



UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE DANZA

Danza y Naturaleza:
Encuentro entre el Land Art y la Coreografía en danza

Alumnas: Escobar Valenzuela, Nury
Urzúa Castro, Violeta
Profesor guía: Bécar Ayala, Guillermo

Memoria para optar al título de Coreógrafa/o Especialista en Danza

Memoria para optar al grado Licenciada/o en Danza

Santiago, 2021

Agradecimientos

A nuestras familias, por el apoyo incondicional.

A nuestras intérpretes, por su entrega en todo momento.

A nuestro profesor Guillermo Bécar.

A nosotras mismas, por sostenernos mutuamente durante esta investigación.

Tabla de contenidos o Índice

Introducción.....	3
1.Antecedente	4
Danza y naturaleza	7
2.Planteamiento de problema	10
3.Pregunta de investigación	12
4.Objetivo	13
5.Justificacion	14
6. Marco teórico	16
Composición.....	16
Espacio y movimiento	18
Land Art	22
Coreografía	24
7. Marco Metodológico	27
8. Análisis	30
Lab.1	30
Lab.2	33
Lab.3	39
Lab.4	44
9. Conclusiones	51
Bibliografía	56
Anexo	59
Anexo Lab.1	59
Registro y bitácora Lab.1	62
Anexo Lab.1.2	64
Registro y bitácora Lab.1.2	67
Anexo Lab.2	68
Registro y bitácora Lab.2	70
Anexo Lab.3	77

Anexo Lab.4	80
Link acceso Lab.4	101
Audio circulo de reflexiones	101

Introducción

La presente investigación surge en un contexto de pandemia, en donde la necesidad de abrir espacios para la danza se hace vital. En la situación mundial en la que nos encontramos actualmente, es cada vez más difícil, por no decir casi imposible, reunirnos en salas de danza para realizar procesos de investigación y/o formación de manera constante. De esta manera, la idea de llevar a cabo prácticas de danza y de composición coreográfica en espacios naturales, surge como una nueva posibilidad para poder sostener nuestro proceso educativo y formación universitaria. Así, el objetivo de nuestra investigación es aportar a las artes desde la coreografía en danza articulada en espacios naturales. Para llevar a cabo este objetivo, hemos investigado a artistas de la corriente del Land Art, quienes, desde la rama de las artes visuales y plásticas, son nuestra referencia para acercarnos a espacios naturales y generar composiciones en estos.

1. Antecedentes

En este primer apartado indicaremos de manera general los tres principales tópicos que motivaron esta investigación y que constituyen la problemática a observar. Estos son, en primer lugar, la composición como una práctica artística procesual que reconoce relaciones y sustenta sus conexiones. En segundo lugar, la relación espacio y movimiento desde la perspectiva del concepto de *Site-Specific* en que se generaría una evocación y afectación mutua de estos. En tercer lugar, decantaremos todo lo anteriormente señalado en un análisis coreográfico entorno a la relación danza y naturaleza utilizando como referencia la composición artística desarrollada por la corriente del Land Art.

Lo que se presenta como resultado particular de un proceso de creación está sujeto al corte dado bajo decisiones del o los compositores. Esto luego de constantes selecciones y eliminaciones que se conjugan durante todo el proceso artístico. En relación con lo anterior y según Grabrichevskii, la composición designa la estructura u orden de acuerdo a los cuales los elementos individuales de un trabajo artístico se aúnan en una unidad visual organizada. (p., A. G. 2017). Lo que señala el autor nos refiere a la composición como una herramienta articuladora frente al dinamismo intrínseco de la práctica artística con la cual es posible situar una configuración perceptible y con sentido. Es así como una obra o pieza artística se presenta como el contenedor, en mayor o menor medida, de las consideraciones ocurridas durante todo el proceso compositivo.

La composición se va forjando con los criterios de selección y grado de complejidad de estos. En vista y considerando la organización temporo – contextual que va tomando lugar con cada decisión tomada durante el proceso de la composición, podría ocurrir que el resultado de esto lleve a la presentación de un objeto cerrado,

fijo e inalterable, o bien, se presente permeable a rearticulaciones que ocurran en tiempo presente.

En relación con esto, para analizar la composición como una estructura, partiremos focalizando nuestra atención en la relación entre los siguientes elementos: el espacio¹ y el movimiento². Sea cual sea la manifestación artística que se realice, el espacio y el movimiento son determinantes en la composición de la obra, ya sea en la creación, el proceso, o en el resultado.

Podemos interpretar el espacio, como el lugar físico en donde ocurre la obra, ya sea material y tangible o no. Pero, por otro lado, con relación a lo que plantea Louppe (1997), la experiencia del movimiento esta ineludiblemente lejana a cualquier intención de mantenerse constante y fija en el tiempo. Frente a esto, las diversas disciplinas artísticas han buscado discernir las formas en que estas interacciones afectan (o no), a quienes y/o a qué participan de esta experiencia mediante sus diversas propuestas artísticas.

Para comprender los términos de espacio y movimiento, ejemplificaremos con dos disciplinas en las que consideramos que se percibe con mayor claridad los dos conceptos a los que nos referimos, estas son: la música y la escultura.

Por un lado, en la escultura, el espacio y el movimiento se pueden interpretar de diversas maneras. El espacio puede entenderse como el lugar físico en donde la escultura es creada y desarrollada, o incluso, el espacio como el material en el que la escultura es hecha. Y el movimiento, puede entenderse como el acto físico, la acción que se debe realizar a través de cierta técnica para trabajar cierto material. Pero también puede entenderse como el diálogo y la conversación que se lleva a cabo entre el artista escultor y el material en el que está desarrollando la escultura. Es movimiento en un flujo constante que implica escucha y respuesta.

¹ El espacio es algo abstracto, sin ningún significado sustancial (Space vs. place - Geography, 2012).

