específico.

Badiou (2008) nos señala que *“la única máxima del arte contemporáneo es la no ser imperial. No tiene que ser democrático si la democracia implica conformidad con la idea imperial de la libertad política”* (ibíd., p. 1). Las visiones entre ambos conceptos varían según la construcción de miradas en torno a ellos, su relación

se deberá a la misma situación. Por esto es que ambos conceptos se relacionaran desde la mirada del arte, entendiendo que la relación es circular y cada uno interfiere en el otro, ya que son conceptos que provienen desde la historia y son transformados desde las sociedades, donde los contextos intervienen activamente en el curso de estas relaciones.

El lugar a plantear como el arte en relación a la política se transforma en un contexto emancipador de este, la relación de libertad en una sociedad democrática nos presupone un valor insinuado, pero donde se encuentra este valor en concordancia a un sistema "libre". Plantaremos al acto creativo, la acción, el movimiento, dentro del arte como un lugar que se emancipa desde su materialidad, un lugar concreto que nos presenta una nueva forma de hacer en ante paradigmas anclados y oxidados. Esta emancipación como factor fundamental en lo contemporáneo que se libera de una imposibilidad que posee el propio sistema de crear pasajes de libertad, es así que proponemos al arte como un lugar político de emancipación que genera nuevos caminos hacia un desarrollo distante del que propone la democracia actual es entonces que el arte propone y deberá hacerse cargo de una visión del mundo creada en base a la libertad y al conocimiento. Donde específicamente nos remitidos al lugar político que plantea el cuerpo en movimiento, como creador de nuevas trayectorias dentro del único camino que insinúa el actual contexto histórico, cultural y político.

1.1.2 Justificación del problema

En la mirada hacia el tiempo presente es de suma importancia lograr distinguir qué caminos o en qué lugares se instala el arte, de donde es que crea, cómo y porque, en esta construcción el cómo se nos relaciona con la multiplicidad de formas que tienen los procesos creativos, ya que se instalan desde la contemporaneidad del entendimiento, donde se ha abierto una gama increíble de posibles obras de arte. Es aquí que nos parece pertinente poder detener la mirada dentro de los procesos creativos, es justamente necesario preguntarse entonces si es esta multiplicidad la que se concibe bajo una mirada democratizante en el proceso o en el acto. Desde el estudio del cuerpo en movimiento en los procesos creativos, enmarcamos la actual investigación, donde la importancia de dichas preguntas son necesarias para concretizar la conciencia en torno a la política del arte. Nos preguntamos si el arte actúa como un lugar de posibilidades claras dentro y fuera de este, situamos a los procesos creativos como el lugar a investigar esperando que contesten las preguntas que se reflexionan desde la materialidad.

Comprender lo democrático en un acto creativo nos acerca a un entendimiento y aprendizaje del mismo, donde la reflexión abre el campo a visualizar el trazado que debe ocupar el arte en acción. Nos preguntamos donde es que se manifiesta la democratización del arte si es en el contexto donde se realiza, o en el quiebre que se manifiesta desde el lenguaje, si es la “anulación” de roles jerárquicos, es

decir, donde es que toma lugar lo democratizante y desde que lugar se relaciona con la emancipación del cuerpo político en acción.

Debemos comprender desde los métodos de producción de obra su relación con el contexto espacial que ocupa el arte en las sociedades, el aprendizaje y las nuevas formas de arte que se plantean en la contemporaneidad nos abre una multiplicidad exquisita de posibles creaciones, pero aun así, debemos dilucidar su rol dentro de la construcción de nuevas formas políticas de creación. Es por esto que relacionar la emancipación propuesta como una libertad de acción en el cuerpo en movimiento nos relaciona con el desenvolvimiento de este en su formato directo como propuesta de ruptura dentro del sistema actual democrático. Comenzar por este entendimiento nos abre la posibilidad de buscar dentro de la danza un lugar de miradas direccionadas y empoderadas de acción, conocer a la danza no desde su forma o solamente desde la poética sublime de este, sino aunarla con una nueva forma de construcción política necesaria dentro de ella. En qué lugar específicamente se conecta el arte, la democracia, la libertad y el cuerpo, y son accionadores políticos y culturales dentro de las relaciones humanas con sus diferentes sistemas de poder en los procesos creativos y en relación a sus relaciones con la culturalidad de las sociedades

1.1.3 Pregunta de investigación

¿De qué forma el arte contemporáneo actúa como indicación de un acto democratizante en relación al acto creativo?

1.1.4 Objetivo general

De qué forma el arte contemporáneo actúa como indicación de un acto democratizante en relación al acto creativo

1.1.5 Objetivos específicos

- Conocer que es lo que define a el arte contemporáneo
- Definir y dilucidar el concepto de democracia
- Relacionar la obra artística contemporánea con el acto democratizante.

2. Marco teórico

2.1 Estado Actual de la investigación

2.1.1 Democracia

Es posible suponer que la democracia surge de manera natural en un grupo, hay pruebas que el gobierno democrático existió en varias regiones del mundo, cuando sus habitantes vivían de la caza, la pesca y el acopio, hasta que se establecen comunidades fijas y aparecen desigualdades en términos de riqueza y poder militar. Según la visión de Locke (1690) *“En el hipotético estado de naturaleza que precede a la creación de las sociedades humanas, los hombres viven entre sí en un plano de igualdad sin subordinación o sumisión.”*

En el siglo V Ad C reaparece en algunas ciudades estados de Grecia como Atenas un sistema político al que dan el nombre de democracia demos “pueblo” y kratos “gobierno”. El gobierno de las mayorías. Este concepto de gobierno trae planteos : algunos de ellos , ¿Cómo han de gobernar los ciudadanos? ¿Qué organizaciones o instituciones necesitan? ¿Quiénes componen la mayoría?.

Desde los griegos la teoría y práctica democrática experimento profundos cambios al principio era una democracia directa, en una asamblea se decidían los asuntos

importantes, esto era fácil porque se trataba de pequeños grupos ya en el siglo XVIII cuando la Ciudad Estado pasa a un Estado -Nación aparece la democracia representativa como búsqueda de soluciones prácticas, por el aumento del número de ciudadanos. Además de la representación, aparece el sufragio universal como innovación en las ideas e instituciones democráticas. En Estados Unidos se organiza el congreso y la Constitución como garante de la democracia, se postuló que para la tarea de organizar a los miembros del congreso y el electorado se requería a las facciones que eran grupos informales y partidos políticos organizados.

Locke (1690) filósofo inglés, en su segundo tratado del gobierno civil ,llega a la conclusión que la sociedad política o sea el gobierno ,en tanto sea legítima, representa un contrato social entre quienes han “consentido formar una comunidad o gobierno, donde la mayoría tiene el derecho para actuar e imponerse a los demás. Ambas ideas el consentimiento de los gobernados y la regla de la mayoría llegaron a ocupar un lugar central en todas las teorías posteriores de la democracia. Si bien no emplea el término afirma también claramente el derecho a revolución en un gobierno despótico.

Dahl (2004) nos describe diferentes visiones filosóficas en torno al concepto de democracia, señalando el pensamiento de Montesquieu teórico político francés influyó a sus contemporáneos como Rousseau y sobre los padres fundadores

norteamericanos John Adams, Jefferson y Madison. El plantea que las personas en que reside el poder supremo posean la cualidad de “virtud pública” que significa estar motivado por el deseo de alcanzar el bien común. En cambio Rousseau en su obra El contrato social (1762) afirma que la democracia es incompatible con las instituciones representativas “En el instante en que un pueblo consiente en ser representado no es libre ya no existe”

Si existiera una asociación política pequeña que permita la democracia directa, como la ciudad Estado, inevitablemente sería sometida por Estado –Nación más grande y por tanto dejaría de ser democrática. El era pesimista en cuanto a la posibilidad de una sociedad realmente democrática.

Desde 1859 con Mills hasta mediados del siglo XX, la mayoría de los filósofos defienden los principios democráticos en base a consideraciones utilitaristas, ej los gobiernos democráticos tienen más posibilidades de producir un mayor grado de felicidad.

El proceso de transformación y múltiples definiciones que envuelven al concepto de democracia compone diferencias ideológicas y materiales, que se han manifestado a través de la historia .La aplicación de este concepto ha sido variable según la visión del mundo que este componga. Esta variabilidad ha hecho que el concepto sea dinámico dentro de la misma sociedad cabe diferenciar el concepto puro y sus características, con el concepto que se instala en los hechos concretos

de sus relaciones con el estado y las sociedades y el cómo se ha materializado ya que es distinta la teoría en base a la democracia, como a su vez se ha manifestado y acomodado según el régimen imperante dentro del sistema.

Por un lado tenemos la ideología que gira en torno a la democracia, como un concepto idealista, pero por otro la implementación de este tiene que ver con la construcción de las sociedades y con los sistemas económicos, políticos y culturales que imperan en los contextos históricos, lo anterior quiere decir que es imposible separar la construcción social desde el poder hegemónico del concepto democracia, ya que es este poder el que ha transmutado y llevado a cabo desde su propia visión la implementación de este concepto. Las dualidades que envuelven al ideal de democracia como a su materialización componen un quiebre que va de la mano de la construcción social de un sistema en específico.

Nos situaremos en el actual contexto para poder dilucidar el término y como este ha ido variando, por lo que es imposible desligarlo del actual sistema capitalista, que proviene de la sociedad moderna, ya que es aquí donde la democracia se ha convertido en acción y en parte intrínseca de la vida política de las sociedades.

Ranciere (2006) postula que la democracia como ideal envuelve los elementos de igualdad y libertad, pero estos elementos traen consigo una vida democrática envuelta en un exceso de democracia donde reina el desorden democrático. Por lo anterior es que nace la institucionalidad para poder guiar la democracia, esta

dualidad marca el desenvolvimiento y el cómo se ejercerá la democracia desde una autoridad en primer lugar esa autoridad llamada institucionalidad de estado, es decir el estado democrático será el encargado de ejercer la democracia en los pueblos.

El enfrentamiento de la vitalidad democrática tomaba así la forma de un dilema simple de resumir: O bien la vida democrática significaba una larga participación popular en la discusión de los asuntos públicos, y era algo malo. O bien significaba una forma de vida social que dirigía las energías hacia las satisfacciones individuales, y era también algo malo. La buena democracia debía ser entonces la forma de gobierno y de vida social apta para dominar el doble exceso de actividad colectiva o de retiro individual inherente a la vida democrática. (Ranciere, 2008, p. 8).

Es aquí donde ocurre la primera transformación del concepto de democracia real, cuando entra el estado a la ecuación. Según Bakunin (1978), es imposible pensar el estado democrático como un bien para las sociedades ya que es desde su contradicción natural y por sus condiciones e objetivos, que es ajeno y contradictorio el ideal de libertad.

El estado toma el rol de garante de la democracia, y hace de esta su bandera de lucha dentro de las mismas sociedades, pero en su interioridad, su cometido se inserta dentro de la capa dominante que ejerce poder sobre el resto de la sociedad

ahondando así en su dualidad a la hora de poder conformar y demarcar un estado democrático. Para Chomsky (2004), es imprescindible que en la sociedad democrática sus integrantes tengan la posibilidad de participar en las políticas públicas. Debe por condición ser una realidad a la hora de la creación de una sociedad democrática, pero ¿cómo esto será posible si dentro del mismo estado, la burguesía es la que ha encauzado en este rol? No significaría la desaparición de esta, si esta se encausara en una búsqueda de igualdad política y económica. Es dentro de una despolitización de las sociedades que se encausa el estado democrático. Dentro de la ignorancia se mantiene, un puñado de personas ilustradas que sobresalen como imprescindibles para gobernar dentro de la misma sociedad.

La palabra democracia, entonces, no designa propiamente ninguna forma de sociedad ni una forma de gobierno. La sociedad democrática nunca es más que una pintura fantástica, destinada a sostener tal o cual principio de buen gobierno. Las sociedades, hoy como ayer, están organizadas por el juego de las oligarquías. Y no hay propiamente hablando gobierno democrático. Los gobiernos ejercen siempre de la minoría a la mayoría. El poder del pueblo, es entonces necesariamente heterotrófico a la sociedad no-igualitaria como al gobierno oligárquico. Es lo que aparta al gobierno de sí mismo, apartando a la sociedad de sí misma. Es, entonces, también, lo

que separa el ejercicio del gobierno de la representación de la sociedad.

(Ranciere, 2006, p.80)

La democracia-estado juega su papel decisivo a la hora de manifestar su ambigüedad. Esta representatividad se asume desde una manifestación de superioridad, donde nada corresponde con el término de democracia-real, dado que *“...formas jurídico políticas de las constituciones y las leyes estatales no reposan sobre una sola y misma lógica. Lo que se llama democracia representativa y que es más exacto llamar sistema parlamentar...es una forma mixta: una forma constitucional del Estado, inicialmente fundada sobre el privilegio de la élite natural y desviada poco a poco de su función por las luchas democráticas (ibid.2006, pag.88)*

La representatividad de la democracia se hace material a través del sufragio universal, que nace desde la oligarquía que propone sus candidatos a la elección del cuerpo electoral, donde este se comporta como una probabilidad de tirar la suerte. El sufragio actúa como parte de una sociedad de consumo donde el hipermercado de la oligarquía pone en venta sus mejores candidatos, para que un pueblo que está inserto en una democracia brutal elija el programa, como cada persona elije el color de la ropa a comprar. La representatividad carece de contenido, y la forma solo se inserta en un arbitraje perdurado por el constante juego de la legitimidad de la democracia.

La democracia abre su discurso instaurando que ella es garante del colectivo, y el individuo debe relegarse para beneficiar al estado común que vela por el conjunto de sus pobladores. No es que se rechace la idea del colectivo, sino que Ranciere (2006), señala que la colectividad debe provenir del individuo, el estado-democrático hace un juego con lo colectivo de la sociedad para transformarlo en el individualismo que impera en el actual sistema capitalista. Lo anterior señala que se aborda el colectivo, creando una individualización del mercado que este entrega, por ejemplo, el sufragio universal se instala en la lógica de las opciones que desea el individuo. La política de las elecciones, al parecer, es crear un consumismo de ideas y pancartas vacías de sustento, para que el individuo tenga la falsa creencia de la elección libre e individual para su bien colectivo. Esta es una de las perpetuaciones de un falso régimen democrático porque el poder del colectivo se crea en base al individualización de pensamiento para poner en conversación nuestros ideales. El colectivo se retoma como poder cuando entiende al otro desde su punto de vista pero a la vez en un grado mayor que el egoísmo. La sociedad consumista en cambio se basa en la individualización de los gustos, hay de todo para todo tipo, pero dentro de una construcción vaciada de pensamiento y reflexión.

La democracia representativa solo cumple con perpetuar un sistema de jerarquías a través de la falsedad de su discurso muy bien articulado y vendido. Es por esto que crea el rol del ciudadano y este con sus “deberes y derechos”, se hace parte de esta sociedad, donde el ciudadano se comporta según los límites que el estado proponga. La ciudadanía entonces será el concepto de la mentira estacionada y perpetuada para poder tranquilizar la voz de las personas. El ciudadano se establece como parte de la democracia y se guarda, se protege, se legitima dentro de los límites del estado, donde este tiene el deber de “beneficiarte, aconsejarte y resguardarte”, si el ciudadano se encausa dentro de sus valores. Si no el estado en su derecho democrático te expulsa como ciudadano y te segrega como no producible para la sociedad capitalista.

2.1.2 Contemporaneidad - Arte

Para comprender cómo se han formado la contemporaneidad en la historia y en el arte es imposible no comprender el siglo pasado como constructor y forjador de los dispositivos que imperan en las creaciones artísticas actuales. Badiou (2005), nos plantea que para lograr hacer una conclusión del siglo, hay que pensar cómo este se pensaba o cómo el siglo se pensaba a así mismo. Desde este lugar el autor retoma este periodo histórico y lo analiza no desde la memoria, o desde la numérica sino desde su matriz de pensamiento, cómo se identificó con la historicidad de su pensamiento.

Desde la visión de Badiou (2005), el siglo pasado estuvo marcado por los hechos históricos que son innegables en la construcción de la humanidad. Por un lado comprendemos a este como un siglo marcado por la violencia imperante que deviene de una época de guerras, siendo la construcción y la destrucción donde se enmarcan la humanidad y las distintas ideologías que se sustentan a sí mismas por el camino de la construcción del hombre nuevo. Allí el cómo de esa concepción, varía y se modifica desde las distintas trincheras de la guerra por la humanidad. Aquí este autor plantea cómo será posible dicha conjunción si , " *el siglo se pensó a sí mismo simultáneamente como un fin, agotamiento, decadencia y como comienzo absoluto...Digámoslo de otra manera el siglo se concibió como nihilismo, pero también como afirmación dionisiaca...*"(ibid. 2005, p.51)

De este fin o agotamiento, el siglo se re piensa y comienza a esclarecerse en torno al desmantelamiento de las máscaras que enneguecen la política, la historia y el arte. Esta clarificación que se propone, como develar lo real, es decir, el siglo se repiensa por una pasión de lo real en contra del semblante (mascara). La búsqueda de lo real se manifestará en la investigación del siglo, por un presente concreto y material, donde lo efímero de las ideologías y la destrucción luego post guerra hace imperante el presente como accionador del pensamiento. Desde esta construcción es que se atisban las claras características que aúnan al arte contemporáneo, que provienen de las rupturas producidas por las vanguardias artísticas y que se instalan en este escenario, el de lo real. Es decir, la búsqueda del arte se instaura en nuevos paradigmas de construcción donde el distanciamiento asevera y aclara el posicionamiento del arte en su misma realidad

Pensado como puesta en acción, por parte del semblante, su propia distancia con respecto a lo real, el distanciamiento puede considerarse como un axioma del arte en el siglo, y sobre todo el arte de “vanguardia”. Se trata de hacer ficción del poder de ficción, tener por real la eficacia del semblante, esta es una de las razones que el arte del siglo XX es un arte reflexivo, un arte que quiere mostrar su proceso, idealizar visiblemente su

materialidad. La mostración de la distancia entre lo factico y lo real se convierten en el objetivo principal de la facticidad. (Badiou, 2005, p.71)

El distanciamiento se instala dentro de las características del arte de vanguardia, porque dentro del pensar el siglo la destrucción se transforma en este distanciamiento consciente. Esto es lo que lo hace real, es la distancia y no la destrucción de la dualidad real/ semblante. Ranciere (2005), agrega a este punto que el arte como manifestación política deviene de la posibilidad tangible de este distanciamiento donde la obra no pretende, no tiene punto de vista, niega el mensaje, niega toda preferencia, toda jerarquía. Donde el distanciamiento le permite mantenerse puro y real, donde la política no interviene la obra, y por lo tanto se devela a su vez como forma real del hacer.