² Únicamente puede comprenderse el arte del movimiento mediante la implicación de sus saberes, y en la mayoría de los casos implicándose uno mismo en su actividad (Louppe, 1997, p.26)

Por otro lado, en la música, el espacio puede ser aquél en donde la obra es creada por el compositor, el espacio en donde esta obra musical es presentada, e inclusive, el espacio imaginario al que la obra nos puede trasladar como espectadores, al oírla. El movimiento en la música podría visualizarse como el movimiento físico que realizan las y los músicos al tocar la pieza musical, cada uno con su instrumento, o su voz. Pero, -y al igual que en el ejemplo de la escultura mencionado anteriormente-, el movimiento en la música también es posible de percibirse en la conversación implícita que se desarrolla entre cada instrumento o las voces presentes en una obra musical. De esta manera podemos apreciar cómo el movimiento y el espacio van siempre de la mano en las creaciones artísticas.

En la danza, y específicamente en la composición coreográfica³, el espacio y el movimiento son evidenciados de manera explícita. Al ser la danza en el arte, una expresión del movimiento humano, el movimiento puede ocurrir de varias maneras. Primero, en el cuerpo. Segundo, en el diálogo entre intérpretes, coreógrafos/as y público, y en la multiplicidad de variantes que nos puede entregar esta triada. Tercero, en la puesta en escena, en la acción de las luces y el elemento auditivo. Cuarto, en el movimiento que se lleva a cabo en un espacio determinado, e incluso, el movimiento que pueda tener ese mismo espacio.

Por otro lado, el espacio en la danza podría ocurrir de varias maneras. Por ejemplo, en el lugar físico en el que una obra es creada y desarrollada, en el lugar físico en el que el aprendizaje dancístico es llevado a cabo, y el lugar físico en donde la obra de danza puede ser presentada y compartida con el público. Pero también, el espacio puede estar presente en el imaginario personal que se presentase al danzar. En relación con esto, cabe mencionar otras posibilidades en torno al

³ Las únicas reglas absolutas en la coreografía hoy en día, es que esta debería imponer orden sobre la danza más allá del nivel de la improvisación pura y debería dar forma a la danza en las tres dimensiones de espacio, y la cuarta dimensión del tiempo, de igual manera, de acuerdo al potencial del cuerpo humano. (Britannica, s.f)

espacio: el espacio imaginario que desarrolla un coreógrafo/a, y que es comunicado a sus intérpretes, o el espacio imaginario que pueden desarrollar los bailarines en una clase de danza acompañado de la música, o las indicaciones del profesor/a, o el estado personal anímico en el que se encuentre cada uno/a. De esta manera, dónde ocurre la danza y cómo ocurre son factores que pueden presentar múltiples variaciones a la hora de analizar la composición dancística.

Frente a lo ya descrito anteriormente, a continuación, introduciremos el elemento de la naturaleza, como eje que podría teñir las múltiples posibilidades de composición coreografía que se generarían en torno a estos elementos.

Danza y naturaleza

La ciudad es el espacio en la que confluyen las principales dinámicas que conciernen a la urbe. Que el espacio urbano⁴ sea el contenedor de las actividades sociales, políticas, económicas y culturales, es una tendencia que se ha llevado a cabo en las principales metrópolis desde mediados del siglo XX. El cemento se ha erguido como el principal material de construcción dejando cada vez más reducido los espacios naturales. Inclusive los espacios abiertos que aún conservan algo de este ecosistema también han sido notoriamente intervenidos a fin de ofrecer una serie de diversos elementos a los ciudadanos: accesibilidad en transporte, a productos y bienes materiales, al trabajo y recreaciones varias, entre múltiples otras cosas. Todo lo mencionado anteriormente ha generado una convergencia mayoritaria de la población en las ciudades.

Quienes hemos optado por estudiar profesionalmente la carrera de danza hemos visto cómo la sala de estudio se ha vuelto parte de nuestro cotidiano, esta entendida como un espacio con dimensiones establecidas, llano y con un buen piso en la

⁴ Con este término: *espacio urbano*, hacemos referencia al concepto que plantea Contreras, M (2012): El espacio urbano hace referencia a la ciudad en cuanto fenómeno histórico, social, cultural y espacial con fines interpretativos y explicativos. Parfraseando a Foucault, los académicos han comprendido tradicionalmente el espacio de forma opuesta al tiempo; en casi todos estos enfoques el espacio urbano es típicamente considerado como fijo, inmóvil, muerto, social y políticamente inútil, poco más que un decorado para los procesos sociales e históricos dinámicos, que no son por sí mismos inherentemente urbanos.

medida de lo posible. Cabe preguntarse entonces: ¿cómo convocar la danza en la naturaleza (o en espacios abundantes de ella), puede contribuir específicamente a la composición coreográfica?

Desde el arte han surgido distintas acepciones de su quehacer con relación a los parajes naturales. El Land Art, fue un movimiento artístico conceptual que se llevó a cabo en los años 60 y 70. Nació buscando formas alternativas de producción artística en relación con las existentes en la época, investigando en sitios naturales, con el objetivo de evitar el sistema comercial del arte que se había establecido en ese entonces. De esta manera, el Land Art surgió como una protesta conceptual hacia el sistema comercial impuesto por las galerías de arte. En relación con esto, de acuerdo con lo que plantea Bunea “el Land Art se limita a usar la materia como un medio de representación específico, sin tener una connotación ambiental” (Bunea, M. 2014).

Así mismo, las artes escénicas no han quedado indiferentes ante estas influencias. La danza en particular, entendida como el arte del movimiento, ha sido constantemente influenciada y potenciada por el ecosistema. Recientemente, la práctica del Contacto Improvisación, desarrollada en los años 70 y cuya creación se le atribuye a Steve Paxton, es una técnica de danza basada en la improvisación en la que los puntos de contacto permiten una apertura hacia el flujo del movimiento desde el uso del suelo y la gravedad. En palabras de Consuelo Pacheco, bailarina chilena e investigadora de esta técnica: “Para mí la naturaleza es también ese espacio donde pones en juego a *fu//* la técnica. Parece paradójico, pero es que bailar sobre rocas requiere de una gran escucha, estar muy blanditos o tener el tono justo...” (Plaza, I, 2016).

En otras palabras, Consuelo establece los tres ejes principales que sostienen la danza del contacto improvisación en la naturaleza: diálogo, apertura y presencia. Lo interesante de estas descripciones es cómo surge la necesidad de sumergirse en la

naturaleza para establecer nuevas formas de aproximarse a ella desde el propio trabajo interno en favor de un encuentro con el todo.

La coreografía de la danza ha sido concebida desde sus inicios como un proceso que ocurre en un espacio-sala específico para esta. Según Lepecki (2006), cuando en 1700 Raol Auger Feuillet acuñaba el neologismo coreografía, indicaba que el espacio en que esta se desarrollaría habría de ser un espacio pulcro y vacío, el cual sería indiscutiblemente muy lejano a un terreno natural, no intervenido. Es necesario mencionar que si bien, esto favoreció un desarrollo de las técnicas que fundan las bases de lo que hoy es entendido por danza, también sectorizó la práctica del movimiento sensible a un espacio reducido y alejado en el que predominaban las líneas rectas y los límites, al contrario de la abundante variedad de formas y conjunciones que confluyen en el espacio natural.

Ante esta gama de posibilidades que se podrían presentar en la interacción de la danza en contacto directo con la naturaleza, la coreografía tendría una nueva posibilidad de creación que permitiría transformar la percepción del ser humano separado de todo el resto, permitiendo desarrollar una noción de humanidad en constante relación con toda la biodiversidad existente. Esta al ser un espacio lleno de vida y por tanto, en constante movimiento, dialogaría de maneras únicas durante toda la experiencia coreográfica. Finalmente, la danza y la naturaleza manifiestan un vínculo en la composición coreográfica, teniendo en cuenta esto, se establecerá una problemática al respecto.

2. Planteamiento del problema.

En este ítem desarrollaremos cuales son las ideas y/o conceptos que nos llevarán a dilucidar nuestra problemática y las etapas de nuestra investigación. Estos elementos son la composición coreográfica, los patrones de consumo y producción en el arte, la concepción del ser humano separado del resto, y finalmente, la articulación del espacio en la danza.

La composición coreográfica no responde a ninguna receta preestablecida ni mucho menos, depende en gran parte de todo lo *confluyendo*⁵, como algo que está constantemente ocurriendo durante todo el proceso de la coreografía y que varía a cada instante. Advertir cuáles son todos estos factores que *confluyen* (5) no suele ser tan evidente pues los límites para diferenciar un factor de otro suelen ser percibidos de la misma manera por todos los *participando* (5) en toda esta experiencia. Abrirse a nuevos espacios de percepción es también abrirse a nuevas posibilidades en torno a la creación.

El hecho de que el quehacer humano responda a patrones de consumo y de producción, ha llevado de una u otra manera a que el arte se vea inmerso en un medio que lo transforma en un objeto que para ser reconocido debe responder a la

⁵ Con este gerundio nos referimos al término *educando* acuñado por Paulo Freire en su libro “Pedagogía de la autonomía: saberes necesarios para la práctica educativa” (1996). Freire se refiere con este término a la concepción del educador como a alguien que está en constante ejercicio de la pedagogía. De esta manera, con la palabra *confluyendo* aludimos a la misma acción constante que está ocurriendo en la composición coreográfica, el cual está compuesto por la triada: coreógrafa/o, intérpretes, espectadores. Y que permite una serie de interacciones y dinámicas que se encuentran también en el *participando*.

demanda de consumo. De esta manera, la inmediatez ha generado que los espacios en donde se puede “consumir arte” se sostengan en un entorno en donde las prácticas de consumo y producción los moldeen. Un ejemplo que refleja esto es la presentación de obras artísticas de gran magnitud en malls comerciales.

¿De qué manera abrirse a nuevos espacios para el arte permitirían desarrollar una nueva visión de espacio creativo para este? En esto no es casual que en las prácticas artísticas haya surgido la necesidad de volver a lo primordial con el objetivo de conectar con espacios donde la intervención humana sea mínima.

La concepción del espacio como algo ajeno al propio ser no es un concepto adoptado azarosamente. Como plantea Ruiz (2014), en las escuelas presocráticas ya se hablaba de una separación entre lo tangible y lo intangible, entre lo físico y lo sensible, entre lo humano cultural (alma) y lo sensible natural (cuerpo). Esta disociación en torno a la concepción del ser humano abriría más tarde una puerta a una continua resistencia de los sistemas sociales frente a los ciclos propios de la naturaleza:

La concepción dualista de la realidad ha marcado la construcción social de los significados de naturaleza como “lo otro” manipulable y disponible, que ha servido, en primer lugar, para asentar, justificar y poner en práctica los anhelos del hombre de dominación del entorno biofísico, pero ha dado pie, también, a una serie de encadenamientos conceptuales que han sustentado el establecimiento de jerarquías de poder dentro de las propias sociedades humanas. (Ruiz, C. M, 2014, p.41).

Lo que señala Ruiz con esto es que la naturaleza al ser percibida como lo otro ha terminado distanciando la relación humano-ecosistema lo que ha influido en el establecimiento de contundentes relaciones de poder que sostienen una economía mundial inicua e insostenible. En este sentido, la danza no puede ser ajena a todo esto y también debe cuestionar las formas en que se piensa a sí misma respecto a su ocupación del cuerpo en constante relación con el medioambiente.