La pasión por lo real denominada por Badiou (2005) va a forjar los cimientos que propone el siglo para el arte contemporáneo ya que la búsqueda por lo real se traduce en el valor del presente, es decir el arte, se construye como un presente en la materialidad misma: “ *por lo tanto lo antiguo y la repetición son aborrecibles, y por eso la ruptura absoluta es saludable, la ruptura que limita las conciencias del mero presente.*”(ibid.p. 170).

El aquí y el ahora es un presente puro del arte, donde el pasado no deja al arte avanzar ni desarrollarse, por lo tanto se aleja de este y avanza solo con la convicción de crear una materialidad del ahora. Así el siglo que se piensa a sí mismo renace desde la estela del arte, donde las vanguardias creadoras de discurso se establecen e irrumpen el nuevo comienzo del siglo. A través de la obra misma se re descubre el comienzo del siglo, donde el acto será lo importante es hacer, lo concreto. Si es cuestionado el tiempo como condicionante de ruptura, es a su vez que la forma en el arte también se instala como debate en torno a la construcción de la obra artística ya que si es el presente es el sostenedor del hacer, es imperante que la forma de este se amplíe en su delineamiento. No es borrar la forma lo que interesa, sino el abrir sus posibilidades, el disipar sus límites, el jugar con sus variaciones, es decir la formalización se produce como infinito pero a su vez proviene de la misma finitud de esta. La visibilidad de la potencia de lo infinito, el hacer visible lo finito desde el infinito, hace que la obra en sí sea re producible e infinita dentro de la construcción constante del presente. Así la obra no es sagrada y lo infinito no es sublime, se desacraliza la obra y de sublima al artista. Badiou (2005), nos retoma al eje planteando, a través de la relación infinito; finito (en donde es entonces que se ubica la huella de la obra) esta reflexión no resuelta dentro de los planteamientos del siglo. Abre nuevas ventanas a la contemporaneidad del arte donde el planteamiento de la forma, lo reproducible, lo infinito se ponen en relación reflexiva. Donde entre el cine y la

danza se escribe una reflexión necesaria ya que el *“cine propone un reproductibilidad técnica integral e indiferente a su público... la impureza siempre disponible. La danza es lo contrario puro instante siempre borrado.”*(*ibid.p.180*) el autor señala que entre ambas disciplinas se encuentra la cuestión de qué es lo que define al arte no religioso. Un arte en que lo infinito no se extraiga de otra cosa que de los efectos de acto, los efectos reales, los que solo se exponen en un *principio como vacuidad repetitiva. Un arte de la formalización y no de la obra. Un arte muy alejado del comercio de los humanos* (*ibíd. 2005, p201*)

Ranciere (2005), plantea que el vínculo de arte-estética-política, se instala como una parte de la contemporaneidad del arte, es decir que esta relación se manifiesta en los modos de producción de un obra de arte contemporánea. El arte contemporáneo tiene como desafío al mismo tiempo de producir y ver la luz, analizarse en el hacer mismo de la producción artística. Debe entonces, reinventar y renovar sus lenguajes. Su desafío es superar la distancia entre teoría y experiencia, ya que es en el acto mismo donde debe encontrar la reflexión. El presente guía el replanteamiento del arte. Las distintas disciplinas artísticas, se encuentran en la misma reflexión. Los instrumentos materiales o dispositivos propios se encausan dentro de una misma convergencia, dentro de una misma idea, de practica e idea como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre cuerpos, imágenes, espacios y tiempos. Donde la práctica de este se liga a lo común, la constitución material simbólica de

un determinado espacio. El arte, nos señala Ranciere (2005), no es político por los mensajes o sentimientos que transmite, tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad. Es político por la distancia misma que guarda con estas relaciones, por la manera en el tipo de tiempo y espacio que establece, por la manera en que divide y puebla este espacio.

En el arte –relacional- la creación de una situación indecisa y efímera requiere un desplazamiento de la percepción, un cambio del estatuto de espectador por el actor, una re configuración de los lugares. En los dos casos lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es donde el arte tiene que ver con política. Efectivamente, la política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y argumentar sobre ellos. (ibíd., 2005, p.14)

Es decir a contemporaneidad del arte sumamos como elementos inherentes a ellas, el tipo de tiempo y como puebla ese espacio, a su vez el rol que asume el espectador, donde la obra al no ser sublime sino concreta, se le cede al espectador un rol activo participante dentro de la obra, la obra contemporánea no se engloba sin la reflexión del espectador, la obra se hace cargo de este y lo

vuelve participante, donde la percepción entra en el juego de la mirada, el juego de esta es lo que transforma el arte, el transformar la percepción humana, la percepción se torna imprescindible dentro de la producción de obra, es a través de ella que la obra es reflexiva dentro de sí, y hacia y desde el espectador activo. Agregaremos el volcamiento estético dentro de la producción de obra, donde no son solo los distintos modos de hacer sino los modos de ser de una obra, la propiedad de ser dentro de la estética de la obra ya no tendrá que ver con una perfección dentro de la forma, sino que dentro de la estética de ser lo imperante es la asignación sensible de esta, la forma se desdibuja para dar paso a lo sensible de la percepción.

2.2. Actos Políticos

Comprenderemos el hacer contemporáneo del arte, influenciado por los distintos periodos históricos que desenvuelven al hombre en una construcción social y cultural.

Donde la búsqueda por la democracia luego de los periodos históricos vividos en occidente, han marcado una exploración del hombre por un orden democrático que se ha visto instalado en las distintas institucionalidades que avalan la formación y construcción de la democracia en las sociedades. Badiou (2000) nos explica que esta búsqueda debe replantearse en torno a la propia construcción de tal concepto, donde entendamos que la democracia representativa no cumple con ningún parámetro de libertad e igualdad como contrapunto a la democracia real. Por lo que es necesaria la emancipación del individuo en torno al hacer político del hombre que se traduce en todas las capas de la sociedad, y más aún el arte, entendiendo a la política como una forma de arte.

Cuestionamos el concepto de democracia, al cuestionar su representatividad. Según Badiou (2000) el voto viene a ser un acto estatal en su construcción, ya que no es un acto de libertad, en cambio un acto político corresponde a la capacidad del ser humano de ser libre en forma y contenido. También nos señala el poder emancipador de un acto político donde este debe crear tiempo y espacio, es

decir, un tiempo que se constituye y no es uno impuesto por el estado, entendiendo a este no solo en su construcción social sino como un poder económico que controla y delimita la construcción de este, y además como un transformador espacial. Es decir un acto político es creador en sí mismo.

Badiou (2000), nos vuelca a repensar la política en torno al análisis histórico de este. Al igual que comprendimos la contemporaneidad del arte analizando el siglo XX, es a su vez que nos replanteamos la construcción política del siglo XXI mirando el siglo pasado. Para poder entender el rol activo que debe componer el arte contemporáneo, en sus características .El autor nos señala una diferencia clave para comprender la construcción política de este nuevo siglo. Nos proporciona la relación de movimiento, partido, estado, donde esta relación se dio ya sea un partido que representa un movimiento en dirección al estado (representativo), o que este dirige al movimiento para apoderarse del estado (revolucionario). En donde el movimiento social no comprendía una autonomía, no era un sujeto político, sino era el punto de inicio, donde el partido era el encargado de representar el poder del movimiento. Es en esta relación que se agota el pensar la política como unidireccional, donde el estado era el fin claro a seguir. El autor nos planea, que el actual siglo, compone en especial una crisis en la idea de partido, y que hay que comprender la política emancipada desde una manera distinta, donde esta se transforma y se desliga de la ecuación pasada.

Pienso que estos son los puntos centrales de la política actualmente, y creo que no es en absoluto la oposición de la democracia con el totalitarismo. En esto quiero insistir: se trata de plantear otra cuestión, distinta de la que nos están imponiendo. Cuando se nos dice que actualmente la política es imposible, lo que nos están diciendo, en realidad, es que toda política es totalitaria, y que tenemos que aceptar la gestión del estado. Es decir, como les decía hace un rato, aceptar por un lado la economía, y por el otro la democracia representaba. Si queremos ser ofensivos tenemos que rechazar esta cuestión y remplazarla por otra. El siglo no fue conflicto entre democracia y totalitarismo, el siglo fue el siglo de la política de los partidos. Y si esta es la crisis, tenemos que saber que es la política de emancipación en la actualidad. (Badiou, 2005. p.50)

Señalando que no es que no exista organización, sino que esta se construye en la colectividad del movimiento, y no es demandada por un ente regulador. En el análisis el autor toma tres conceptos necesarios en la construcción de política, el tiempo, las trayectorias y el acontecimiento. Donde primero nos asevera que un movimiento para que exista en los parámetros de emancipación debe construir siempre en beneficio de la colectividad, donde rompe con la repetición y siempre busca una mayor igualdad. Es aquí que el tiempo que poseen los movimientos, un tiempo distinto al imperante, es una construcción colectiva de este, donde debe

elegir los lugares que le son propios, un tiempo que compara, con el propio de la obra artística en proceso, ya que esta compone su propio tiempo de hacer.

El segundo concepto es la construcción de nuevas trayectorias, donde se reinventa el camino, se desafía el imperante y se buscan los propios de los movimientos sociales, y un tercer aspecto es por supuesto el acontecimiento como un acto vivo de la política, donde se escapa de la lógica situacional, es inesperado y forma presente. El acontecimiento nos hace tener conciencia del poder imperante y así aparece el distanciamiento con el estado que es posible para poder construir movimiento y lograr la emancipación política en torno a la democracia y el estado.

La relación a través de la contemporaneidad del arte y la política en relación a la democracia, se nos aclara al comprender a la acción política en relación con la construcción artística de las sociedades. Badiou (2005), nos invita a comprender la organicidad de esta a través de conceptos incluidos en la construcción de la obra artística, por lo que ponemos en valor al arte como político siendo este una característica del arte contemporáneo. Entonces cabe preguntarnos ¿cómo o de qué lugar es posible comprender al arte como un movimiento político? ¿De qué forma este busca una emancipación en sus distintas características? ¿Cómo es que desde la composición de la obra se forma discurso dentro de una sociedad de

democracia- representativa? ¿El arte donde se instala en la ecuación?, o ¿cómo este es un recurso de la actividad política de los colectivos?

A través de los distintos autores hemos esclarecido el concepto de democracia, donde delimitamos el concepto de democracia representativa, como una forma imperante de control en torno a la construcción del hombre. Es por esto que los procesos artísticos desde las vanguardias se han insertado en una revelación constante a la hegemonía estética y constructora de discurso, donde ha definido ciertas características que forman la estructura contemporánea o post-moderna del arte. Estas características que hemos extraído las pondremos al servicio de comprender los modos de producción en el arte del movimiento, como estos construyen discurso y se instalan en el hacer de la obra-dancística contemporáneamente.

Entonces a su vez no solo comprendemos a la obra de arte en su construcción, sino la institucionalidad de la danza en relación a ciertos aspectos de dicho proceso. Por lo que delimitamos dos lugares, la obra artística en sus métodos de producción, y la relación que la institucionalidad mantiene con la democracia-representativa. Dos lugares antagónicos que se comparten, uno en la ruptura y creadora de discurso emancipador, y el otro como seguidor del sistema actual (Democracia-representativa) Los conceptos de distanciamiento, de lo real (presente), la formalización, infinito-finito, los roles, percepción, y lo político del

arte, los contextualizaremos en el arte del movimiento. Un traspaso de dichos conceptos nos hace entender o atisbar una construcción contemporánea de la danza. Que a su vez delimitan el campo de relación que posee con la institucionalidad a la hora de subsistir como arte de precariedad, donde existe la dualidad, una línea entre el hacer y el ser. Es decir en la construcción misma de la obra y el como esta se muestra para lograr la mirada en torno a ella. Se construye la obra dancística, desde la relación con la política y la relaciona con la institucionalidad para poder componer un reconocimiento. ¿Es ahí que se desdibuja lo político? o se entiende su necesidad, ¿es ahí el fin de la vanguardia?, ¿o la ruptura es implícita solo por los modos rupturistas de producción?

A continuación presentamos una matriz teórica realizada en base al sustento teórico de la investigación. Esta matriz presenta una relación de los conceptos abstraídos o características del concepto de arte democrático y de un acto político.

	Tiempo	Trayectorias	Acontecimiento
Real-Presente	1.Obra como pensamiento activo	2. Trayectos personales	3.Vulnerabilidad del acto
Forma-Lenguaje	4. Búsqueda de la verdad	5. Organización espacial	6.Estados coreográficos
Reproducible	7. Relatividad Temporal	8.Patrones Susceptibles	9.Florecimiento interpretativo
Rol no sagrado	10.Todos creamos	11. Multiplicidad de Trazados	12. Sin prejuicios
Percepción-Espectador	13. Construir en conjunto	14. Nosotros caminamos	15. Circuito de pensamiento
Arte político	16.Mirar el presente	17.Flexibilidad de contextos	18.Cuerpo en acción

1. No existe una evocación, ni representación, la obra se construye desde el pensamiento activo, desde la conciencia en el ahora, por ejemplo una obra en donde el intérprete está constantemente hablando de lo que ejecuta, la conciencia en el acto en relación al movimiento
2. Los caminos se desdibujan, el imaginario influye en la construcción de nuevos lugares, no es repetición de parámetros, sino la sinceridad al acto creativo. Una obra que el espectador dibuje previamente el espacio a transitar, y el intérprete tenga una serie de movimientos pero sin espacialidad, y a través de dibujos o indicaciones en vivo se mueva
3. La obra sucede como un momento mágico, donde permite deslumbrar la poética del ser humano en su lugar más puro y vulnerable, el cuerpo al desnudo, la creación como deslumbramiento de otra posibilidad de construcción. La obra gatille en el espectador vivencias instantáneas, subjetividades biográficas, activación de la memoria.
4. El lenguaje impera y es fiel al ser humano, el movimiento es puro, sin juicio ni prejuicios, la forma es fiel al lenguaje biográfico de los seres humanos. Por ejemplo "The show must go on" del coreógrafo Jerome Bell.
5. El movimiento se relaciona directamente con el dibujo espacial, se concibe la composición a través de crear trayectorias, únicas, paralelas o en similitud. Por ejemplo, sacar rutas migratorias de pájaros y trabajarlas en la composición.

6. La forma se desdibuja y es fiel a la idea de obra, la idea propone y el lenguaje aparece en relación a ella. Los estados corporales preponderan y esos encausan la búsqueda de movilidad
7. El tiempo se desdibuja y se vuelve relativo, el tiempo en la obra se confunde. Por ejemplo realizar una obra agrupada en capsulas que se muestren a lo largo de 10 años, o que se grabe y se transmita a los celulares en la inmediatez de una sala a otra, o en la presencia del interprete
8. Puede ser siempre cambiante, crear constantemente nuevas trayectorias espaciales. Una serie de movimientos que se repite en una trayectoria de la ciudad, donde se acompaña al intérprete en el.
9. El lenguaje tenga preponderancia, y la performatividad suceda en variables de espacio, la reproducción en base a alcanzar la verdad del intérprete en escena, posicionar al sujeto como florecimiento continuo.
10. Los roles se desdibujan, no es importante quien hace, sino que es lo se presenta. Por ejemplo una experiencia escénica donde el público sea el encargado de disparar dispositivos de construcción, en base a un instructivo propuesto
11. Los espacios, lugares son múltiples, todo es válido como construcción artística
12. No es necesario nada más que cuerpos en disposición, del hacer, el intérprete o coreógrafo se transforma en movilidad sin arrogancia o necesidad de reconocimiento

13. Obra que estimule todos los sentidos en el instante, la obra como ejercicio perceptivo, el espectador se hace cargo de lo sensorial, y la obra se muestra para ser construida en conjunto, ir y venir de información
14. Las trayectorias son activas, el espectador no solo es observador, sino es participante. Por ejemplo una versión de la consagración de la primavera, donde el espectador recibe audífonos con instrucciones, y él es que realiza la obra
15. La obra es un lugar de pensamiento y reflexión, para el intérprete y el público. Como Xavier Le Roy en la Consagración de la primavera
16. La obra debe saber leer el presente histórico donde se habita, leer lugares y cuerpo, compartir códigos con el espectador, presentarle un vivencia compartida y de relación a su cotidianidad
17. Debe ser creador de nuevas perspectivas en torno a visiones de mundo. Saber instalarse y transitar flexiblemente en la idea para construir constantemente un nuevo presente
18. Potenciar la estimulación contante, donde el cuerpo actúa como mediador de discursos activos

3. Construcción del diseño de investigación

3.1 Diseños cualitativos

3.1.1 Definición del enfoque

La presente investigación se realizó dentro del diseño cualitativo, ya que de esta manera se abre la profundidad necesaria para realizar la actual investigación. Tomamos la subjetividad como fuente de conocimiento desde el hecho que la reflexión a realizar dentro de la creación artística se enmarca dentro de una dinámica de hacer que es mutable y activa.