Para finalizar, nos gustaría plantear una reflexión en torno a la relación del espacio y la danza. Tal como plantea Anna Halprin, refiriéndose al libro “The New Vision” (1928) de Laszlo Moholy-Nagy:

“Desde el punto de vista del sujeto, el espacio puede ser experimentado más directamente por el movimiento, y en un nivel más alto, en la danza. La danza es un medio elemental para la comprensión de impulsos espacio-creativos. Puede articular el espacio, ordenarlo” (Merriman, P. 2010, p.433).

Anna apunta a la capacidad de desarrollar impulsos creativos en el espacio a través de la danza. Tal como se plantea, la danza puede articular y ordenar el espacio. Pero, nos gustaría proponer lo contrario, ¿Cómo el espacio puede influir en la danza y permitir desarrollar impulsos creativos? Y de esta manera, El espacio: la naturaleza y el medioambiente, ¿podrían articular la composición coreográfica de la danza? Entonces, considerando todos los puntos mencionados anteriormente, la posibilidad de abrirse a espacios naturales para la práctica de la danza podría ser también una posibilidad de generar nuevos discursos y experiencias en torno a la composición coreográfica. Por lo tanto, las preguntas que iniciarán el presente estudio se basan en la interrelación de los conceptos de: composición coreográfica, naturaleza y danza. De esta manera, se abre la posibilidad de considerar la experiencia como un canal para dilucidar la problemática a investigar.

3. Pregunta de investigación

¿De qué manera la composición coreográfica llevada a cabo en espacios naturales contribuye a la composición en artes?

4. Objetivos

Objetivo General:

Determinar cómo una composición coreográfica llevada a cabo en la naturaleza puede contribuir a la composición en las artes.

Objetivos específicos:

- 1) Reconocer cuáles son los elementos de la composición en la coreografía en danza y en el Land Art.
- 2) Indagar en las similitudes y diferencias entre ambas disciplinas.
- 3) Generar propuestas que vinculen a ambas disciplinas

5. Justificación

En la práctica de la danza podemos ver cómo la relación con el espacio se basa en un diálogo constante con y en este. Específicamente desde la coreografía, el espacio es de igual manera un elemento importante, tanto así que incluso se desarrollan técnicas compositivas⁶ bajo la premisa de que este debe ser el cimiento sobre el cual la danza se piensa a sí misma.

Tal como se postula en Danza Ballet en relación con los planteamientos de Rudolf Von Laban:

El espacio dinámico, con sus maravillosas danzas de tensiones y descargas, es la tierra donde el movimiento florece. El movimiento es la vida del espacio. El espacio vacío no existe, entonces no hay espacio sin movimiento ni movimiento sin espacio. (D, 2012).

De esta manera, queda en evidencia cómo se sostiene la relación entre danza y espacio a partir de una compenetración en la cual uno es con y para el otro. Así, con relación a lo que postula Louppe (1997), se podría decir que el bailarín percibe el espacio como una fuerza constitutiva del ejercicio del movimiento. Louppe habla del “el proyecto espacial”, en donde se manifiesta la necesidad de una aproximación y una lectura particular como coreógrafo e intérprete.

⁶ Algunas técnicas compositivas establecidas son: “motivos y desarrollos, repetición, contraste, *clímax*, numeraciones, unísonos y cánones” (AQA, s.f)

Dentro del campo de estudio que relaciona la danza con el espacio, nuestra investigación busca abrir las posibilidades de la práctica de la danza, vinculando esta misma con su hacer en espacios naturales a partir de un proceso coreográfico. De esta manera buscar que la finalidad o motor de realización principal no sea meramente desde la experiencia de la danza, sino que además buscando generar específicamente herramientas para la creación coreográfica. Todo esto permitiría sumar un nuevo campo o arista investigativa a la danza con relación al desarrollo de la danza y los procesos coreográficos en la naturaleza.

El cuerpo es un dispositivo transversal para las artes escénicas, siendo su relación con el espacio un eje central en las diferentes disciplinas artísticas. Para quienes estamos en la ciudad, el desarrollo de nuestras prácticas dancísticas se ha basado en ocupar espacios que tienen estructuras, disposiciones y dinámicas específicas. Cuando proponemos los espacios naturales para abordarlos desde los espacios creativos coreográficos, nos referimos a espacios que no solo son intervenidos por el verde característico de lo natural, sino que más bien a espacios en donde la naturaleza abunda y se sostiene por sí sola. Esto último es importante en la medida en que buscamos disponernos ante lo no conocido, dado que en estos espacios pueden intervenir varios factores como: la temperatura, el difícil acceso, los relieves de los suelos, la vida animal y vegetal presente, entre tantos otros.

Abrir el campo de la propiocepción en espacios con este nivel de variantes es también abrir un nuevo campo para la creación coreográfica en la que los estímulos son nuevos, permitiendo situarnos desde un nuevo punto para percibir el cuerpo en relación con el espacio. Tal como Sampedro se refiere a lo que postula Steve Yates: “La historia nos demuestra que los grandes cambios en la historia del arte se producen cuando los artistas esenciales se preocupan por el espacio” (Molinuevo, J. S, 2010). Es importante ahondar en el ejercicio de la creación para las artes escénicas de manera que la experiencia auténtica sea un canal para reconectar con espacios que nos son lejanos desde nuestro vivir en la ciudad y ampliar los recursos para la creación.

De esta manera, desde la danza se permitiría abrir la noción de disponer del cuerpo en la naturaleza a fin de compartir esta vivencia a otras ramas del arte en donde la experiencia también surge desde el cuerpo.

5. Marco Teórico

Composición

Como ya hemos descrito en el primer apartado de Antecedentes, según Gabrichevskii la composición artística responde a una serie de elementos que el artista reconoce y designa como parte del orden y unicidad de la obra. De esta manera el término composición puede referirse a los elementos visibles de la construcción artística, o a una etapa creativa, o inclusive a la concepción de la obra en torno a un concepto. Así cada forma del arte atiende a diferentes relaciones compositivas. Acorde a esto, la seguidilla de decisiones sobre estos elementos conforma lo que reconocemos por proceso y que atenderemos como campo a investigar en favor del área de la coreografía en danza.

Christo Vladimirov Javacheff, un artista plástico de nacionalidad búlgara, en una entrevista sobre su obra junto a Jeanne-Claude Denat de Guillebon: “Surrounded Islands” (1980-1983), plantea lo siguiente con respecto al proceso compositivo “toda obra de arte tiene dos períodos distintivos: el periodo software y el periodo hardware” (Art Basel, 2019). Christo entiende el software como el periodo en el que la obra de arte aún no existe, de esta manera el software contiene las ideas e impulsos, u/o inspiraciones. En el software el proyecto comienza a desarrollar su propuesta creativa, y va reconociendo la energía potencial de la obra misma. En la

continuación de este proceso, se entra en el periodo del hardware, el cual Christo entiende como el momento en el que el material físico es llevado al lugar, y el proyecto se construye. De acuerdo con lo anterior, inferimos que, uniendo el software y el hardware, se conforma el proceso compositivo. Según el diccionario de Cambridge, entendemos como proceso a “la serie de acciones que se toman con el objetivo de alcanzar un resultado” (Cambridge, 2021). Así, recordando lo que plantea Gabrichevskii, y tomando en cuenta lo señalado por Christo, podemos reconocer la composición también como un proceso.

Siguiendo con la idea de Christo respecto a los períodos compositivos, en el software, podemos reconocer un motivo creativo original que da pie a una investigación. El artista comienza a plantearse una serie de interrogantes que van trazando los caminos que contienen la obra. Esta mirada es planteada por Ryuichi Yahagi, artista japonés, en una entrevista con la Universidad Veracruzana:

“El proceso de creación inicia desde que nos hacemos una pregunta y buscamos darle respuesta mediante una obra, pero existe un trabajo de investigación y documentación que acompaña a la creación que el público generalmente no conoce al presenciar una exposición o una instalación”. (Universidad Veracruzana, s. f.).

En efecto, durante el periodo software, hay un análisis de las ideas que dieron origen a la investigación de la obra, que incluyen un cuestionamiento del motivo creativo original, y una logística de los pasos a seguir para poder llevarlo a cabo.

Situándonos en el hardware, desde la danza, podemos mencionar como inicio de este periodo el momento en el que la idea creativa inicial es corporeizada a través del movimiento, así como en las artes visuales para Christo, el inicio del hardware habría sido el uso de los materiales físicos. En este periodo, el proceso de análisis puede ir reconfigurando los cuestionamientos iniciales, e ir generando nuevos planteamientos de forma paralela. Por lo consiguiente, este proceso de análisis va

develando la intención de la composición artística a medida que se va desarrollando y profundizando la obra.

Tomando la idea de Gabrichevskii respecto a la composición, el contenido y el medio de representación utilizados en una obra, dan cuenta del universo imaginario de quien crea.

Podemos encontrar varios elementos que se configuran de tal manera que contribuyen a canalizar la intención creativa en la composición. La intención puede estar dirigida con un propósito o finalidad clara, y que además busque ser entendida por la audiencia, como por ejemplo la icónica obra de ballet romántico “El Cascanueces” (1892), donde se narra la historia de una niña que recibe un juguete de un cascanueces de madera que en la noche de navidad cobra vida y la invita a aventurarse en un mundo mágico. O, por el contrario, que sea ambigua en su intención, pudiendo resultar en una propuesta que invite a diversas lecturas según quien la contemple, como por ejemplo “Buscando a Meg” (2019), una creación coreográfica contemporánea que se desarrolla a partir de diversos cuestionamientos en torno a las influencias europeas de la danza en nuestra identidad latina. Con estos ejemplos, podemos concluir que la intención en una composición coreográfica y por ende su lectura, dan cuenta del imaginario de quien crea, y pueden darse de forma reconocible o tácita.

Ya que hemos mencionado la intención creativa de la composición, nos gustaría plantear una mirada complementaria, siendo esta el cómo la audiencia percibe la obra.

La composición artística puede ser percibida desde la ingenuidad, sin mediación de ideas preconcebidas, o bien, desde una formación teórica establecida y reconocida por el sujeto creador. En relación con esto, quisiéramos introducir los siguientes ejemplos señalados por Gladys Alcaíno (2021), como posibles posicionamientos ante una obra. Respecto a quien contempla la obra, Alcaíno propone dos miradas: La primera es la de “el niño frente al cuadro”, y la segunda es la de “el profesional en el arte”. Entendemos la mirada de “el niño frente al cuadro” como aquella que no

tiene mediación de ideas preconcebidas, y la mirada de “el profesional en el arte” como aquella que está fundamentada en aspectos teóricos.

Espacio y movimiento

Dentro de los elementos de la composición, el espacio es un factor trascendental ya que es el lugar en donde se sitúan y conjugan todos los elementos que componen una unidad. En el arte podemos ver que hay quienes optan por desarrollar sus obras en espacios cerrados, pero también en espacios abiertos. Uno de los artistas que ha profundizado en esto es Robert Smithson, quien, perteneciente a la corriente Land Art, plantea dos conceptos: *site* y *non site*. Smithson “promovió la teoría de que hay una relación específica entre la obra de arte y una locación particular (“*site*”), y el espacio anónimo y cambiante de las galerías (“*non sites*”)” (BUNEA, M. 2014). Marcel Bunea plantea que el *site* se refiere a una locación sin fronteras, y el *non site* a un espacio limitado, cerrado y determinado. Cuando Smithson se refiere a esta relación específica, podríamos hablar de cómo el desarrollar una obra en un espacio natural podría determinarla de manera muy distinta a como podría ocurrir en un espacio cerrado.