Jimenez-Dominguez (2000) nos afirma (citando a Ruize Ispizua 1989; Wainwright 1997):

Los métodos cualitativos parten del supuesto básico de que el mundo social está construido de significados y símbolos. De ahí que la intersubjetividad sea una pieza clave de la investigación cualitativa y punto de partida para captar reflexivamente los significados sociales. La realidad social así vista está hecha de significados compartidos de manera intersubjetivamente. El objetivo y lo objetivo es el sentido intersubjetivo que se atribuye a una acción. La investigación cualitativa puede ser vista como el intento de obtener una comprensión profunda de los significados y definiciones de la

situación tal como nos la presentan las personas, más que la producción de una medida cuantitativa de sus características o conducta. (p.2)

Se comprendió que a la hora de la investigación dentro del campo del cuerpo en movimiento, es imperante hablar desde el sub-texto, ya que el campo simbólico como fuente de información siempre estará en relación con el campo subjetivo del arte. La danza como apertura de conocimiento esta nucleada inseparablemente con los contextos sociales, políticos, donde las personas son el principal actor dentro de la obra a realizar, es por esto que la definición se afirmo como una comprensión cualitativa necesaria e indispensable en la investigación realizada.

3.1.2 Definición de la acción

Desarrollamos la investigación en relación con el objeto de estudio, definiendo la acción como exploratoria, donde los dispositivos que se instauraron tenían relación con el cómo se comprende el acto creativo, en una primera instancia se decidió abordar a través de la investigación-acción pero el tiempo y el replanteamiento de la investigación nos enmarcaron dentro de un camino de exploración necesario para desenvolver la investigación.

3.1.3 Definición de la muestra

La definición de la muestra es intencional, ya que el carácter de la investigación cualitativa da valor a la subjetividad, dando énfasis a la investigación teórica como

centro de información que será el respaldo y abrirá los criterios a investigar. El marco teórico no solo servirá de soporte para la actual investigación sino que acompaña y abrió los criterios de la investigación.

Ramírez (2012) nos señala a partir de la importancia del campo teórico dentro de la investigación:

El papel de la teoría es crucial, tanto en la perspectiva cuantitativa como cualitativa ya que una investigación sin un marco teórico o un marco de referencia pertinente sería una investigación aislada que puede conducir a la especulación o al establecimiento de juicios de valor, situación originada en múltiples falencias en la construcción o síntesis teórica como parte del proceso de investigación. (p.8)

Es por esto que construimos el diseño muestra a partir del recogimiento teórico donde nos develo cuales eran los criterios de selección de las muestras a investigar. Estableciendo dos criterios de selección

1. Obra en su construcción o narrativa que sean explícitamente políticas

2. Obra contemporánea

	Obras explícitamente políticas	Obras que no sean explícitamente
Con elementos de construcción basado en criterios contemporáneos	1	1
Sin elementos de construcción basado en criterios contemporáneos	1	1

nº4

3.1.4 Definición de la unidad

Como unidad analítica de la recomposición de la información será tendrá su eje en la creación de discurso en torno a la obra artística

3.1.5 Definición de las técnicas de recolección

Dentro del análisis cualitativo en que se enmarca la actual investigación definiremos como técnica principal la observación del material de estudio, analizaremos el proceso creativo de obras que se instalen en la historia de la danza, por su repercusión política de la obra. Para esto observaremos documentos audiovisuales para analizar los componentes de la composición

coreográfica. Además la realización de entrevistas complementaran la investigación para ahondar en las problemáticas planteadas, donde se realizaran a distintos roles dentro de la compañía, ya sea creadores, interpretes, espectadores y gestores culturales, para así comprender miradas distintas de la misma obra.

3.1.6 Definición de las técnicas de análisis

Se construyo una matriz teórica para poder analizar los elementos extraídos de las obras coreográficas. Y preguntas para las entrevistas donde el contenido se manifiesta gracias al marco teórico, apuntando así una guía para poder realizar la investigación

4. DESARROLLO

La obra creativa corresponde a la búsqueda efervescente de distinguir, crear, apreciar, nuevas miradas y nuevas formas de organización de un espacio-tiempo en relación a la monotonía adquirida y propuestas desde el sistema, la obra se expone como un lugar posible de nuevos encuentros y nuevas direcciones creando nuevos universos estéticos y poéticos. El arte ha sido a través del tiempo el desenvolvimiento del mundo creativo e imaginario de una realidad basada en conceptos inmóviles y estructuras definidas. La danza se ha desarrollado como el sustento de un lenguaje abstracto y subjetivo. El movimiento corporal ha sido la herramienta fundacional del lenguaje, donde a través de este se construyen universos paralelos que nos insertan en el imaginario para poder observar desde otra perspectiva la construcción natural de espacios infinitos y tridimensionales. En el desarrollo pautearemos de qué manera la obra de danza se inserta en la investigación y en el desarrollo de estos universos. Los puntos de vistas varían según la biografía, conocimiento, valores, pasiones de los creadores-intérpretes, que se involucran en este proceso. La creación se desenvuelve a través del constante viaje de ideas, sensaciones, pensamientos e ideologías, todas puestas en relación con el cuerpo en movimiento. Ese es lenguaje de la obra de danza, la emancipación del cuerpo, su empoderamiento, puesto en las millones de ramificaciones que se desarrollan en un proceso creativo.

4.1 Diálogo en la construcción de obra

Tomamos estos tres conceptos para realizar un tratado en cuanto al “cuerpo” de la obra, en su materialidad y en su diálogo de construcción. Idea-movilidad-interpretación nos remiten a la poética a encontrar a través de un intercambio activo dentro del proceso, entre el creador y la bailarina, haciendo de este un lugar de empoderamiento de los conceptos necesarios para poder decantar los estados necesarios que se desarrollan en la acción creativa.

4.1.1 Idea

La construcción de obras comienza de un germen que se genera en el director o coreógrafo que va a plantear una propuesta de investigación en torno a una idea. Esta idea es un pequeño punto en lo que luego se irá transformando en una propuesta escénica, donde esta idea puede mutar, re-afirmarse, o ser relegada.

A través de la actual investigación se puede elaborar que este inicio, puede comenzar desde diferentes matrices, ya sean históricas, biográficas, emocionales, etc. Donde logramos dilucidar que el autor de la obra se conecta y se reconoce a través de esta idea:

“La obra fue construida a través de una idea de la dirección y a partir de reciclar material, donde el coreógrafo se reconoce en su idea” (umss-E2-1)

“Son varias ideas recicladas en termino de otras obras, de lenguaje corporal sobre todo y a través de esa idea de reciclar, empezamos abordar esta idea de un cuerpo muy inquieto, en realidad, por tratar de encontrar un lugar posible de descanso y bajo ciertas ideas que sucede con esta falta de sueño, de insomnio, que fue algo que me empezó a surgir y empeze a trasladar a los intérpretes para desde ellos generar procesos de investigación y composición y yo a partir de esos materiales poder generar una dirección” (E.2.2)

Distinguimos claramente en esta entrevista una inquietud personal que se mantiene desde el autor y que traspasa a los intérpretes para lograr desarrollar esta idea. Otra forma de abordar la creación de idea en el proceso de obra es de situaciones externas que llamen la atención del coreógrafo, como en la obra Mesa Verde donde:

“La idea de obra está en relación con la cultura alemana y su visión católica de la muerte. La danza de la muerte es el origen de la mesa verde”.
(UMSS-E1-2).

Reconocemos la exterioridad de la idea por el fuerte contexto en el que se incluye al autor de la obra, en donde este relaciona con la cultura en la cual está inmersa. El la conecta para condensar una idea de obra:

“...y ese solo estuvo como motivada en Alemania en las iglesias, hay pinturas sobre la muerte, se llama la danza de la muerte y es como muy antigua esta idea, que la muerte no hace diferencia en los niveles sociales, y hay pinturas de 5 o 6 metros donde tú ves diferentes figuras, un militar, un trabajador, un luchador, una reina, un obispo de la iglesia, y todo eso alrededor baila un esqueleto con un pañuelo, siempre como muy burlándole, satírico entiende, y ese como se llama la danza de la muerte, y esa idea era un solo de la la danza de la muerte” (E.1.2)

La idea de obra puede ser concebida en el mismo proceso a través de la relación del reconocimiento del material que se presenta. Puede ser indefinida y en construcción a partir de la interacción con los intérpretes tomando así la identidad del contexto o las personas que se verán inmersas en la creación de la idea:

“La idea de obra no estaba definida sino que apareció de la relación con los intérpretes y su identidad”. UMS-S-E3-1

4.1.2 Movilidad: Lenguaje

La danza es un arte escénico donde el desplante se produce en la búsqueda de nuevos lenguajes o dispositivos de activación para la construcción del arte de la movilidad corporal, es por esto que dentro del análisis distinguimos la búsqueda investigativa en las distintas obras, en torno al lenguaje. Cada una de ellas se enmarca en una particularidad según el contexto histórico en la cual se encuentre, ya que el lenguaje va de la mano del momento artístico en cual este inserto. La poética de la obra se transforma en relación y desde el engranaje de la movilidad con el cuerpo del intérprete-bailarín:

Fontaine (2012) señala por ejemplo:

Si el arte tiende a producir lo inmortal, la danza se construye con el cuerpo mortal en su capacidad de movimiento. El cuerpo del bailarín es puesto en escena bajo este doble mandato: ser el signo incontestable de lo vivo y hacer ver un “aparecer-desaparecer” incesante....Sin el cuerpo no hay vida ni danza. Este poder del cuerpo en la danza es paradójal: esta simultáneamente en la fragilidad y en la extrema intensificación. Todo sucede como si “el hombre sin provisión” que es el bailarín no tuviera ni siquiera temer a su propia pérdida. El cuerpo del bailarín, que es un cuerpo

materia-material, sujeto-objeto, creador-creado, es idealizado a menudo; es el lugar de una proyección confusa en la que la condición mortal de ese cuerpo, precisamente se afirma y se funda en el movimiento que el actualiza. (p.28)

El cuerpo como lugar de investigación se verá modificado según la idea planteada en la obra, donde distinguimos diferentes parámetros de afectación corporal. Que varían según la construcción de obra. Desde el lenguaje encontrado en la mesa verde, visibilizamos una fuente externa que afecta al cuerpo, un traspaso de la observación de la realidad a la danza, y de la obra, que influyen directamente en el gesto a desarrollarse. La exterioridad en la búsqueda desenvuelve un lenguaje simbólico y símil, donde se distancia de una búsqueda más personal o un punto de vista desde el interprete-creador ya que desde la observación gestual se traspasa a la obra, y se transforma este gesto a lenguaje

“La construcción sigue la línea modernista y expresionista, donde el lenguaje está al servicio de la construcción de personajes”. (Ficha de registro 1-1.5-3)

“El lenguaje visible en la obra es moderno, no solo se distingue sino que el autor de ella es uno de los mayores expositores de la Técnica Moderna, es

entonces desde este lugar que analizamos y comprendemos el lenguaje”.

(Ficha de registro 1- 1.3.2)

“Las escenas, personajes, lenguaje, son representaciones simbólicas de hechos concretos, por lo tanto, el lenguaje de la obra es detallado y significativo desde la observación de gestos”. (UMS-S-E1-4)

Esta abstracción de la realidad no solo influirá en la construcción de lenguaje, sino que en este caso en particular nos brindará simbióticamente una dramaturgia necesaria para el acontecimiento de la obra, esta se compone y se lee a través de la narrativa lineal de una historia que también proviene de la observación del contexto histórico en el cual se ve inmerso Kurt Joss:

“Hicieron escena por escena, cuando una escucha la música, primera parte, una variación una variación, a veces es muy lento cuando la madre, me entiende, depuse cuando la muerte con la joven es más rápido, más dinámico, súper bien, y en eso el desarrollo ciertas escenas, la primera es una reunión de los hombres negros, los políticos ya, que están en una mesa que es verde, por lo tanto la obra se llama la mesa verde, y una ventana que está abierta, que abajo hay no se un restaurante, pa pa pinta (tararea la

música), después viene, fracasa todo, y no encuentran un acuerdo salen las pistolas, y dicen ya vamos hacer una guerra, viene la guerra, viene la figura manifestando la muerte en persona, que tiene relación a este tiempo que es segunda guerra".(E1-2)

El viaje histórico de la danza ha incidido no sólo en las formas de construcción de este, sino que pusieron al cuerpo como el objeto investigado, dando así un valor de indagación propio. Aquí la búsqueda de movilidad se conecta con una política particular del cuerpo. Distinguimos en la obra *Insomniac* una investigación puntualmente ligada a la búsqueda de material corporal que es transversal en la composición. La idea es entonces conectada inmediatamente con el cuerpo. No proviene de una búsqueda en la observación exterior, sino que la afectación se logra en la búsqueda de estrategias que interfieran este cuerpo de obra:

"La investigación del lenguaje corporal surge a través de un estado de insomnio, este lenguaje se construye a través de ideas que afecten al cuerpo, el material es sometido a intervenciones de investigaciones, donde la obra se construye en el intercambio de material y a través de dispositivos que generan variantes en las posibilidades".(UMS-S-E2-2)

“Principalmente a partir de consignas corporales que tenían que ver con tratar de quitarse algo del cuerpo, a través de esa idea empezamos a encontrar varias intenciones en términos de cualidades, texturas, de dinámicas del movimiento, y a partir de eso se empezaron a construir pequeños solos, y con ese material de solos se empezó a generar toda la estructura de la obra, a partir , de dúos, de intervenciones, cambiando frentes, espacio, traslado, etc., pero hubo algo bastante germinal digamos que fue estas primeras consignas para abordar el lenguaje”. (E.2.3)

El valor que otorga el arte contemporáneo al cuerpo, nos abren un campo de significado mayor, ya que es el mismo cuerpo en relación con su biografía, historia, y cultura, el que se resuelve en la búsqueda de material dinámico de lenguaje. En relación el lenguaje y el tiempo, se propone una búsqueda corporal en relación a el presente activo del cuerpo. Es en este lugar donde cruzamos la obra *Insomniac* y su búsqueda, ya que en esta relación es donde se conecta con la búsqueda de nuevas trayectorias en el acto creativo, abriendo las posibilidades al despliegue infinito del cuerpo y su lenguaje. El acontecimiento aparecerá definido en relación a la idea de obra traducido en la búsqueda de movilidad, se comprende de esta forma la relación tiempo, trayectoria y acontecimiento como una vanguardia política, que en el arte escénico de la danza, es enfatizado y devenido de una movilidad pensante en relación a la intervención de los cuerpos.

El acto emancipador tendrá entonces un vínculo vital con el cuerpo, más que con la idea, es en el traspaso de esta que suscita un empoderamiento del lenguaje puesto en relación con al valor del acto creativo. La búsqueda de la verdad que se enlaza con el concepto de emancipación, tendrá en la danza esta conexión clara con el lenguaje material, el bailarín de libera a través de la búsqueda de estados, imágenes, movimientos, texturas, arquitecturas corporales, que lo conectan en una primera instancia con su propia verdad para luego poder a través de un espacio esclarecido expandir un punto de vista performático.

4.1.3 Interpretación

Cada obra escénica está construida por personas, estas cuentan en primera instancia con una matriz corporal que en su interior se enlazan con el aprendizaje experiencial, vivencial y de conciencia de los individuos, un engranaje entre la historia biográfica y colectiva que se pone en contacto con la poética de la obra. El individuo es el que va a darle cuerpo literalmente a la obra. Es este individuo en relación a la idea, a la obra el que está encargado no solo de sostenerla, sino que ser un sujeto activo en esta construcción. Comprender el aporte individual al colectivo, compone un nuevo orden político en la formación de nuevas trayectorias que están inmersas en el acto de emancipación de este. No es un acto condicional, o sugerente, sino en su contrario, se define, se crea, se enraíza con la

participación y decisión de este cuerpo puesto en la escena. Es entonces que el cuerpo del bailarín se convierte en su materia de investigación, el es sujeto y objeto de la propia obra.

“Los intérpretes son activos en la construcción de obra, por lo tanto son co-autores de la obra y buscadores corporales” (UMS-S-E2-3)

“En un primer lugar los intérpretes están invitados a ser investigadores corporales, y dentro de ese posible lenguaje corporal, después, incluyo un elemento que tiene que ver con la idea sensorial o emocional, o simplemente estimular el imaginario, trato siempre de partir del cuerpo para incluir los otros, por una cuestión súper personal, en verdad, como que me brindan mayor cantidad de material, a la investigación. Y ahora en este caso específico hay algunas ideas que surgieron desde el imaginario de trasladarse a una situación de insomnio y sobre todo esos pequeños estados de vigilia y de sueño, donde se cruza un poco la realidad, versus la fantasía” ...”pero si los intérpretes siempre están súper invitados a en el fondo, como yo traslado un , una intención del imaginario muy personal, pero trato de hacer empáticamente un acercamiento a toda esa información para que el interprete sea súper seducido a estar buscando en su propio imaginario, porque creo que a partir de eso, se genera una simbiosis del

campo creativo y ellos van llenando la obra a partir de sus rasgos personales e interpretativos hay una retroalimentación constante.” (E.2.7)

Apreciamos un patrón que se manifiesta en esta obra y su especificidad donde aparece el primer elemento que sería el cuerpo pero se desarrolla sumando elementos sensitivos, emocionales que logren estimular el imaginario para aumentar el posible desglose corporal del intérprete. Esta información se va depurando en el cuerpo del intérprete que se manifiesta en esta simbiosis creativa que alimenta y potencia a los investigadores corporales.

La relación entonces es una construcción cíclica, y de cooperativismo en beneficio de la colectivización, rompiendo con el individuo, sino que desarrollándolo para que este logre traspasar, conectarse o transmitir un mensaje mayor. Esta relación coreógrafo-interprete es simbiótica, uno debe entregar las herramientas suficientes para poder comprender, lo que necesita descubrir para aflorar el acto creativo, y el interprete tendrá el trabajo indiscutible de poder ser un agente consiente de investigación, un ser pensante desde su emocionalidad, su imaginario traducido en un desplante corporal. El cuerpo es entonces un campo semántico de significado, no será la forma el lugar a moldear, sino la arcilla que es la que apotrara textura, densidad a este molde.