Peter Merriman, en su investigación sobre el trabajo de Anna y Lawrence Halprin también reconoce la importancia del espacio como eje central dentro del trabajo de estos artistas. Merriman (2010) menciona que, en el verano de 1943, en una escuela de verano para profesores de danza en New Hampshire, Anna alentó a explorar diferentes conceptos y definiciones de espacio. En la investigación de Merriman se señala lo siguiente:

El espacio es al diseño como el movimiento es a la danza o el sonido es a la música...volverse plenamente consciente del espacio para que podamos experimentar con formas de controlarlo. Actividad. Jugar con el espacio como un concepto; cortándolo como un pedazo de queso, empujándolo a un lado, caminando

a través de los planos, etc. Individualmente reaccionando al espacio a través del movimiento y así descubrir nuevas sensaciones de espacio. (Merriman, 2010. p.432)

De esta manera, la perspectiva que tiene Anna del espacio, nos indica una versatilidad en cuanto al reconocimiento de este. Ella incita al movimiento desde el juego con el espacio como un concepto, con la intención de sacarlo de las concepciones tradicionales y descubrir nuevas sensaciones de espacio. Con relación a esto, podemos inferir que la noción de espacio se va transformando a medida que el movimiento va ocurriendo. Así como en un roquerío la marea muda el espacio visible de las rocas, el movimiento de los cuerpos danzantes de Anna va revelando nuevas perspectivas de espacio.

De igual manera, Lawrence Halprin también analizó el espacio desde su mirada como arquitecto. De hecho, gracias a su trabajo en conjunto con su esposa Anna, Lawrence comenzó a incluir la mirada del movimiento en la danza a su nueva noción de espacio. Al mudarse la pareja a Kentfield, California, Lawrence creó un espacio que sería icónico hasta el día de hoy: Una casa con una terraza diseñada específicamente para la experiencia del movimiento, “dance deck”, inmersa en la montaña y conteniendo en su diseño la noción de una naturaleza circundante. Merriman señala que el diseño funcionó como una “secuencia coreografiada de penetraciones conducida desde la casa hacia los bosques” (Merriman, 2010. p.433). Por tanto, podemos reflexionar que, así como Anna Halprin, es gracias a la danza que Lawrence reconoce nuevas posibilidades de la noción de espacio para la arquitectura.

A continuación, quisiéramos introducir el concepto de movimiento a las nociones ya desarrolladas en torno al espacio, y vincularlas entre sí. En el libro “Walkscapes”, Francesco Careri desarrolla nociones del espacio desde el análisis de uno de los movimientos principales del ser humano, el andar. El autor (Careri, 2002. p.20) menciona cómo la acción de atravesar el espacio nació cuando el ser humano era nómada y tuvo que comenzar a desplazarse para satisfacer la necesidad de

alimento e información. Posteriormente se convertiría en una acción simbólica para habitar el mundo. Desde allí, esta acción ha ocupado un lugar importante en la visualización de los espacios que no se perciben a simple vista: una situación así podría ocurrir al ver nuevas cosas tras decidir cambiar el camino que se toma para llegar a un lugar que se visita siempre; querer ir a la playa y tomar un camino nuevo al que se toma usualmente, llegando así al mismo destino.

Louppe plantea que existen movimientos fundamentales para toda conducta animada y animal: levantarse, agacharse, saltar, brincar, estirarse, caer, pisar (Louppe 1997. p.110), y como ya hemos mencionado, el andar. Al ser la danza el arte del movimiento no es ajeno ver cómo todas estas acciones también han sido consideradas como danza. Algo semejante ocurre con la cita que Louppe propone con la interrogante de Françoise Dupuy:

«¿No comienza la danza en el momento en que este andar es controlado en su tiempo, su espacio, su energía, para que pueda contar algo distinto de la simple identidad cotidiana de quien camina o de quien es llevado por ese caminar? «(Louppe, 1997. P.110).

En este sentido, en el caminar puede encontrarse un nuevo valor al realizarse los elementos que la configuran como una acción dentro de lo cotidiano. Apelando a un ejemplo, podemos ver la interiorización del andar de la danza en la enseñanza de Isadora Duncan, en donde “el estudio del andar se convierte en el objeto de una actividad de varios meses en los comienzos de la formación del bailarín” (Louppe, año.p.110). De allí, la acción del andar está presente en la articulación de la danza.

No cabe duda de que el movimiento ha sido un elemento central en la configuración del espacio de la obra de arte. En esta línea podemos señalar el término *site specific*, que según Hunter en el ámbito de la danza y la performance significa: “El termino danza performance site specific es definido como una danza performática creada en respuesta a y *performeada* dentro de un sitio específico o locación, en

donde la danza y el movimiento son los componentes dominantes”. (Hunter, V. 2005, p.367). Con esta definición podríamos decir que la composición, respecto al site specific, se configura según el espacio en el que está situada, por tanto, lo que se comunica en la obra depende de las características de este.

Hunter menciona que en la producción y la performance del material de danza, se constituye un proceso en donde ocurre una interacción consciente y “presente” con el espacio y el mundo (Hunter,V 2005):

“Maxine Sheets-Johnstone describe el proceso como: La consciencia experiencia su mundo y a sí misma a través del cuerpo. Si tenemos experiencias conscientes, es porque nuestro cuerpo se mueve dentro del medioambiente como una presencia espacial e intuitivamente sabe el significado de su espacialidad”. (Hunter, V. 2005, p.368)

Al movernos de manera consciente en un espacio abierto y natural, podemos ir reconociendo significados y significantes a través del cuerpo. Esto permitiría generar movimientos que estén vinculados directamente con el espacio y lo que se pudiese apreciar de él.

Land Art

Respecto al tercer tema o apartado desde el cual buscamos situar esta investigación, y en relación con lo mencionado anteriormente, a continuación, vincularemos la perspectiva compositiva de la corriente artística Land Art a la composición coreográfica en la danza.