“Cuando aprendes el papel, no haces solamente un jete, o saltas, era un periodo muy importante en la historia, y eso había que hacerlo con todos los

papeles. ...". Tiene que haber una persona que reproduce la obra, que involucra al intérprete, en su cuerpo, en su forma, después tu eliges otra persona que va a ser la muerte el tiene que sacar ciertas cosas del, y el tiene que acercarse al papel".(E. 1.3)

Distinguimos entonces variantes en cuanto a la participación o rol que cumplirá el intérprete, pero que en ningún caso puede funcionar como un agente pasivo. En la obra Mesa verde, el coreógrafo proponía una construcción de lenguaje establecida y decodificada, pero la carga emocional, traducida en el cuerpo, por el contexto político que reflejaba la obra, debía ser encarnado desde ese lugar, los intérpretes debían lograr traspasar, condensar y transmutar los gestos y apropiárselos para lograr un peso necesario en la interpretación, la obra carecía de sentido si el cuerpo en escena no lograba vivencia el estado corporal del contexto político.

"Joss siempre cambio gestos, modifíco gestos en los personajes, la obra se desarrollo. Hubo una escritura Laban notación, con que Ana Margaret trabajo, cuando ella con nosotros trabajo, y trabajo mano, manu sube, paso, paso abajo, eso ok en el principio, 1 semana 1 mes para aprenderlo, pero después ella mantuvo con eso, no dijo ahora vamos a ver como tú ves, como tu hacer, por eso en Berlín ella, mantuvo funcional, formal, funcional, y no entro en los personajes, significa la mayoría de los bailarines, se aburrió, fome". (E.1.2)

Rectificamos el papel preponderante que debe asumir un intérprete, porque la forma o los gestos carecen de valor, si no se complementa con un desglose performativo. La disposición de este cuerpo debe ser entendida como una técnica que se transforma y se moldea a cada obra, se anula al bailarín como un mero traductor de información sino que se manifiesta desde su propia verdad. La emancipación comprenderá entonces capas necesarias en la obra coreográfica, no es solo la obra la encargada de generar discurso político es también el intérprete el que debe sustentarse a través de un punto de vista en relación a la obra o a su desplante escénico.

“A mí nunca me gusto lo que vi, nunca me gusto, por ejemplo acá cuando hicimos con la Joan la luchadora ella corra, y el video salta, porque bailarines de ballet lo hicieron, me entiende, (canta) y flic, flac y no paso paso, es una diferencia, no jete, jete jete, la obra es muy simple cuando uno ve, todas las mujeres hacen paso paso, taran taran, es poco, pero si realmente tu lo haces, eso depende de los bailarines, tú tienes siempre, compañías grandes con 60 bailarines, ellos tienen otro vocabulario, mas movida, técnicamente, mas difícil, que caminar, caminar, después hicieron las madres bailarines que no tenían peso, significa, con un empeine, muy flacas largas y no tuvieron, porque la madre es trágico, la figura, patricio explico, todo está destruido y la esperanza no hay, no 25,35,sino 85,

significa no voy a construir de nuevo, para mi termino, mi madre, mi papa, mi marido, mi hija murió, este, todo está perdido, carácter muy bien definido, hicieron todo este desarrollo, todo bien pensado”(E.1.2)

El acontecimiento político del acto emancipador debe ser siempre enfrentado desde este lugar relacional, para que suceda debe comprenderse la importancia del individuo en su colectividad, para desarrollar y reproducir, dentro de la obra la performatividad del intérprete debe ser siempre contundente, ya sea como investigador activo en el proceso, como un lugar de reflexión constante en el hacer concreto de la movilidad, como un lugar a llenar, un estado que encarnar, o como la posible reproducción instalada en el hacer cada vez debe, no en caracteres exitistas, pero si lograr la posibilidad de un acontecimiento recubierto de valor, ya sea sensitivo, emocional, de desplante o técnica, cada lugar es válido, pero debe comprender un deslumbramiento de emancipación de acto.

A propósito del rol imprescindible del intérprete Fontaine (2005):

La danza sería un campo radicalmente separado de las otras artes, incluso cuando las asocia. En todo caso, el proceso de elaboración de las obras coreográficas es efectivamente específico sobre este punto: la “escritura coreográfica” se distingue de los cuerpos que bailan y existe independientemente de la existencia de los cuerpos; pero la ecuación entre coreografía e intérprete es tal que el bailarín como “materia” y como

“productor”, determina fundamentalmente la obra. El proceso creativo es constituyente habitualmente en el trabajo con los bailarines, incluso cuando no se reduce solo a eso. (p. 20)

El intérprete entonces tendrá la demanda de insertarse en el proceso como co-autor de la obra, ya que es su cuerpo, su presencia, lo que dará el valor necesario para completar la obra artística. La persistencia de los cuerpo en escena, instalan un modo de comunicación activa, este canal solo será propicio si, el logra preceniciar desde el cuerpo, mente, emoción, en los estados necesarias a su performatividad.

Greiner (2009) nos afirma que:

El concepto de presencia del cuerpo sería uno de los momentos de esta traducción-dislocamiento, donde algo se hace presente (una acción, una idea, una imagen) y gana visibilidad estableciendo un nuevo proceso de comunicación con su entorno (espectadores y contexto). Estas estrategias llamaba la atención hacia el hecho de que, aunque el <punto de vista> siempre parezca, para cada uno, el propio modo de ser de las cosas, es normalmente una ilusión óptica bastante poderosa que crea diferentes realidades.(p.63)

Idea, lenguaje e interpretación son elementos que deben conversar entre sí, que se manifiestan dentro de un punto de vista y un lugar guiado por el coreógrafo, pero la autonomía dentro del proceso es la un acontecimiento necesario e imprescindible para la evolución de matices posibles generadores de acto creativo. Es a través de la relación humana de los elementos en concordancia que aflora desde el germen del acto contemporáneo que se desarrolla como un potencial político que aflora desde el poder emancipador, lo humano como cualidad esencial en la discusión del individuo y colectivo se pone a disposición de la obra coreográfica y se comprenderá a medida que los participantes se adueñen y empoderen de su calidad de creadores, interpretes y también espectadores.

4.1 Tiempo en la obra

La obra ira construyendo su propio tiempo de creación dentro y fuera de ella. El tiempo en la danza siempre va a tener la particularidad de ser moldeable y maleable relacionándose de manera sincrónica desde los actores inmersos en la obra, cada lugar se irá moldeando a un tiempo específico, pero a su vez se responderá a un tiempo organizativo de la misma obra siendo un último tiempo el que se evoca en la afinidad de la danza.

Geisha Fontaine (2005) nos plantea una mirada sobre el proceso y el acto de la obra. Que se cuestiona desde la permanencia de esta, o lo efímero que deviene de la práctica de la danza.

La autora tomara dos conceptos para identificar la obra. El concepto de obras “autógrafas” que se identifican con la materialidad y son objetos únicos; y las obras “alógrafas” que son independientes de su materialización. En la danza la categoría de alografas tiene una atribución de inconsistencia y fragilidad, las otras artes se concretizan a través de textos, partituras, instalaciones perdurables:

La sincronía del proceso creativo y del papel que juegan los bailarines hace a especificidad del acto de coreografiar. Llevando al límite este rasgo, veo la obra coreográfica como “autógrafa” hasta su creación y “alografía” a partir de su estreno. En efecto, su culminación corresponde a su materialización, el “texto coreográfico” no termina realmente hasta el momento de la primera representación. (p. 20-21)

4.2.1 Proceso - Autógrafa

El proceso de obra compone un inicio que distinguimos como el planteamiento de la idea inicial, el germen que hará posible la investigación del acto creativo. Cada proceso se desarrolla en sintonía con la metodología que cada creador comienza a distinguir como necesaria según la independencia de cada proyecto. Esta metodología también se encuentra en concordancia con la visión política de cada creador, que ha ido en variación según la historia política, social del arte y la danza.

Hemos concluido que el lenguaje corporal es un elemento de investigación de la danza contemporánea en donde se componen los mayores dispositivos de creación, es así que en la obra *Insomniac* distinguimos un proceso en particular que apunta a la construcción del lenguaje en primera instancia, cuya construcción se realiza entre los integrantes de la investigación

“La metodología es horizontal, sistemática y variable, permeable al proceso coreografía se construye en dialogo, no está previamente establecida”. (UMS-S-E2.3)

Dentro del acto creativo que apunta a la construcción de lenguaje y a las posibilidades corporales como un primer momento de construcción, se abordará

en concordancia con esa necesidad en específico, ahondando en la horizontalidad de la comunicación uniendo puentes temporales de relación.

“La metodología es como un plan de trabajo bastante horizontal, digo abordo la coreografía y la dirección porque hay una suerte de ambas, digamos, en algunos momentos yo doy una pauta, o una estructura de movimiento, en términos de la coreografía, ellos las desmantelan y , yo voy direccionando eso, es una, metodología que trata de hacer una construcción bastante sistemática y progresiva en el tiempo, a partir de estos materiales, y yo a través de esos materiales yo voy generando un dialogo con ellos, a partir de ir probando distintas maneras de manipulación y motivos de movimiento, esas ideas, de manipular el movimiento, en términos de reconstruirlas, siguen a partir de ideas estéticas, en términos de vestuario, de otras situaciones que van afectando un poco el movimiento y la corporalidad de ellos, pero en general, siempre parto de trabajar a través de una metodología bastante horizontal, donde todos somos como co-autores. no es rígida porque no hay una coreografía bastante establecida desde mi punto de vista, sino que simplemente, la escritura de la obra se va dando en este dialogo, entonces, vamos flexibilizando, bueno, si es que hay situaciones más de unisonó, mas trabajo de una totalidad del grupo, ahí, es mucho más rígido en términos de

tiempo, espacio, y de diseño espacial digamos, siempre es bastante flexible” (.E.2.5)

Deducimos que la metodología se desarrolla a través del dialogo de los elementos de la obra (cuerpos, lenguajes, estéticas, idea), este dialogo activo ira permitiendo la creación de trayectorias temporales necesarias para un devenir de material corporal, creando así un tiempo de construcción de obra que siempre será variable, según las necesidades inmateriales o materiales de estas, pero se comprende que el eje del tiempo en la danza no actúa como medio de medición sino que es usado para componer una variable a los cañones establecidos de estos:

“El tiempo puede ser manipulado en la composición coreográfica y se construye en relación al lenguaje escénico”. (UMS-S-E2-6)

El proceso va estructurando la visión específica de la obra a construir, donde cada creador irá organizando la composición en necesidad de este proceso. La estructuración del tiempo siempre será relativo, y dentro de la misma composición de estructura que se desarrolla al interior de la obra, también influenciará la metodología o proceso de investigación que cada creador va adquiriendo, para un lineamiento particular de su visión creadora:

“Hay algo bastante general, que utilizo, utilizo una estructura muy general, que quizás viene un poco del cine, en términos de dividir la obra, trato de conocer un poco cual es la extensión total de la obra, para poder dividirla en tres partes y es súper tradicional digamos, como que la trato de identificar, y después posiblemente a partir de esa identificación, voy cambiando las partes, pero, esas partes son muy claras, como que utilizo un cuarto de la obra para la identificación de estos personajes físicos, luego utilizo el otro cuarto para el desarrollo, digamos, de esas ideas, y el otro cuarto para la resolución de esas ideas, entonces a veces, parto de la resolución final, luego parto, de la intro de los personajes y luego el desarrollo, o simplemente voy de atrás para delante, eso en base a la estructura total, dentro de la estructura misma, al interior van sucediendo otras posibles mini estructuras, quizás a la mitad de la obra empiezo a trabajar esas tres y en la otra mitad de la obra empiezo a tomar elementos de la estructura anterior, para tomar una idea de resolución, pero en lo general soy bastante tradicional en ese sentido, inicio, desarrollo, final.”

(E.2.6)

La estructura de la misma obra es entonces otro campo temporal inmerso en ella. Este campo de realidad imaginada, ya que, el orden atiende a un imaginario estructural pero se concibe como lugar real de significante para los actores de la

obra. Se forma entonces dentro de la búsqueda o planteamiento de relacionar acontecimiento-trayectoria-acto (que nos insertan en lo político de la danza) mostrándonos nuevos espacios de realización que han sido desplazados y solo existen en este plano poético de simbolismo y nuevos caminos.

“La obra toma la estructura compositiva del cine para su organización, y mini estructuras dentro de la misma , donde se compone un inicio, desarrollo, final, una dramaturgia universal para su entendimiento” (UMS-S-E2-4)

4.2.2 Acto-post-Alografas

En relación al concepto Alógrafas descrito con anterioridad, se comprende como la materialización de la obra que aparece cuanto se complementa con la mirada del espectador. Será este ultimo el encargado de cerrar el círculo discursivo de la obra. Se concibe al acto no como un fin, pero si como un punto culmine de un proceso donde se abre y se complementa. Emergen de él lugares no visitados con anterioridad dados por la mirada concreta del espectador, y interprete se recorre o se plantea desde un lugar de presente, un estado de atención más perceptiva en relación al instante, porque su materialidad se dispone en acción a una mirada externa. Esta relación con el instante, tiene que ver con lo efímero

encontrado en la danza, este espacio se acciona la pieza coreográfica también tendrá un grado de ambigüedad en torno a su duración y permanencia.

Fontaine (2012) desde la visión de Adorno nos señala

La imagen-entendida aquí como aquello de la obra que aparece-se tentativa paradójal de captar lo que hay más efímero (...). Si, en tanto imágenes, las obras de arte son la duración de lo efímero, ellas se concretar en el aparecer como en algo momentáneo. Hacer la experiencia del arte significa tomar conciencia tanto de su proceso de inmanencia como de su fijación en el instante. (p.21)

Desde este lugar analizamos el acto en sí mismo como su porvenir, entendiendo este espacio de movilidad, en torno a las relaciones entre los componentes mismos de ella, ya sean, intérpretes, lenguajes, estados y emocionalidades;

“La obra comienza con la muestra escénica, se comprende y se instala, es un proceso de maduración, necesita un continuo hacer, para su modulación, articulación, es activo en su construcción para llegar a una profundidad corporal y estructural” (UMS-S-E2-8)

Comprendemos como se conforma un nuevo proceso desde el acto en vivo se toma como un nuevo inicio donde la obra viaja hacia un nuevo lugar temporal, desde una especie de suspensión se abre para hacer aparecer colores o texturas no visitadas con anterioridad, la obra vive en el acto

“Para mi recién comienza en realidad, recién comienza, por lo general todos los posesos he, tartán de llegar como a una meta de muestra, ya sea por festival, por encuentro , por, en fin, por lo que sea, pero hay algo que a mí me dispara, que recién es la comprensión de lo que se está generando, entonces, siempre hay como una revisión a posterior de eso, como recién se empiezan a instalar las ideas, sobre todo las ideas poéticas con el cuerpo, y específicamente con Insomniac vamos a empezar una especie de residencia, en donde tengamos más tiempo con ellos, quiero profundizar, en términos de lenguaje, de la fiscalidad y corporalidad y sobre todo revisar algunas escenas, en términos de transición, yo siento que la obra recién está apareciendo, como su propuesta en general, pero para mí cuando se muestra recién está empezando en realidad, hay todo un proceso de maduración, y sobre todo en nuestra condición en la cual trabajamos, que es la danza, tiene eso de efimidad, hay un campo de subjetividad que hay que empezar a tratar, y sobre todo un tema con la reproducción o del continuo hacer, hace que la obra valla adquiriendo un mayor peso, una

mayor maduración, una mayor articulación, o modulación de aquello que está sucediendo, a la obra le da peso al carrete, el hacerla una y otra vez, estar revisando”.(E.2.9)

En relación a la obra “Desatar”, dilucidamos cómo el coreógrafo comienza también un proceso de desprendimiento en torno a la obra. Vemos como muta y se transforma a través la apropiación de la obra en relación a los intérpretes;

“El coreógrafo no controla las situaciones del acto en vivo lo que suscita en una separación de la obra, dejándole de pertenecer, ya que el intérprete es creador del presente, del acto en vivo”.(UMS-S-E3-11)

“Casi una nueva obra. Distinta en sala de ensayos, otra en sala de teatro, otra en diálogo con el público El acto en vivo tiene impacto en el ritmo de la obra., factor, para mí, fundamental en la composición. Y el ritmo será dado por el creador intérprete, casi no pudiendo hacer nada, como coreógrafa al respecto. La obra se va de uno. Creo haber estado, al final de la larga temporada, bastante desprendida ya del trabajo, casi como que no me perteneciera”.(E3-5)

Resolvemos entonces que para que se suscite el acto creativo, el acto en sí, como lugar de existencia, necesita una comunicación constante, cíclica, ya que en la construcción de trayectorias es necesario un retorno desde el espectador, que incide y se desenvuelve a través del intérprete, la obra entonces comienza a emerger en relación constante con los elementos situacionales, y se reconoce a medida que se recompone constantemente, es decir, la idea de obra se compone en esa relación, se desenvuelve gracias a ella. A propósito de esto Louppe (1997) señala que:

En otras palabras, que camino sigue el artista para llegar al umbral donde el acto artístico se ofrece a la percepción. Allí donde nuestra conciencia descubre y vibra con ella. Tampoco entonces concluye un trayecto de la obra: se transforma y se enriquece a través de los retornos, las resonancias. Porque la poética incluye la percepción de su propio proceso. Para ello, como tendremos la ocasión de repetir, rompe con la dicotomía entre actor y el receptor, <desvectoriza> (...) la visión tradicional de la comunicación en un sentido único. De este modo, sitúa a la obra de arte en el centro de un <trabajo> compartido. (p. 23)

Otro punto interesante que sucede en el devenir de la obra es su carácter de duración en el espacio-tiempo. ¿Cómo es que la obra se convierte en referente dentro del mismo arte?. No damos un valor mayor o menor, ya que anteriormente

evaluamos el carácter de evaporación, de instante que se instala en el conocimiento subjetivo en relación al espectador-obra, sino que constatamos una permanencia en obras, ya sea por su ruptura, su contexto, o su lenguaje. Distinguimos en la obra de Kurt Joss, la Mesa Verde, un valor histórico, instalado en un contexto específico, donde la obra surge desde ese lugar y en relación se desarrolla.

“La obra es histórica por sus valores humanos y lo elementos de enseñanza a las sociedades” (UMS-S-E1-10)

“Es un hito en la danza, es como no sé, el lago de los cisnes en otro tiempo, e romanticismos, depuse tu llegas a la guerra en los conflictos de los países, y se reflejado que pasa en este tiempo, y esto es arte, ese es el trabajo del arte, que muestra que pasa en este momento, en la pintura en la música, escultura, es un ejemplo muy especial, porque muchas cosas, tu perdes y no se van a mencionar mas, porque este vive, porque tiene valores humanos, que no se pierden, no van a irse, importante como tu transmites este ballet para que se mantiene vivo, y no solo transmites el paso.” (E.1.5)

Entonces la perdurabilidad de la obra entra a los vectores temporales que hemos descrito (proceso-acto), donde la obra se instala como referente dentro de su

mismo campo y dialoga con los distintos contextos políticos. El tiempo contemporáneo es incidente en la política de la danza, porque es necesario el tiempo como cualidad vivencial y concreta el presente como fuente simbólica y real de entrega de conocimiento, el acto sucede.

4.2 Discurso Escénico

4.3.1 Cuerpo político

El discurso escénico en la danza es específicamente entregado por el cuerpo. Es el cuerpo el encargado de producir discurso a través del acto creativo. El cuerpo funciona con un mediador de discursos activos donde siempre estará en contacto con el canal mediático que este otorga.

“Yo creo que en realidad para mí, en lo muy, personal, trabajar con el cuerpo es un acto político, te instalas políticamente en una sociedad, no simplemente lo político en términos de lo común, sino simplemente, que el cuerpo es un almacenamiento de información y experiencia que trabaja con distintas capas desde lo emocional, desde lo espiritual, pero por sobre todo, cuál es tu presente sociopolítico en la actualidad, y hay algo bien en lo particular, que me he decidido manejar políticamente dentro de un posible discurso escénico, que tiene que ver con, en esto reconozco mi escuela, en términos de fonación bastante alemana, y después de otras

influencias, pero la corporalidad, como en ese sentido me siento definido, como una posible línea, como es posible abordar la corporalidad, en cuanto lo que el cuerpo te puedo entregar sin un pasado, sin una presencia psicológica, emocional a priori, digamos, para mí, el tema de trabajar políticamente con el medio expresivo que es el cuerpo y el movimiento, me posibilita a mí, clavarme en una especie de identidad, entonces trato de generar una identidad en términos de un discurso, bajo esos aspectos, no rechazando los otros, sino simplemente por una decisión.”(E.2.10)

Reconocer al cuerpo desde su objeto-sujeto se revaloriza desde el acto formal en la sociedad. El cuerpo como estructura anatómica, emocional, psicológica que se soporta a través de un cuerpo socio-político almacenador de información y aprendizaje. Concebir esta estructura con sus capas y puestas conversación a través de la danza y de la obra coreográfica afloran y permiten una capacidad discursiva y política.

El cuerpo como condición política no sólo se encausa en el acto de creación. Es en el discurso escénico, en el acontecimiento, donde este se manifiesta, no solo a través de la presencia, sino como un lugar de validación de investigación activa en torno a procesos creativos de ideas tangibles. El cuerpo entonces se consolida

como un cuerpo político, en su materialidad, pero a su vez es la obra, el acto creativo de emancipación y él se construye como cuerpo político de obra.

“El cuerpo existe en un presente socio-político de realidad ya que es una fuente de almacenamiento de información y experiencia, proponiendo un discurso escénico, un valor de investigación, donde, la expresividad del cuerpo y su lenguaje son identidades políticas” (UMS-S-E2-9)

Esta activación del discurso político necesita de una visibilidad que sólo se complementa en el acto presente de obra, pero aun así no podemos deslegitimar el proceso y las relaciones en torno a este como un lugar político de acontecer. Es en ese lugar que la danza se construye no sólo en referencia a la idea de la obra y su puesta en escena sino también como una construcción humana de relaciones corporales en torno al traspaso constante de la información almacenada en nuestros cuerpos. Las relaciones colectivas de la danza son también una forma de crear nuevas trayectorias de espacio político, confluyendo así el proceso y el acto como significantes políticos:

“El arte debe reflejar la sociedad y la danza es reflejo de relaciones humanas, es un traspaso de información, de ideas, de conocimiento, de enseñanza”. (UMS-S-E1-12)

“Significa antiguamente todo se transmitió por persona a persona, yo, siempre hubo de un hombre a otro, a mujer a otra, por ejemplo tu tuviste un conocimiento y lo guardas y pasas, significa la danza lo mismo, si tu no tiene a alguien que te transmita algo, que depuse hace mismo desarrollo, que no funciona con leerlo, puede ayudar, pero no es lo mismo”. (E.1.5)

El cuerpo funciona como la visibilidad del pensamiento, aunándolos en tiempo presente, donde la experiencia escénica es un devenir de informaciones sensoriales, emocionales, reflexivas, que provienen de lo concreto de la obra de danza. Es entonces la necesidad del acto creativo de complementarse, con un espectador activo y reflexivo, donde se entra en un lugar de significantes subjetivos, pero que no carecen de valor, sino que se demuestran desde la visibilidad más concreta en torno a las relaciones humanas, el cuerpo. Este cuerpo vulnerable, ceromático, activo, donde el estado corporal del intérprete a través de mecanismos de lenguajes y corporalidades variadas, guía al espectador y lo sumerge desde lo material de la acción:

“Los discursos de obras no cambian la sociedad, pero la experiencia escénica es la invitación al espectador a vivencia otro posible universo”.(UMS-S-E2-10)

“La experiencia cibernética es preponderante en esta sociedad, es entonces, que el contacto humano generado por el cuerpo en relación construye discurso político. El arte es una experiencia estética, vivencial, subjetiva”.(UMS-S-E2-11)

“Esta realidad y simplemente ofrecerle al espectador un espacio, tiempo que trasciende esta temporalidad, este espacio real, simplemente para hacer surgir otros posibles universos, en este específico, en este planeta, trato de conectarme con eso, con el arte y no lo digo yo sino, el arte en general es una experiencia estética, y me hago cargo y responsable de eso, entonces como es posible tratar esa experiencia estética, como una experiencia vivencial, una experiencia subjetiva, una experiencia plástica, una experiencia sugerente, he eso”.(E.2.10)

Desde la obra Mesa verde se plantea:

“El ballet en si mismo muestra y yo creo más valeroso, se muestra algo que es tan esencial en el ser humano, el ciclo, porque tú eres, tu no, hace una guerra dos guerra o ninguna, pero no vas a vivir tanto que das cuenta que todo es cíclico, y tu accionar, buscamos otro camino, porque tú haces experiencia nueva no lo que hicieron antes, este es la mesa verde para mí, y se muestra en desarrollo la decadencia del ser humano, el no querer aprender de la historia, porque buscar siempre el camino de la guerra, el destruir, al final tú piensas porque destruir y cuando ves destruyes puedes empezar de nuevo, personalmente para mí, yo siempre escuche”.(E. 1.4)

Es entonces que la obra se sitúa dentro de un accionar político, donde aunamos la importancia del colectivo, del intérprete, del espectador, del lenguaje y de la poética en relación a la estética y a la danza, donde el cuerpo político y su discurso es el todo. La obra en sí misma es un cuerpo que acontece y permanece a través de los sentidos, el conocimiento y su relación con los contextos. Al respecto Greiner (2009) afirma:

El estudio de esta transformaciones sistémicas puede ayudarnos a entender la presencia del cuerpo que danza como una acción política, puesto que se trata precisamente de la posibilidad de <descontinuación de

un proceso de repetición>, de una transición sistémica y de una discontinuación de la mirada (aquella que atestigua la acción como observadora o creadora). Así, incluso cuando la danza no tiene una temática específicamente política, en la medida que produce dislocamientos epistemológicos, huyendo de los límites impuestos por clasificaciones preestablecidas, reinserta lo que supuestamente sería confinado al ámbito de las diferentes abyecciones (sociales, culturales, personales, políticas). Al ganar visibilidad construyendo testimonios hacia este proceso (en el tránsito en que ellos hacen y ven la danza), redimensiona la hipótesis de que la danza, así como todo arte, es siempre política aunque intervenga en la realidad de una forma muy singular: creando mundo posibles (p. 7)

Aparecen ante nosotros los elementos políticos de la obra. Se aúnan para esclarecer la libertad en torno al acto, es una decisión todo lo puesto en la obra de danza, esta decisión abre los caminos necesarios para recorrer y dialogar con los agentes pertinentes. Se esclarece la escena, se limpia y se visibiliza el cuerpo-político y sus trayectorias formadoras de universos ampliados de conocimiento. Abrimos el campo semántico y lo ponemos en relación de una nueva visibilidad de la presencia del creador-interprete-espectador, cada uno debe empoderarse de su lugar y saber comprender sus códigos para poder entrar en comunicación.

5 CONCLUSIONES

Desplegamos en un primer momento una pregunta en relación al arte contemporáneo, y al acto democratizante. Esta pregunta apuntaba a entender de qué manera relacionamos el arte contemporáneo, el arte escénico de la danza, con la acción democratizadora. Para poder entender ahondamos en ambos conceptos, contemporaneidad y democracia. El desglose de ellos propiciaron un entendimiento para poder ingresarlos a la discusión relacional de ambos, donde la investigación revelara atisbos necesarios para poder comprender el funcionamiento y planteamiento dentro de la sociedad, haciendo entonces referencia a un lugar de convergencia y comunicación que se pone como referente desde el acto creativo en el arte del movimiento.

En un primer objetivo específico era necesario poder esclarecer una definición en torno al concepto de democracia, pudiendo esclarecer que es un acto de subordinación del colectivo, que está inmersa en nuestra sociedad desde una relación de poder contraria a la emancipación del acto de las sociedades en relación a su propia identidad. Ya que comprendimos dos visiones de identificación con esta, uno gira en torno a la democracia-real, y otro a la democracia-representativa. La democracia representativa se define cuando el estado entra en la ecuación como intermediario e indicador de validación. La representación será entonces el eje del sistema democrático, donde la fantasía

producida desde la aprobación de un sistema democrático carece de identidad y sustento, ya que esta representatividad es erigida a través de un lugar de consumo en torno a las ideas. Esta validación de un sistema que proviene de la hegemonía política se sustenta a través del sufragio, creando la falsa identidad del ciudadano en acción, ya que la acción que se intenta ratificar es vacía de contenido y participación. Es por esto que concluimos que la democracia es un acto de subordinación, haciéndola contraria por definición al acto emancipador que propone el arte contemporáneo. Entonces transformamos la relación del arte en construcción con una política de emancipación, ya que en la democracia-representativa existe un contrato social en relación al estado que se contrapone a la libertad necesaria que propone el acto político desde la visión del arte situada en el tiempo.

En relación con el segundo objetivo específico que se preguntaba cuáles eran las características necesarias para poder englobar y definir el concepto de contemporaneidad en el arte, logramos concretizar sus peculiaridades, identificando:

- En cuanto al tiempo dentro del hacer contemporáneo la acción, el presente como acto en vivo es indiscutible. La presencia denota un acto de permanencia en la obra, que sin ella sólo se transforma en instante. Esta permanencia no solo se dará en relación con la obra, sino también con la

acción poética que realiza el bailarín. Deja de existir una representación de la escena. Es el hacer in situ donde se instala esta relación tiempo-presente-acto, uniéndose por el concepto de infinito-finito. Donde la reproducción del arte se valida en el acto, es posible la masificación, no compone en sí mismo un acto sublime e irreplicable, pero donde siempre debe potenciarse el acto, siempre debe habitarse el lugar presente. El distanciamiento aparecerá como una consecuencia de la mirada, y la comprensión del contexto que se habita, (este emerge en relación a la obra), potenciara el discurso mismo del acto creativo.

- La forma compondrá una nueva variable en la escena contemporánea, donde se abre la posibilidad de lenguajes estéticos para validar así el discurso. Es entonces donde la danza contemporánea se abre a la posibilidad de la movilidad constante del cuerpo, este como primer investigador se expone en su magnitud de posibilidades y lenguajes a encontrar. Donde el estado corporal toma valor y se resuelve en la movilidad corporal y no en la limitación de una forma establecida, sino en la construcción imperante de nuevos lenguajes.
- El rol se homogeniza, las relaciones serán dadas por la construcción de obra, donde el performance se vuelve activo e investigador primordial de su propia materialidad, el espectador se vuelve reflexivo y participativo en relación a la obra, donde esta se construye finalmente con la mirada

presente del espectador, formando así parte de la construcción del acontecimiento presente. La mirada desde todos los elementos del acto, se suscita en una relación activa entre interprete-obra-espectador

- El arte contemporáneo, se construye entonces como arte político. La relación arte-estética-política conviven en un dialogo continuo permitiendo levantar un discurso escénico. Lo político en el arte se asienta en el tiempo presente y en relación al propio distanciamiento de la mirada de este. Es decir en este hacer, el debe ser el encargado de edificar nuevas relaciones espacio-tiempo que le permitan reflexionar en torno a las relaciones corpóreas, ideológicas, perceptivas, sociales y culturales, en las individualidades y en las formas colectivas de organización, para manifestarse como constructoras de prácticas simbólicas y de discurso político.

A través de la identificación de sus características el arte contemporáneo se define, como creador de trayectorias potenciadas desde su capacidad de accionar político dentro de la sociedad. Un arte de ruptura a partir de la construcción activa de relaciones humanas al servicio del acto creativo.

Como parte de las conclusiones nos remitimos al tercer objetivo específico que compone el eje central de la investigación que es la relación creada en torno al arte contemporáneo, y el acto democrático. Aquí distinguimos entonces, que ya no

podemos poner en perspectiva ambos conceptos porque es una relación de anulación y contraposición. Se necesita reinventar esta relación, y poner en valor el acto creativo como un acto emancipador que se relaciona con el acontecer político de nuestro siglo.

Desde esta base se han definido la construcción política de la contemporaneidad que se sustenta a través de 3 ejes:

- Tiempo
- Trayectorias
- Acontecimiento

La construcción política del arte nos permite componer la obra artística en relación a un discurso escénico. Es aquí que enlazamos a la danza contemporánea en torno a sus características específicas, puestas en valor a través del discurso escénico sustentado por el cuerpo político de la construcción de obra. Desde los datos obtenidos dentro de la investigación entendemos que la política de la danza, se relaciona con la movilidad del cuerpo. No siempre será la idea o la narrativa de esta, el valor exponencial de la obra, sino que funciona en relación a los tres conceptos anteriores. En relación a ellos podemos definir:

- Que el tiempo de construcción política necesaria para poder crear una nueva construcción de las vanguardias artísticas, siempre se realizara en el

presente. Donde el proceso de obra comienza a validarse también como acontecer mismo, no será solo el resultado de esta la que instale como política, sino que se comprenderá el tiempo de acción como un nuevo lugar dentro de este sistema.

- Las trayectorias que por ponemos como un nuevo lugar de un colectivo en torno a sus decisiones de incidencia de esta sociedad se complementará en el acto creativo. Esto a partir de las nuevas trayectorias que son intrínsecas a la danza contemporánea, es decir al proceso de investigación relacionado con la búsqueda de movilidad, con el reconocimiento de la biografía, de la memoria, del sujeto artístico, propone un contexto de movilidad espacial cuestionado y propiciado por el lenguaje (en específico en relación al cuerpo), como fue develado por el análisis de los datos obtenidos en la investigación.

La performance deberá validarse dentro de espacialidad de conocimiento donde es el interprete-creador quien cuestiona las formas de construcción política dentro de la obra. Las nuevas trayectorias en el arte como acto de indagación válida, deberán ser rectificadas por los propios artistas, las nuevas trayectorias de construcción deberán ponerse en relación con el colectivo de esta sociedad, solo así en este engranajes se podrá crear trayectorias poéticas de afirmación que se resuelvan en el presente activo

de la mirada, saber ver, saber proponer, saber reflexionar desde todos los participantes del gesto de obra.

- El acontecimiento engloba el discurso escénico en su totalidad. El acontecimiento no solo entendido como el acto en sí mismo, sino como un discurso de cuerpo, el cuerpo in situ crea a través de la presencia, a través de la construcción de simbología, de estética, el lugar político del arte. No será solo la idea, sino que es el cómo se manifiesta y se posiciona como garante y empoderado de un discurso colectivo e individual de cuerpo. El acontecimiento de la obra artística es el discurso político de la danza contemporánea. La sensibilidad, la emocionalidad, el empoderamiento, el lenguaje, el tiempo, el espacio, la interpretación, se desarrollan en el cuerpo como materialidad tangible discursiva, es decir, se identifica a la poética de obra como parte fundamental del el acto creativo, discurso esclarecido a través de la mirada en torno a las obras investigadas.

Como conclusión se pretende señalar que el arte como un espacio imperante para la transformación social, debe hacerse cargo de su discurso escénico, donde la estética debe estar en conexión con el cuerpo político en su totalidad, y donde la democracia debiera quedar relegada a un acto de subordinación del ser humano. Esto porque sus significantes son contradictorios y contraproducentes en relación al potencial del acto emancipador propuesto por el desarrollo de la danza

contemporánea se debe señalar que el cuerpo es subversivo en su totalidad, pero desde la mirada activa debe hacerse presente y consciente de su poder de transformación del tiempo, de las trayectorias y del acontecimiento, para así poder relacionarse de manera activa en el discurso de transformación de esta sociedad.