El Land Art, una corriente artística nacida en los años 60 y 70 surge como un rechazo a la sociedad de consumo que se venía gestando en la época, y con el objetivo de volver a lo natural y a lo puro sin mayor intervención humana que la de reposicionar los objetos que contiene la naturaleza. Artistas como Andy Goldsworthy, Richard Long, Christo y Jean Claude, Ana Mendieta, entre otras/os.

Han situado como eje principal de su obra el espacio natural en el que esta era llevada a cabo. De esta forma, los elementos característicos propios de la naturaleza se transformaban en los "materiales" de la obra, conteniendo así en el mismo espacio todos los elementos necesarios para la composición del trabajo artístico.

Como ya hemos mencionado, una de las principales características de la composición de la obra Land Art, es el uso de los mismos elementos que se encuentren en el espacio natural escogido. Según plantea "The Utah Museum of Fine Arts" (s.f), quisiéramos destacar tres eslabones presentes en la composición de una obra de esta corriente artística. El primer eslabón que considerar es el de los materiales físicos. El trabajo artístico puede elaborarse a partir de dos posibilidades en cuanto a los materiales: 1) utilizando los materiales que están disponibles en el espacio, sin añadir otros externos a este, o bien 2) incorporando materiales al espacio natural escogido. El segundo eslabón corresponde a cómo se manipulan los "materiales" en la construcción de la obra. Esto puede ocurrir de dos maneras: 1) con una intervención mínima del espacio, usando el propio cuerpo para mover los materiales, o bien 2) usando maquinaria pesada. El tercer eslabón tiene relación con la documentación de la obra: esta puede ser efectuada a través de la fotografía, videografía, y mapas.

Para entender de mejor manera los eslabones de la composición que mencionamos, a continuación, desglosaremos el trabajo de tres artistas Land Art de acuerdo con esta premisa:

1)La primera composición a analizar será "A line made by walking", del artista británico Richard Long. Desarrollada en 1967, en esta obra el artista caminó en el prado de una colina de ida y vuelta, trazando así una línea recta sobre el césped. Para documentar, Long grabó sus movimientos y además fotografió el resultado de su caminar. Adam Scovell (2016) cita al artista planteando que la línea hecha por caminar casualmente resultó como una representación de la progresión lineal de la

vida humana, llegando a transformarse en un motivo clave de su trabajo, como una metáfora de la vida.

2) La segunda obra a analizar será la serie “Stone Cones” de Andy Goldsworthy, desarrollada a inicios de los años 80, en Brough, Inglaterra. Goldsworthy creó una serie de conos de gran tamaño apilando piedras, inspirado en las centenarias pilas de piedra Nine Standards Rigg, que veía desde Helbeck State cuando trabajaba como jardinero. Respecto a su trabajo, Goldsworthy señala en una entrevista con Sheepfolds Cumbria que:

“Disfruto de la impredecibilidad de trabajar por ojo y mano. Las herramientas y maquinaria son usadas para trabajos de mayor tamaño y permanentes, pero la mayor parte del tiempo, mis manos son las mejores herramientas que tengo. Necesito contacto directo entre mano y tierra. Hay una libertad enorme en ir con las manos vacías a un lugar y descubrir allí el material y las posibilidades de trabajar con este”. (Sheepfolds Cumbria, 2002)

3) La tercera y última obra a analizar será “Surrounded Islands” de Christo y Jeanne Claude, desarrollada entre 1980 y 1983 en Biscayne Bay, Estados Unidos. Once islas situadas en la bahía fueron rodeadas con una tela rosada de polipropileno, cubriendo la superficie del agua. La instalación duró dos semanas, y el “rosado luminoso de la tela brillante estuvo en armonía con la vegetación tropical de las verdosas islas inhabitadas, la luz del cielo de Miami y los colores de las aguas poco profundas de Biscayne Bay” (Christo and Jeanne Claude, s. f.) Esta obra fue muy polémica por la idea inicial de cubrir el agua circundante de las islas con tela plástica. Inclusive, necesitó de un financiamiento importante para la cantidad de tela que se usó (603,870 metros cuadrados) y el staff de personas que trabajaron en su instalación (120 monitores). Además, fue documentada en la etapa del *software* con bocetos y dibujos, y el *hardware* a través de la fotografía y el video.

Coreografía

Como nuestra investigación busca relacionar los mecanismos compositivos de la corriente del Land Art con los de la coreografía en danza, a continuación, plantearemos a través del cuestionamiento, cómo acercarnos a una práctica creativa de la danza en un espacio natural desde la interdisciplinariedad.

Observar y analizar procesos artísticos es quizás una de las tareas características en las que ha recaído la educación formal. En el caso del arte dentro de la academia, pueden ser los mismos estudiantes quienes precisen ser investigadores de sus propios procesos. De igual manera el interés por la investigación desde y hacia otras disciplinas diferentes a la propia del artista son cada vez más comunes. Así lo plantea José Sánchez (s.f. p.45) cuando señala que el énfasis en la interdisciplina está dado por una voluntad de distorsión frente al capitalismo mundial imperante en la cual cada vez es más necesario hablar de “multidisciplinas”. Con esto tenemos la opción de expandir las perspectivas asociadas a nuestros procesos y proponer nuevas conjugaciones que propongan nuevos vínculos hacia, en y desde el arte.

El espacio en el que nos hemos formado como bailarinas durante la mayor parte - por no decir toda- de la carrera, ha sido siempre en la ciudad, en lo urbano, y con características específicas. Tal como se mencionó en el apartado de Antecedentes, nuestra formación ha estado siempre contenida dentro de espacios cerrados como lo son las salas de clases, con una arquitectura cúbica. La pregunta ¿Qué sucedería si danzamos fuera de la sala, y en un espacio natural? Y más específicamente, ¿De qué manera se puede componer en un espacio natural? Y todas las inquietudes similares en relación con esto, nacen desde la curiosidad.