6 . BIBLIOGRAFIA

Agamben, G.2008. ¿Qué es lo Contemporáneo? Este texto, inédito en español, fue leído en el curso de filosofía teocrática que se llevo a cabo en la facultad de Artes y Diseño de Venecia entre 2006 y 2007.Traduccion: Verónica Najera

Ana Biutrago(ed.), Sanchez,J. Greiner,C. Garces,M. Günsür, Z. Conde-Salazar, J. Galhos, C y Ranciere, J.(2009). Centro coreográfico Galego, Universidad de Alcala. España

Badiou, A.2008. 15 tesis sobre arte contemporáneo. Diapheanes, Zúrich-Berlin (Traducción y establecimiento al español:A. Arozamena)

Badiou, A.2013. Las condiciones del arte Contemporaneo. Buenos Aires, Transcripcion y corrección de la traducción directa: Brumania

Badiu,A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial

Badiou.A (2000). ¿Qué es la política?

Bakunin, M. (1978). *Escritos de filosofía política* V. I. Madrid: Alianza.

Dahl. R. (2004), *Democracia*. Enciclopedia Britanica.
<http://sociologiapolitica.sociales.uba.ar/files/2013/09/Dahl-POstdata.pdf>

Fontaine, Geisha.(2012). Las danzas del tiempo. Centro cultural de la cooperacion floreal Gorini, Buenos Aires

Jimenez-Dominguez, B.(2000) *Investigación cualitativa y psicología social crítica*.

Contra la lógica binaria y la ilusión de la pureza. Investigación cualitativa en salud,

http://www.cge.udg.mx_revistaudg_rug17_3investigacion.pdf.

Lokce, J. (1960). *Segundo tratado sobre el gobierno civil*

Loupe, L. (1997). *Poética de la danza contemporánea*, Universidad de Salamanca. España

Ramírez Atehortúa, F. Zwerg-Villegas, A. (2012). Metodología de la investigación: más que una receta. [Dialnet-MetodologiaDeLaInvestigacion-4044261.pdf](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4044261)

Rancière, J. (2006). *El odio a la democracia*, Amorrortu, Buenos Aires.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, España

7 ANEXOS

Cuadro de UMS- síntesis

UMS-S- E1		UMS-S- E2		UMS-S- E3		UMS-S- E4	
1	<p>El personaje es “shiva” (cabrador), “shiva” es un personaje dual, que se aprovecha de la guerra de vestuario concreto en relación a la realidad donde el diseño del vestuario corresponde a las clases sociales</p>	1	<p>La obra fue construida a través de una idea de la dirección y a partir de reciclar material, donde el coreógrafo se reconoce en su idea</p>	1	<p>La idea de obra no estaba definida sino que apareció de la relación con los intérpretes y su identidad</p>		

2	La idea de obra está en relación con la cultura alemana y su visión católica de la muerte. La danza de la muerte es el origen de la mesa verde.	2	La investigación del lenguaje corporal surge a través de un estado de insomnio, este lenguaje se construye a través de ideas que afecten al cuerpo, el material es sometido a intervenciones de investigaciones, donde la obra se construye en el intercambio de	2	La composición de la obra se realizó en la edición y selección de material		
---	---	---	--	---	--	--	--

			material y a través de dispositivos que generan variantes en las posibilidades			
3	La obra se llama mesa verde, por la primera escena, donde existe una mesa verde, que es una discusión política en torno a la guerra, que es el contexto histórico de creación de la obra donde, la	3	La metodología es horizontal, sistemática y variable, permeable al proceso. La coreografía se construye en dialogo, no está previamente establecida, Los intérpretes son activos en la	3	La pulsión fue el impulso para crear la obra	

	<p>muerte entrelaza todas las escenas y a los personajes y la música guía la dramaturgia y muestra características humanas en relación</p>		<p>construcción de obra, por lo tanto son co-autores de la obra y buscadores corporales</p>			
4	<p>Las escenas, personajes, lenguaje, son representaciones simbólicas de hechos concretos, por lo tanto, el lenguaje de la obra es</p>	4	<p>La obra toma la estructura compositiva del cine para su organización, y mini estructuras dentro de la misma , donde se compone un</p>	4	<p>La obra es la primera que realiza la compañía luego de la muerte de su director</p>	

	detallado y significativo desde la observación de gestos.		inicio, desarrollo, final, una dramaturgia universal para su entendimiento			
5	La obra muestra que la historia se repite, es cíclica. El ser humano repite los mismos errores	5	El imaginario entra en una segunda etapa a la interpretación, que propone el coreógrafo, donde se identifica el estado de insomnio y que se traspasa empáticamente a los intérpretes para producir	5	La negación a la invitación de trabajar en la obra era imposible	

			simbiosis y afectación personal			
6	El ballet de Joss tuvo que irse al exilio debido a sus integrantes judíos	6	El tiempo puede ser manipulado en la composición coreográfica y se construye en relación al lenguaje escénico	6	la obra se devela, aparece en el proceso	
7	Patricio Bunster ve en la danza la posibilidad de discurso político	7	El espacio de la obra se construye a partir contracción y dilatación, donde la clonación,	7	El instinto es parte del proceso	

			<p>secuencialidad, es un dispositivo espacial y corporal, donde interviene la perspectiva espacial, haciendo activo al espectador en el reconocimiento espacial de la obra</p>			
8	Los bailarines son competitivos	8	La obra comienza con la muestra escénica, se comprende y se instala, es un	8	El proceso se enmarca en vivir experiencias, donde el cuerpo de obra	

			<p>proceso de maduración, necesita un continuo hacer, para su modulación, articulación, es activo en su construcción para llegar a una profundidad corporal y estructural</p>		<p>se formo en este proceso de escucha en relación a los ensayos</p>	
9	<p>Raymond se desconcertar ante la negación política de Joss en base a su obra, ya que el</p>	9	<p>La danza existe en un campo de subjetividad, donde el acto creativo es político y se</p>	9	<p>La dramaturgia de la obra no fue previamente diseñada</p>	

	<p>discurso cambia con el pasar de los años</p>	<p>instala dentro de la sociedad. El cuerpo existe en un presente socio-político de realidad ya que es una fuente de almacenamiento de información y experiencia, proponiendo un discurso escénico, un valor de investigación, donde, la expresividad del cuerpo y su lenguaje son identidades</p>			
--	---	--	--	--	--

			políticas			
10	La obra es histórica por sus valores humanos y los elementos de enseñanza a las sociedades	10	Los discursos de obras no cambian la sociedad, pero la experiencia escénica es la invitación al espectador a vivir otro posible universo	10	La obra muta en relación al diálogo con el público y su ritmo también se transforma por el impacto del acto	
11	El traspaso del material de obra debe realizarse en la totalidad, donde la interpretación necesita una guía y la técnica	11	La experiencia cibernética es preponderante en esta sociedad es entonces, que el contacto humano generado por el	11	El coreógrafo no controla las situaciones del acto en vivo lo que suscita en una separación de la obra, dejándole de	

	<p>está al servicio del carácter de la obra, la corporalidad esta en relación al peso de la obra, donde la obra es variable según los intérpretes de ella</p>		<p>cuerpo en relación construye discurso político. El arte es una experiencia estética, vivencial, subjetiva</p>		<p>pertenecer , ya que el interprete es creador del presente, del acto en vivo</p>		
12	<p>El arte debe reflejar la sociedad y la danza es reflejo de relaciones humanas, es un traspaso de información, de ideas, de</p>						

	conocimiento, de enseñanza						
--	-------------------------------	--	--	--	--	--	--

Entrevistas

Entrevista: Carolina Bravo

Entrevistadora: Sofía Veliz

Obra: Desatar

E.3		UMS
E.3.1	<p>¿Cuál es tu rol dentro de la obra?</p> <p>Mmmmmmmmmmmmmmm, levante una propuesta, ósea les pedí avanzar juntos en ideas para nada definidas, en la confianza que “ la cosa”, la obra, el trabajo, iba a ir apareciendo mientras hablaba cada uno en primera persona, entonces dirigí las personas, seleccione y edite, compuse</p>	<p>La idea de obra no estaba definida</p> <p>La obra apareció de la relación con los interpretes</p> <p>La composición de la obra se realizo en la edición y selección de material</p>
E.3.2	<p>¿Cómo se desarrollo el proceso de idea en torno a la obra?</p>	

	<p>En un tiempo real muy corto, creo no más de 1 mes. No tuve una idea inicial, diría yo, más bien una pulsión. Era la primera obra que la compañía estrenaría (junto a otra coreografía de Luis Eduardo Araneda), después de la muerte de Patricio. No creo haber construido una obra donde "me expresara" respecto de una idea, sino más bien llegue a trabajar con este grupo de personas preguntándome (les) qué era posible, justo hacer ahora...como compañía...el quienes somos...así recibí también la invitación a trabajar. Respondí que si inmediatamente sin saber qué iba a hacer ni desarrollar nada....salvo la evidente sensación de que , por así decirlo, no estaba en mi negar una invitación así, era algo que tenía que hacer....el descubrir, entonces, de qué se trataba la obra, dejarla que apareciera su dramaturgia en el proceso, fue muy gratificante</p>	<p>La pulsión fue el impulso para crear la obra</p> <p>La obra es la primera que realiza la compañía luego de la muerte de su director</p> <p>la idea de obra no era clara</p> <p>la idea de obra fue un traspaso a preguntas de identidad</p> <p>la negación a la invitación de trabajar en la obra era imposible</p>
--	--	--

		la obra se devela en el proceso
E.3.3	<p>¿De qué manera se construyó el lenguaje el lenguaje de la obra?</p> <p>Cooperativamente con los intérpretes. En escenas específicas fue una desconstrucción del lenguaje de Patricio.</p>	
E.3.4	<p>¿De qué manera surge la metodología del proceso?</p> <p>Fue un proceso donde el instinto fue primordial. Visto ahora, en una primera instancia el verbo fue abrir. Vivencia situaciones que abrían respuesta, maneras, danzas, escenas. Luego lo fundamental fue dejar que apareciera la</p>	<p>El instinto es parte del proceso</p> <p>El proceso se enmarco en viven ciar experiencias</p>

	<p>obra. La metodología fue la escucha, la dramaturgia no fue diseñada, menos desde un principio, si no que fue ver y escuchar lo que había, y permitir que se formara el cuerpo de la obra.</p>	<p>La obra aparece</p> <p>La dramaturgia de la obra no fue previamente diseñada</p> <p>El cuerpo de obra se formo a través de ver y escuchar lo que sucedía en los ensayos</p>
<p>E.3.5</p>	<p>¿Que emerge de la obra una vez realizada? En relación al espectador y al acto en vivo</p> <p>Casi una nueva obra. Distinta en sala de ensayos, otra en sala de teatro, otra en diálogo con el público El acto en vivo tiene impacto en el ritmo de la obra., factor, para mí, fundamental en la composición. Y el ritmo será dado por el creador intérprete, casi no pudiendo hacer nada, como coreógrafa al</p>	<p>La obra muta en relación al dialogo con el publico</p> <p>El acto impacta en el ritmo de la obra</p> <p>El interprete es creador</p>

	<p>respecto. La obra se va de uno. Creo haber estado, al final de la larga temporada, bastante desprendida ya del trabajo, casi como que no me perteneciera</p>	<p>en el presente del acto en vivo</p> <p>El coreógrafo no controla las situaciones del acto</p> <p>El coreógrafo se separa de la obra en su realización del acto</p> <p>La obra no le pertenecía al coreógrafo</p>

Entrevista 1

Entrevistado: Raymond Hilbert

Entrevistadora: Sofía Veliz

Obra: La mesa verde

		UMS
E.1.1	<p>S: ¿Cual es tu rol dentro de la obra?</p> <p>R:Mmm, entre la obra aprendí el cobrador, en alemán se llama de “shiva”, son como este tiempo hombre que hace negocios sucios, no hace negocios limpia, persona que, es importante para lenguaje corporal, es un personaje que tiene dos caras, una cara limpia con que te persiva y otra cara sucia con que te engaña, este chiva alemán hace eso, empujar, pone algo bajo la mesa, porque antiguamente cuando compraron cosas en la mercado negro por arriba te venden una cosa y por abajo empujan otra, por lo tanto llama “shiva” en</p>	<p>El personaje es “shiva” (cabrador)</p> <p>“shiva” es un personaje dual, de vestuario concreto en relacion a la realidad</p> <p>El diseño del vestuario</p>

	<p>alemán, este fue, el tiene manos blancos con guantes tiene un gorro en alemán se llama “melona” es de un nivel alto, zapaos con “gamashe” se llama, en esa época tu pusiste algo arriba de tus zapatos, como algo un diseño limpio, para mostrar que está en otro nivel económico.</p>	<p>corresponde a las clases sociales</p>
E.1.2	<p>S: De qué manera se desarrollo el proceso en torno a la idea de la obra (raymon estuvo en la reposición, por lo tanto desde lo su experiencia nos comenta)</p> <p>R: Yo tuvo con la hija, yo que sé, yo sé vi y el patricio me conto, hube una idea del Joos, de hacer un solo, y ese solo estuvo como motivada en Alemania en las iglesias, hay pinturas sobre la muerte, se llama la danza de la muerte y es como muy antigua esta idea, que la muerte no hace diferencia en los niveles</p>	<p>La idea de obra está en relación con la cultura alemana y su visión católica de la muerte.</p> <p>La danza de la muerte es el origen de la mesa</p>

	<p>sociales, y hay pinturas de 5 o 6 metros donde tú ves diferentes figuras, un militar, un trabajador, un luchador, una reina, un obispo de la iglesia, y todo eso alrededor baila un esqueleto con un pañuelo, siempre como muy burlándole, satírico entiende, y ese como se llama la danza de la muerte, y esa idea era un solo de la danza de la muerte, y en ese tiempo estuvo trabajando con el Sigur Ledder, por ellos se conocieron en Hamburgo y desarrollaron juntos sus ideas, Josas estudio con el Lavan, y Ledder ya era ya muy inteligente, obtuvo de otras fuentes su material, y de repente llego una invitación de Francia o de Paris a un concurso, ya, y el Josas dacio hacer una obra, que ya empezó, por que no hace una cosa como grupal, y acá llego el Robert Cohen el músico y juntos desarrollaron música y dramaturgia, y danza.</p>	<p>verde.</p> <p>La muerte no distingue clases sociales</p> <p>Joss y Ledder trabajaron juntos.</p> <p>Joos crea la mesa verde de manera fortuita</p> <p>La obra se construye en relación con la música</p>
--	---	---

	<p>Hicieron escena por escena, cuando una escucha la música, primera parte, una variación una variación, a veces es muy lento cuando la madre, me entiende, depuse cuando la muerte con la joven es más rápido, más dinámico, súper bien, y en eso el desarrollo ciertas escenas, la primera es una reunión de los hombres negros, los políticos ya, que están en una mesa que es verde, por lo tanto la obra se llama la mesa verde, y una ventana que está abierta, que abajo hay no es un restaurante, pa pa pinta (tararea la música), después viene, fracasa todo, y no encuentran un acuerdo salen las pistolas, y dicen ya vamos hacer una guerra, viene la guerra, viene la figura manifestando la muerte en persona, que tiene relación a este tiempo que es segunda guerra, bueno y acá bien la segunda guerra, como persona, personaje que va a</p>	<p>La obra se llama mesa verde, por la primera escena, donde existe una mesa verde.</p> <p>La obra comienza con una discusión política en torno a la guerra</p> <p>La segunda guerra mundial es el contexto histórico de la creación de la obra</p> <p>Los personajes de la obra son extraídos de la realidad alemana</p>
--	--	---

	<p>guiar como dibujo por toda la obra, y josas hizo esta obra en relación a la guerra, no en relación a la vida, significa la guerra, primer, la muerte hizo su danza y llega el .. el héroe Alemania, el más convencido, el que esta atrás de la idea, y no piensa de dejar o de ir a casa, y piensa luchar, luchar, y cree confía, es el más valiente y más confiable con la bandera, y después de él vienen diferentes soldados, con su madre, con su novia, después viene uno más viejo, y todos ellos forman un ejército y de eso, viene el cobrador que dice ya vamos a la guerra que bueno ya, vamos a lucha y en el momento en que la muerte hace brazo y todos bajan por el brazo de la muerte, y todos bajan por el brazo de la muerte, el cobrador, mantiene acá y el ultimo no va a la guerra es el único que se aprovecha de la guerra, ese es súper bien pensado, acá viene la segunda escena con la lucha y esta la muerte y toma un</p>	<p>El cobrador se aprovecha de la guerra.</p> <p>La muerte entrelaza todas las escenas y a los personajes</p> <p>Las escenas son</p>
--	---	--

<p>soldado, siguen las escenas el cabrador, muestra primero su cara limpia y cuando ve que nadie ve, comienza a buscar los anillos, las cosas de los muertos, me entiende, lo toma, después viene la escena con la madre la muerte viene y toma la madre, después viene una muy linda con la niña, y la muerte baila con la niña, el soldado viejo quieren acercarse, depuse viene la escena con el soldado , muy buen esa escena, cuando el soldado viejo esta como vigilando el campo y él hace un movimiento izquierda, derecha, con la bandera, y atrás esta la muerte y tú no puedes verlo, y de repente la muerte, va en crese atrás una sombre, es todo muy simbólico, y crece y toma la bandera y va en la diagonal, y tiene que correrle, y todos esperan y entran en la misma, y trabajan en la, y viene el famoso reloj cuando todos están, pero uno falta el bandereo y todos luchan y muere también y todos abajo</p>	<p>representaciones simbólicas de hechos concretos</p> <p>La historia se repite, es cíclica. El ser humano repite los mismos errores</p> <p>El ballet de Joss tuvo que irse al exilio debido a sus integrantes judíos</p>
--	---

<p>y repite y vienen los hombre de la mesa y comienza de nuevo, como un ciclo y él como el Joss hice es como una verdad en la vida, el hombre no aprende dice, ya hacemos mil guerra, olvidamos en 10 años otra guerra, otra guerra, y otros políticos, y otros chivas, otros bandereros otras madres, y otros soldados y este es más o menos que el hice en este ballet y esto paso en la segunda guerra, cuando tuvieron que irse, porque recibieron una amenaza, que van a detener a miembros del ballet Joss, porque tenían muchos miembros judíos y reciben una llamada a media noche y a chiquillos tienen que irse, se fueron y se van a Latinoamérica y hacen su gira, yaca se hacen 3 ballets.</p> <p>El patricio ve esa obra antes examen de arquitectura, y deja la escuela, pero el va allá</p>	<p>Patricio Bunster ve en la danza la posibilidad de discurso político</p> <p>La mesa verde tuvo influencias en la danza latinoamericana</p>
---	--

	<p>por razón lógico, porque ve en eso una posibilidad, para mostrar en una obra, mostrar y aclarar opinión, decir lo que quiere decir, por lo tanto cambia, siempre con esta idea, realmente muy fijada en ese tiempo, la expedición social. Alemania tremendo éxito hasta ahora. Éxito vemos la obra 10 años depuse. En Berlín. Pero que pasa eso patricio me conto eso depuse,</p> <p>Hay un video cuando Joss hace entrevista con Christopher Bruss que es el director de Ranbert, se monta en el teatro de ranbert, y Bruss depues hace gustence en relación a eso, es la versión Latinoamérica de la mesa verde, es la misma idea, la muerte esta y se va de pueblo, y toma a la mujer, a la cantante, al esposo, toma, es lo mismo. Que paso cuando hicimos eso en Berlín, llego la hija de Joss y en ese año llego el patricio también y pregunta, que haces, que estás haciendo, desarrollando,</p>	<p>La hija de Joss no logra traspasar información necesaria para realizar la obra</p> <p>La obra se modifica según los interpretes</p> <p>Ana Margaret solo enseñó el diseño corporal de la obra, se relazo de manera funcional</p>
--	---	---

<p>mira patricio estamos aprendiendo mesa verde, y que haces tú, ya yo hago a cabrador, patricio dice muestra, patricio hizo las tres partes, la muerte, el banderero y el cabrador, ya yo le muestro lo que tengo que hacer y el ya esto no es correcto, no es correcto, se enoja.</p> <p>Patricio trabajo con Joss como invitad en Alemania, Patricio conto que Joss siempre cambio gestos, modifiko gestos en los personajes, la obra se desarrollo. Hubo una escritura laban notación, con que Ana Margaret trabajo, cuando ella con nosotros trabajo, y trabajo mano, manu sube, paso, paso abajo, eso ok en el principio, 1 semana 1 mes para aprenderlo, pero depuse ella mantuvo con eso, no dijo ahora vamos a ver como tú ves, como tu hacer, por eso en Berlín ella, mantuvo funcional, formal, funcional, y no entro en los personajes, significa la mayoría de los</p>	<p>Ana no logro decodificar la interpretación necesaria para la realización de la obra</p> <p>La obra no logra ser remontada</p>
---	--

<p>bailarines, se aburríó, fume, fuimos al estreno, y acá en el estreno hubo una obra de una joven coreógrafa, bakan, la obra con la música, fue muy bueno con 8 hombres, una obra moderna, contemporánea, y bailamos mucho, que en ese tiempo era lo necesitamos, y la Margaret no pudo, aunque trataste hacerla, ella no logro entrar en los caracteres, solo día estreno, hace que piensas, esa fue mas menos la historia como nosotros hicimos, y depuse con el patricio acá hicimos varios extractos, donde patricio explico y acá uno entiende, y nunca nadie quiso mostrar videos porque la obra nunca estuvo restablecida, como tiene que ser, la Joan y patricio, bailo, fueron los últimos desarrollos, la Margaret nunca bailo.</p> <p>S: yo tengo una versión que no se cual es.</p> <p>A mí nunca me gusto lo que vi, nunca me</p>	<p>La obra necesita ser interpretada desde una corporalidad fiel al peso de la obra</p> <p>El lenguaje de la obra es detallado y significativo desde la observación de la realidad</p> <p>El lenguaje de la obra denota el sufrimiento del contexto histórico</p>
---	---

	<p>gusto, por ejemplo acá cuando hicimos con la Joan la luchadora ella corra, y el video salta, porque bailarines de ballet lo hicieron, me entiende, canta y clic, frac y no paso paso, es una diferencia, no jete, jete jete, la obra es muy simple cuando uno ve, todas las mujeres hacen paso, tarn taran, es poco, pero si realmente tu lo haces, eso depende de los bailarines, tu tienes siempre, compañías grandes con 60 bailarines, ellos tienen otro vocabulario, mas movida, técnicamente, mas difícil, que caminar, caminar, depuse hicieron las madres bailarines que no tenían peso, significa, con un empeine, muy flacas largas y no tuvieron, porque la madre es trágico la figura, patricio explico, todo está destruido y la esperanza no hay, no 25,35,sino 85, significa no voy a construir de nuevo, para mi termino mi madre, mi papa, mi marido, mi hija murió, este, todo está perdido, carácter muy bien definido, hicieron todo este</p>	
--	--	--

	<p>desarrollo, todo bien pensado, el cobrador doble tención, estudiado.</p> <p>S: has respondido todas mis preguntas</p> <p>R: jajajja</p>	
E.1.3	<p>Yo: ¿Cual es el grado en donde comienzan a participar como intérprete dentro del material establecido?</p> <p>Tú necesitas persona experta en este, te deja participar, a buscar y donde yo baile, la audición fue libre, todos vienen, yo segundo año en el teatro, y tuve suerte, ella me eligió con otro hombre que era primer solista, y el estuvo ofendido porque tenía que trabajo conmigo el hizo un ensayo y se fue, para mí fue un buen proceso, yo aprendí harto, pero yo era muy joven, y patricio me explico ciertas cosas, yo no llego el bailarín a la búsqueda profunda, la muerte es un personaje muy lindo,</p>	<p>La interpretación necesita una guía de otro</p> <p>Los bailarines son competitivos</p> <p>El lenguaje de la obra se abstrae de gestos concretos de la historia</p> <p>Los gestos hacen alusión a personas históricas</p>

	<p>muy bien hecho, todos, el baderero siempre periférico, siempre llamando, como Hitler, siempre llamando, como en la fotos del nacional socialismo, millones de manos arriba y una persona hablando ese poder, de manipular, uno tiene que aprenderlo, cuando aprendes el papel, no haces solamente un jete, o saltas, era un periodo muy importante en la historia, y eso había que hacerlo con todos los papeles.</p> <p>S: Es decir, el lenguaje de la obra tiene que ver, es en relación a una abstracción de la realidad</p> <p>R: Sí, claro, tiene que haber una persona que reproduce la obra, que involucra al intérprete, en su cuerpo, en su forma, después tu elijes otra persona que va a ser la muerte el tiene que sacar ciertas cosas del, y el tiene que</p>	<p>La técnica debe estar al servicio de la obra y su interpretación</p> <p>El interprete debe ser guiado para lograr el requerimiento interpretativo en la obra</p>
--	---	---

	acercarse al papel.	
E.1.4	<p>S: ¿Cual es el valor personal de la obra mesa verde? y ¿cual es el valor dentro del contexto social y político, cuando se estreno o al ser remontada?</p> <p>R: Lamentablemente cuando el Joss hace entrevista, con Bruce que yo vi en universidad Stamford, pregunte donde estaba lugar de danza y vi el video, pregunta la intención de este ballet la crítica social, y Joss dice no hubo ninguna intención hacer crítica social, ninguna, y esto súper raro, porque tu estas en un tiempo de guerra, tus compañeros están buscando a compañeros para matarlos, tú tienes que huir, tu familia, tu esposa, la hija, porque matan, nace una idea hacer un ballet anti guerra, y después en los 70, el pelo crece, y tu no quise hacer ningún “stetmen”, ninguna declaración</p>	<p>Joss desmiente significancia política de la obra</p> <p>Raymond se desconcertar ante la negación política de Josas en base a su obra</p> <p>El discurso cambia con el pasar de los años</p>

	<p>en contra o pro guerra, ese es raro, súper raro, porque tu lo ves, que tú ves en eso es tal vez, no la guerra, sino el comportamiento humano, algo que no se cambia, sino hay realmente un cambio en los seres humanos, me entender, desde nosotros estamos en la cueva nosotros matar, matamos a nosotros mismos, tú ves que viene el mono y te, porque yo quiero tu cueva y depuse sigue, porque yo quiero tu jeans, yo quiero tu auto, quiero tu, agua y tu petróleo, es lo mismo en mas grande, y acá desarrolla como, lo más sucia es la política que trata a negociar la guerra, el ballet en si mismo muestra y yo creo más valeroso, se muestra algo que es tan esencial en el ser humano, el ciclo, porque tú eres, tu no, hace una guerra dos guerra o ninguna, pero no vas a vivir tanto que das cuenta que todo es cíclico, y tu accionar, buscamos otro camino, porque tú haces experiencia nueva no lo que hicieron</p>	<p>La destrucción es intrínseca al ser humano</p> <p>La obra muestra características humanas de relación</p> <p>La mesa verde debela la política del contexto histórico</p> <p>La mesa verde compone elementos de enseñanza para las sociedades</p> <p>La obra fue importante en la vida de Raymond</p>
--	--	---

	<p>antes, este es la mesa verde para mi, y se muestra en desarrollo la decadencia del ser humano, el no querer aprender de la historia, porque buscar siempre el camino de la guerra, el destruir, al final tú piensas porque destruir y cuando ves destruyes puedes empezar de nuevo, personalmente para mí, yo siempre escuche para él un ballet muy importante para su desarrollo, y yo tuve la suerte de bailarlo, fue un buen trabajo para mí, yo pude ofrecer ella, mi técnica mi interpretación del valer, si bien ella trabajo no muy minuciosamente, personalmente crecí.</p>	
E.1.5	<p>S: ¿Y el valor en relación a la historia de la danza?</p> <p>R: Es un hito en la danza, es como no sé, el lago de los cisnes en otro tiempo, e romanticismos, depuse tu llegas a la guerra en</p>	<p>El arte debe reflejar la sociedad</p> <p>La obra es histórica por</p>

	<p>los conflictos de los países, y se reflejado que pasa en este tiempo, y esto es arte, ese es el trabajo del arte, que muestra que pasa en este momento, en la pintura en la música, escultura, es un ejemplo muy especial, porque muchas cosas, tu perdis y no se van a mencionar mas, porque este vive, porque tiene valores humanos, que no se pierden, no van a irse, importante como tu transmites este ballet para que se mantiene vivo, y no solo transmites el paso, este es no te van a enseñar la Laban notación, solo enseña el paso adentro, afuera, pero ahora tienes que alguien te enseña eso y la escancia del movimiento, escancia de este papel, es lo importante, no todo es posible con la técnica, tecnología</p> <p>Yo: siempre va a ser importante la relación con el otro, como la danza se construye con el otro</p>	<p>sus valores humanos</p> <p>El traspaso del material de obra debe realizarse en la totalidad</p> <p>La danza es reflejo de relaciones humanas</p> <p>El ser humano traspasa información en relación</p>
--	---	---

	<p>Mire cuando tú piensas la danza es algo hacemos algo que el humano siempre hice, una vez estaba leyendo un libro sobre el lenguaje, y antiguamente hube gente que viajaron de un pueblo a otro pueblo y tuvieron en su cuerpo cuerdas con diferentes nudos, cada nuevo escribía una historia, significa a través del nudo se recordaron la historia, y cuando llegaron al pueblo, el nudo esta historia iban contando, y por ejemplo antiguamente lenguaje estaba muy complicado, muy desarrollado, hoy hablamos un lenguaje muy pobre, cuando alguien explico un camino, expilaba un camino geográfico, cuando tu llegas a este árbol que está en primavera, este hojas en la primavera, tu vas a pasar pasto que está en primavera y pan, pero cuando pasas al otoño va a ser otra descripción porque, el pájaro, la flor todo esta cambiada, imagínate, tú haces cuatro diferentes palabras para esta flor,</p>	<p>El lenguaje se ha empobrecido</p> <p>El conocimiento se traspasa en relaciones humanas</p> <p>La danza es una transmisión de información y enseñanza</p>
--	---	---

	<p>hoy tenemos recalcula, jajá, significa antiguamente todo se transmitió por persona a persona,, yo, siempre hubo de un hombre a otro, a mujer a otra, por ejemplo tu tuviste un conocimiento y lo guardas y pasas, significa la danza lo mismo, si tu no tiene a alguien que te transmita algo, que depuse hace mismo desarrollo, que no funciona con leerlo, puede ayudar, pero no es lo mismo.</p>	
--	--	--

Entrevista 2

Entrevistado: Joel Insulza

Entrevistadora: Sofía Veliz Obra: Insomniac

		UMS
E.2.1	<p>S: ¿Cual es tu rol dentro de la obra?</p> <p>J:Yo soy el coreógrafo, y hago la dirección general</p>	<p>Rol en la obra</p>
E.2.2	<p>S: ¿Como se desarrollo el proceso de idea en la obra?</p> <p>J: Habían unas ideas que empezó a reciclar de otras obras, ya que este trabajo específico fue a pedido, digamos, en marco de una celebración y tenía aproximadamente un mes y medio, para crear esta propuesta de obra, de programa completo, entonces, son varias ideas recicladas en termino de otras obras, de lenguaje corporal sobre todo y a través de esa</p>	<p>La obra fue construida a partir de reciclar material</p> <p>La investigación del lenguaje corporal surge a través de un estado de insomnio</p>

	<p>idea de reciclar, empezamos abordar esta idea de un cuerpo muy inquieto, en realidad, por tratar de encontrar un lugar posible de descanso y bajo ciertas ideas que sucede con esta falta de sueño, de insomnio, que fue algo que me empezó a surgir y empezó a trasladar a los intérpretes para desde ellos generar procesos de investigación y composición y yo a partir de esos materiales poder generar una dirección</p>	<p>La idea proviene del director y se traspasa a los interpretes</p>
E.2.3	<p>S: ¿De qué manera se constructo el lenguaje?</p> <p>J: Principalmente a partir de consignas corporales que tenían que ver con tarar de quitarse algo del cuerpo, a través de esa idea empezamos a encontrar varias intenciones en términos de cualidades, texturas, de dinámicas del movimiento, y a partir de eso se empezaron a construir pequeños solos, y con ese material de solos se empezó a generar</p>	<p>El lenguaje se construye a través de ideas que afecten al cuerpo</p> <p>El material inicial son solos que se someten a intervenciones de investigación</p>

	<p>toda la estructura de la obra, a partir , de dúos, de intervenciones, cambiando frentes, espacio, traslado, etc., pero hubo algo bastante germinal digamos que fue estas primeras consignas para abordar el lenguaje.</p>	
E.2.4	<p>S: ¿Qué grado de participación, o como abordan ellos la construcción de obra?</p> <p>J: Por lo general cuando trabajo los intérpretes son súper activos dentro de la investigación de la obra, digamos, que yo trato de generar una contención como ideo-estética, y de ahí los intérpretes van investigando a través de estas consignas corporales y ellos son digamos como, la parte dura y visible y de trabajo diario es la construcción de ese lenguaje, entonces los intérpretes son muy participativos dentro de esa investigación, dentro de esos posibles estados para poder</p>	<p>Los intérpretes son activos en la construcción de obra</p> <p>La idea es construida desde la dirección</p> <p>Los intérpretes son buscadores corporales</p>

	<p>tratar temáticamente la obra, pero, en general los intérpretes, son buscadores corporales así, a full.</p>	
E.2.5	<p>S: ¿Cómo surge la metodología, que tú vas abordando, para lograr ciertas cosas que quieres ver o dilucidar?</p> <p>J: Bueno la metodología es como un plan de trabajo bastante horizontal, digo abordo la coreografía y la dirección porque hay una suerte de ambas, digamos, en algunos momentos yo doy una pauta, o una estructura de movimiento, en términos de la coreografía, ellos las desmantelan y , yo voy direccionando eso, es una, metodología que trata de hacer una construcción bastante sistemática y progresiva en el tiempo, a partir de estos materiales, y yo a través de esos materiales yo voy generando un dialogo con ellos, a partir de ir probando distintas maneras de</p>	<p>La metodología es horizontal, sistemática y variable</p> <p>la obra se construye en un constante intercambio de material</p> <p>la investigación sucede a partir de dispositivos que generan distintas posibilidades</p>

	<p>manipulación y motivos de movimiento, esas ideas, de manipular el movimiento, en términos de reconstruirlas, surgen a partir de ideas estéticas, en términos de vestuario, de otras situaciones que van afectando un poco el movimiento y la corporalidad de ellos, pero en general, siempre trato de trabajar a través de una metodología bastante horizontal, donde todos somos como con-autores.</p> <p>S: que también es flexible, no es rígida.</p> <p>J: no es rígida porque no hay una coreografía bastante establecida desde mi punto de vista, sino que simplemente, la escritura de la obra se va dando en este dialogo, entonces, vamos flexibilizando, bueno, si es que hay situaciones más de unisonó, mas trabajo de una totalidad del grupo, ahí, es mucho mas rígido en términos de tiempo, espacio, y de</p>	<p>los intérpretes son con-autores de la obra</p> <p>La coreografía se construye en dialogo, no está previamente establecida</p> <p>La metodología es permeable al proceso</p>
--	--	--

	diseño espacial digamos, siempre es bastante flexible.	
E.2.6	<p>S: ¿Qué dispositivos, como de organización, surgen o empezas a desarrollar a partir, de la idea de obra?</p> <p>J: Hay algo bastante general, que utilizo, utilizo una estructura muy general, que quizás viene un poco del cine, en términos de dividir la obra, trato de conocer un poco cual es la extensión total de la obra, para poder dividirla en tres partes y es súper tradicional digamos, como que la trato de identificar, y después posiblemente a partir de esa identificación, voy cambiando las partes, pero, esas partes son muy claras, como que utilizo un cuarto de la obra para la identificación de estos personajes físicos, luego utilizo el otro cuarto para el desarrollo, digamos, de esas ideas, y</p>	<p>La obra toma la estructura compositiva del cine para su organización</p> <p>La obra compone dentro se si misma mini estructuras de organización</p>

	<p>el otro cuarto para la resolución de esas ideas, entonces a veces, parto de la resolución final, luego parto, de la antro de los personajes y luego el desarrollo, o simplemente voy de atrás para delante, eso en base a la estructura total, dentro de la estructura misma, al interior van sucediendo otras posibles mini estructuras, quizás a la mitad de la obra empiezo a trabajar esas tres y en la otra mitad de la obra empiezo a tomar elementos de la estructura anterior, para tomar una idea de resolución, pero en lo general soy bastante tradicional en ese sentido, inicio, desarrollo, final, si lo quieres tratar así, porque creo que son situaciones de comprensión bastante universal, para poder entender algo en las cosas, o para poder leer, o para poder seguir, como que siempre trato de ser indulgente respecto de eso, si busco una ya mas fragmentada rompo un poco eso, pero en este</p>	<p>La estructura compone un inicio, desarrollo, final</p> <p>La lectura de la obra compone una dramaturgia universal para su entendimiento</p>
--	---	--

	<p>caso particular de insomnio, trate de generar una secuencialita en ese sentido.</p>	
--	--	--

E.2.7	<p>S: ¿De qué lugar se relacionan, los intérpretes con la idea?, Si bien tenemos esa frecuencia de que el proceso es flexible ellos son participativos, pero bien de qué lugar ellos se plantean, si es siempre de un lugar corporal, o hablamos desde la emocionalidad, hablamos de la narrativa de obra, es decir de qué lugar</p>	

	<p>el interprete se empieza a unir con tu planteamiento.</p> <p>J: en un primer lugar los interpretes están invitados a ser investigadores corporales, y dentro de ese posible lenguaje corporal, después, incluyo un elemento que tiene que ver con la idea sensorial o emocional, o simplemente estimular el imaginario, trato siempre de partir del cuerpo para incluir los otros, por una cuestión súper personal, en verdad, como que me brindan mayor cantidad de material, a la investigación. Y ahora en este caso específico hay algunas ideas que surgieron desde el imaginario de trasladarse a una situación de insomnio y sobre todo esos pequeños estados de vigilia y de sueño, donde se cruza un poco la realidad, versus la fantasía, un poco, eh, específicamente en una escena donde aparecen estos cuerpo</p>	<p>Los interpretes están invitados a ser investigadores corporales</p> <p>El imaginario entra en una segunda etapa a la interpretación</p> <p>El imaginario de la obra es el estado de insomnio</p> <p>El tiempo puede ser manipulado en la composición coreográfica</p>
--	---	--

	<p>desnudos, donde aparece otro tiempo, un poco mas ingrávido, sobretodo tratar de trabajar sutilmente algo mas surera, digamos, algo que puede estar por sobre ese tratamiento de un cuerpo real o concreto, heee, pero si los interpretes siempre están súper invitados a en el fondo, como yo traslado un , una intención del imaginario muy personal, pero trato de hacer empáticamente un acercamiento a toda esa información para que el interprete sea súper seducido a estar buscando en su propio imaginario, porque creo que a partir de eso, se genera una simbiosis del campo creativo y ellos van llenando la obra a partir de sus rasgos personales e interpretativos hay una retroalimentación constante.</p>	<p>El coreógrafo propone un imaginario</p> <p>El imaginario se traspasa empáticamente a los intérpretes para producir simbiosis y afectación personal</p>
E.2.8	S: ¿Cuál es la relación espacial y temporal en el proceso y en la obra? Ya mencionaste	

	<p>como fue, mes y medio de trabajo y eso, pero también como empieza a afectar estos dispositivos que activan el espacio y tiempo si reconoces una forma de tratar en esta obra o en general, una manera de tratar estos conceptos en particular.</p> <p>J: si, en esta idea de reciclaje, porque el tiempo era poco, he, si obviamente reconozco una particularidad, reconozco un lenguaje personal, , que tiene que ver con un lenguaje escénico, yo también me reconozco digamos, que tiene que ver con él, heeee, con la contracción o dilatación del espacio, en términos de construcción espacial me identifico mucho con eso, como, a partir, de una posible germinación de movimiento es posible clonarlo a los demás, y es posible tratar la idea de unisonó o de grupo trabajando en una misma sucesionalidad, pero</p>	<p>El tiempo se construye en relación al lenguaje escénico</p> <p>El coreógrafo se reconoce en su obra</p> <p>El espacio de la obra se construye a partir de contracción y dilatación</p> <p>La clonación, secuencialita, es un dispositivo espacial y</p>
--	---	--

	<p>esa secuencialidad siempre trato de empujar para tratar de trabajar volúmenes también imágenes de perspectivas, el hecho de trabajar con el espacio escénico tradicional te brinda siempre la posibilidad de un frente, pero como es posible he, empezar a trabajar en la construcción en primer plano, en segundo plano, en términos de perspectiva, trato siempre que el ojo del espectador sea un investigador espacial por donde va transitando la obra.</p>	<p>corporal</p> <p>La perspectiva influye en la construcción espacial</p> <p>El espectador es activo en el reconocimiento espacial de la obra</p>
E.2.9	<p>S: ¿Qué emerge, no como un resultado, sino que sucede cuando la obra llega a un final y se construye en una escena?</p> <p>J: Para mí recién comienza en realidad, recién comienza, por lo general todos los posesos he, tartán de llegar como a una meta de muestra, ya sea por festival, por encuentro ,</p>	<p>La obra comienza con la muestra escénica</p> <p>La obra se comprende y</p>

	<p>por, en fin, por lo que sea, pero hay algo que a mí me dispara, que recién es la comprensión de lo que se está generando, entonces, siempre hay como una revisión a posterior de eso, como recién se empiezan a instalar las ideas, sobre todo las ideas poéticas con el cuerpo, y específicamente con Insomniac vamos a empezar una especie de residencia, en donde tengamos más tiempo con ellos, quiero profundizar, en términos de lenguaje, de la fiscalidad y corporalidad y sobre todo revisar algunas escenas, en términos de transición, yo siento que la obra recién está apareciendo, como su propuesta en general, pero para mí cuando se muestra recién está empezando en realidad, hay todo un proceso de maduración, y sobre todo en nuestra condición en la cual trabajamos, que es la danza, tiene eso de efimidad, hay un campo de subjetividad que hay que empezar a tratar,</p>	<p>se instala luego de ser puesta en escena</p> <p>La obra necesita profundidad corporal y estructural</p> <p>La propuesta de obra es un proceso de maduración</p> <p>La danza existe en un campo de subjetividad</p> <p>La obra adquiere peso con el continuo hacer</p> <p>La modulación,</p>
--	--	--

	<p>y sobre todo un tema con la reproducción o del continuo hacer, hace que la obra valla adquiriendo un mayor peso, una mayor maduración, una mayor articulación, o modulación de aquello que está sucediendo, a la obra le da peso al carrete, el hacerla una y otra vez, estar revisando.</p>	<p>articulación, maduración es un proceso activo</p>
<p>E.2.10</p>	<p>S: ¿Cuál es el valor que tiene el acto creativo? ¿Cuál es el lugar que llena, dentro de este sistema, en una sala de clase, o en tu persona?</p> <p>J: yo creo que en realidad para mi, en lo muy, personal, trabajar con el cuerpo es un acto político, te instalas políticamente en una sociedad, no simplemente lo político en términos de lo común, sino simplemente, que el cuerpo es un almacenamiento de información y experiencia que trabaja con distintas capas desde lo emocional, desde lo</p>	<p>El acto creativo es político</p> <p>El acto creativo se instala políticamente dentro de la sociedad</p> <p>El cuerpo es</p>

	<p>espiritual, pero por sobre todo, cuál es tu presente sociopolítico en la actualidad, y hay algo bien en lo particular, que me he decidido manejarme políticamente dentro de un posible discurso escénico, que tiene que ver con, en esto reconozco mi escuela, en términos de formación bastante alemana, y después de otras influencias, pero la corporalidad, como en ese sentido me siento definido, como una posible línea, como es posible abordar la corporalidad, en cuanto lo que el cuerpo te puedo entregar sin un pasado, sin una presencia psicológica, emocional a priori, digamos, para mí, el tema de trabajar políticamente con el medio expresivo que es el cuerpo y el movimiento, me posibilita a mí, clavarme en una especie de identidad, entonces trato de generar una identidad en términos de un discurso, bajo esos aspectos, no rechazando los otros, sino simplemente por</p>	<p>almacenamiento de información y experiencia</p> <p>El cuerpo se instala en un presente socio-político de la realidad</p> <p>El cuerpo propone discurso escénico</p> <p>La corporalidad define un valor de investigación</p> <p>La expresividad del cuerpo y su lenguaje son identidades políticas</p> <p>La identidad corporal posibilita un discurso escénico y político</p>
--	---	--

	<p>una decisión, ahora, creo que no necesariamente los discursos de obras van a cambiar algo en la sociedad o no, sino cuando yo empiezo a trabajar, es simplemente la invitación a vivir, o conectarnos con la experiencia vivencial, como que es una de las pocas artes que te conecta con eso, las artes escénicas ya sea el teatro o la danza, pero es una experiencia vivencial por sobre todo estamos conectados en esta época a las experiencias cibernéticas, donde no hay mucho contacto con el otro, en términos de contacto humano, entonces, desde ese lugar también me identifico con que, como creador trato de generar mundos paralelos a esta realidad y simplemente ofrecerle al espectador un espacio, tiempo que trasciende esta temporalidad, este espacio real, simplemente para hacer surgir otros posibles universos, en este específico, en este planeta, trato de</p>	<p>Los discursos de obras no cambian la sociedad</p> <p>La experiencia es la invitación al espectador a vivir otro posible universo</p> <p>La experiencia cibernética es preponderante en esta sociedad</p> <p>La experiencia a través del contacto humano se genera a través del cuerpo</p> <p>El arte es una</p>
--	--	--

	<p>conectarme con eso, con el arte y no lo digo yo sino, el arte en general es una experiencia estética, y me hago cargo y responsable de eso, entonces como es posible tratar esa experiencia estética, como una experiencia vivencial, una experiencia subjetiva, una experiencia plástica, una experiencia sugerente, he eso.</p>	<p>experiencia estética, vivencial, subjetiva</p>
--	--	---

Fichas de Obras Coreograficas

Ficha de Registro 1								
Obra 2: Insomniac	Coreógrafo (a)	Joel Inzunza						
	Año	2014						
	Duración	32 minutos						
2.1 Cuerpo	2.1.1 Genero	La obra compone seis interpretes, tres de ellos mujeres y tres hombres						
	2.1.2 Edad	Se visualiza una edad común entre 20 y 27 años						
	2.1.3 Fenotipo	<table border="1"> <tr> <td>Color</td> <td>Tez blanca</td> </tr> <tr> <td>Contextura</td> <td>delgada</td> </tr> <tr> <td>Altura</td> <td>1.60-1.70</td> </tr> </table>	Color	Tez blanca	Contextura	delgada	Altura	1.60-1.70
Color	Tez blanca							
Contextura	delgada							
Altura	1.60-1.70							
2.2 Contexto	2.2.1 Social	Contexto ambiguo y nebuloso donde se distinguen códigos humanos basados en la						

		espera, y en un estado corporal definido por un estado de vigilia, donde lo borroso toma protagonismo
	2.2.2 Político	
	2.2.3.Histórico	
	2.2.4 Espacial	
2.3 Lenguaje	2.3.1 Clásico	
	2.3.2 Moderno	
	2.3.3 Contemporáneo	Se vislumbra un lenguaje contemporáneo basado en el entendimiento de un cuerpo anatómico que genera movilidad a partir de esas conexiones, un cuerpo articular, un cuerpo consiente y pensante. respiración, peso, espacio y tiempo

		se instalan
2.4 Estética	2.4.1 Luminosidad	Esencial en la propuesta de obra, genera atmosfera, y cohesiona la idea de obra
	2.4.2 Multimedia	
	2.4.3 Sonoridad	Distintas bandas sonoras, y uso de voz
	2.4.4 Objetos	
2.4 Dispositivos	2.4.1 Estructura	La estructura compone tres partes claras, una presentación de los intérpretes y sus movilidades, y desarrollo basado en relaciones e imaginarios y un desenlace que se compone en la recopilación de lenguaje y dispositivos de

		estructura
	2.4.2 Espaciales	Contracción y dilatación del espacio en relación al lenguaje corporal
	2.4.3 Construcción de lenguaje	Se observaba una importancia en la construcción del lenguaje, que parte de la movilidad de cada intérprete para luego afectar esta movilidad con distintos dispositivos, variaciones, traspaso a distintos lugares del cuerpo, variaciones de tiempo o de energía
	2.4.4 Relacional	Se relacionan en base a un lenguaje común que se interviene con dispositivos relacionales

		de oposición, manipulación, bloqueos...
2.5 Espectador	2.5.1 Códigos	Códigos en relación a la movilidad del cuerpo
	2.5.2 Conocimiento	No necesita conocimiento previo para la observación
	2.5.3 Valor	Otorga valor de observador sensorial
	2.5.4 Experiencia	En relación a los sentidos y a la percepción
	2.5.5 Participación	Vivencial
2.6 Interpretes	2.6.1 Ejecución	Clara en cuanto a la movilidad y lenguaje
	2.6.2 Desempeño	Interpretes empoderados del hacer en tiempo presente

Ficha de Registro 2						
Obra 1: Mesa Verde	Coreógrafo (a)	Kurt Joss				
	Música	F.A.Cohen				
1.1 Cuerpo	1.1.1 Genero	Los personajes principales de la obra se dividen en cuatro hombres y cuatro mujeres,				
	1.1.2 Edad	La edad no es visible, por el vestuario, maquillaje o mascararas, pero se puede vislumbrar una edad común que ronda entre 20 a 30 años				
	1.1.3 Fenotipo	<table border="1"> <tr> <td>Color</td> <td>Todos los intérpretes son de tez blanca</td> </tr> <tr> <td>Contextura</td> <td>Los</td> </tr> </table>	Color	Todos los intérpretes son de tez blanca	Contextura	Los
Color	Todos los intérpretes son de tez blanca					
Contextura	Los					

			<p>hombres son de cuerpos tónicos y las mujeres delgadas</p>
		Altura	<p>La altura es uniforma de una media hacia arriba</p>
1.2 Contexto	1.2.1 Social	<p>El contexto se sitúa en un periodo entre guerras, anterior a la segunda guerra mundial, y encarna el proceso político de discusiones en</p>	

		<p>torno a alianzas políticas que surgen de los intereses pertinentes a cada bloque económico. Y por otro lado contextualiza las relaciones humanas que se suscitan de el desmantelamiento humano que produce la guerra, sitúa a la muerte como común y hegemónica a todos los procesos de guerra</p>
	1.2.2 Político	
	1.2.3 Histórico	
	1.2.4 Espacial	
1.3 Lenguaje	1.3.1 Clásico	
	1.3.2 Moderno	El lenguaje visible en la obra es moderno, no solo

		se distingue sino que el autor de ella es uno de los mayores expositores de la Técnica Moderna, es entonces desde este lugar que analizamos y comprendemos el lenguaje.
	1.3.3 Contemporáneo	
1.4 Estética	1.4.1 Luminosidad	El registro no permite una visibilidad acabada de la iluminación. Pero si podemos distinguir el Black Aut como dispositivo lumínico para cambiar de una escena a otra
	1.4.2 Multimedia	
	1.4.3 Sonoridad	La sonoridad es un elemento imprescindible

		<p>en la obra, la construcción de lenguaje esta en relación simbiótica con la música, es la responsable de generar matices, atmosferas, dramaturgia</p>
	<p>1.4.4 Objetos / vestuario</p>	<p>El vestuario de la obra es abstraído de la realidad, lo que corresponde a un vestuario en sus elementos completamente simbólico, el uso de cascos, banderas, pañuelos marcan una concordancia con el relato de la obra.</p> <p>Las mascaras tomadas de la comedia del arte</p>

		son necesarias para la personificación teatral de los personajes.
1.5.1 Dispositivos	1.5.1 Estructura	<p>La estructura de la obra compone un guion narrativo, que se produce de forma lineal, donde solo existe la primera y última escena como anexo a esta dramaturgia, pero que son necesarias para situar el contexto de la obra.</p> <p>Esta se divide en escenas claras y delimitadas, donde componen un principio y un final, la lectura es clara y guiada, existen</p>

		<p>personajes de unión que sirven como conectores dentro de la estructura.</p>
	1.5.2 Espaciales	<p>En concordancia con la puesta en escena de una dramaturgia moderna y expresionista, se plantea un uso espacial frontal, de presentación al espectador, donde las formaciones espaciales siempre siguen esta lógica. El espectador es guiado para ver con una claridad espacial, las formaciones espaciales se conectan con la dramaturgia, ya sean líneas, diagonales, núcleos, círculos,</p>

		siempre dispuestos a la narrativa espacial.
	1.5.3 Construcción de lenguaje	La construcción sigue la línea modernista y expresionista, donde el lenguaje esta al servicio de la construcción de personajes.
	1.5.4 Relacional	Los personajes se relacionan según la narrativa de la obra. Dan información necesaria para poder seguir la dramaturgia
1.6 Espectador	1.6.1Códigos	Se comparten elementos comunes con el espectador, los objetos simbólicos son códigos comunes
	1.6.2Conocimiento	El grado de conocimiento

		es en base a cultura general, histórica y social
	1.6.3 Valor	Es un mensaje directo, donde se entregan los elementos de decodificación
	1.6.4 Experiencia	Visual y auditiva
	1.6.5 Participación	Solo presencial
1.7 Interpretes	1.7.1 Ejecución	Clara ejecución corporal, donde se denotan bailarines con formación clásica y moderna, pero no logran traspasar la intensidad de la obra, en cuanto al peso correspondiente en la interpretación
	1.7.2 Desempeño	Desempeño de acuerdo a la técnica, interpretes evocadores de material

		desde la representación y la mimesis
--	--	---