Una manera de acercarnos y de tratar de comprender cómo podría ser llevada a cabo una práctica creativa de la danza en un espacio natural, es a través del Land Art. Ya hemos visto cómo el Land Art contiene una serie de eslabones en la composición de sus obras, los cuales nos entregan una base respecto a cómo

aproximarnos a la naturaleza. Con esto, la coreografía en danza puede verse nutrida por una serie de perspectivas y técnicas que han sido exploradas desde el Land Art.

A fin de desarrollar la idea de coreografía de danza en la naturaleza, vincularemos las visiones que ya tenemos con respecto de la composición en el Land Art con las de la composición en la danza. Situándonos análogamente en los eslabones que ya mencionamos en cuanto al proceso compositivo en el Land Art (los materiales de la obra, la manipulación de los materiales y la documentación), a continuación, nos referiremos al proceso coreográfico en la composición de la creación artística en la danza.

Según se plantea en la Enciclopedia Britannica (2021), los procesos coreográficos podrían analizarse en tres grandes fases: 1) recolectar el material de movimiento, 2) desarrollar los movimientos en frases de danza, 3) crear la estructura final del trabajo.

Según Valerie Nahmad (2015) el nacimiento de una obra se origina a partir de la inspiración coreográfica. Algunos coreógrafos comienzan desde la mera exploración del movimiento, o, por el contrario, otros pueden ser impulsados desde la expresión de las emociones, o inclusive temas políticos y sociales, obras de música, y diversas imágenes e ideas. De igual manera, estos elementos pueden encontrarse en los actos más sencillos y cotidianos, de tal forma que las ideas se puedan desarrollar a fondo.

Así también, Valerie señala que “una vez que el movimiento es producido, la coreógrafa/o puede comenzar a añadir más elementos para completar su trabajo” (Nahmad, 2015), esto quiere decir que luego de la inspiración comienza todo el proceso de explorar el movimiento en base a las posibles inspiraciones mencionadas anteriormente. Se van fijando estructuras, disposiciones espaciales, momentos, relaciones entre los intérpretes y con el espacio. Este es el momento en el que la coreografía comienza ya a visualizarse como un todo que aún no concluye pero que ha evolucionado desde la percepción de la idea inicial.

Se podría entender esta fase análogamente con lo que ocurre con la bola de nieve, en donde al comenzar a rodar por una pendiente, esta va aumentando su tamaño. De esta manera, en el proceso coreográfico se puede aplicar el mismo ejemplo, siendo la idea inicial la que comienza como primer momento en la cima, y que luego va creciendo cada vez de manera más intensa, a medida que las ideas se van conjugando entre sí con el movimiento y las/los intérpretes formando finalmente una estructura global.

Luego de las fases anteriormente mencionadas, la obra debe ser presentada.

“La danza es un arte vivo, para que el proceso coreográfico se complete, el trabajo final debe ser presentado a la audiencia” (Nahmad, 2015). Las y los espectadores también son parte del proceso coreográfico, completando la obra cada vez que esta experiencia es compartida con la audiencia. Así como se señala en Knight Foundation “el proceso coreográfico es un proyecto colaborativo, así como la danza en su naturaleza es una forma de arte colaborativa” (Nahmad, 2015).

Como señala Nahmad, el rol del espectador es fundamental para completar la obra. Es por esto por lo que se realza la característica colaborativa de la coreografía, en donde cada uno de los actores, desde la/el coreógrafo, las/los intérpretes, y las/los espectadores, toman un valor esencial para poder lograr la composición final de una obra.

7. Marco Metodológico

1)Epistemológicamente:

Como bailarinas estudiantes de la mención coreografía, nuestra investigación busca dar a conocer, desde la relación sujeto espacio, de qué manera coexisten ambos factores, y cómo se puede disponer de ellos en un proceso coreográfico.

Desde el contexto ciudad en el que habitamos y llevamos a cabo nuestros estudios y prácticas de danza, nuestra investigación busca indagar en las relaciones entre sujeto y espacio, específicamente en aquellos que no son convencionales o habituales, tal es el caso de los espacios naturales. Enfocando nuestra atención a la variedad de estímulos que pueden presentarse durante la experiencia de la danza en estos espacios y que pueden aportar a la creación artística.

2) Metodológicamente:

A) Recopilar material teórico que nos proporcione información geográfica e histórica de los espacios elegidos. Desde el punto de vista coreográfico, buscar trabajos previos que nos permitan tener una noción más amplia respecto a qué es lo que se ha desarrollado a partir de la influencia y ocupación de los espacios naturales.

B) Reunir a los participantes que formarán parte del proceso coreográfico investigativo. Nos enfocaremos en la triada conformada por: a) coreógrafas, b) intérpretes y c) espectadores.

➤ Coreógrafas: Bailarinas estudiantes de la mención coreografía en danza. Tenemos un punto de vista contemporáneo, con una influencia de la técnica moderna, pero a la vez inspiradas desde el Land art y el contacto-improvisación.

➤ Intérpretes: los posibles intérpretes serían: bailarinas intérpretes, artistas visuales, personas que practiquen alguna disciplina meditativa. Personas que se vinculen con la naturaleza sin conocimientos y/o prácticas previos de movimiento corporal, o inclusive, personas que no tengan ningún vínculo o interés particular sobre estos espacios naturales.

El rango etario de estas personas sería: Niños/as entre 4 y 9 años, jóvenes (desde 18 años en adelante). Adultas/os (hasta 60 años). Adultos Mayores (60 años en adelante)

➤ Espectadores: De momento no tenemos establecido ningún tipo de público, si no que nos referimos a algo más general.

C) Observar cómo se llevan a cabo las relaciones sujeto-espacio a través de la práctica de la danza. Luego de reunir a los participantes, inducir a una práctica de sensibilización corporal que influya tanto en el individuo como en el colectivo en relación con el espacio. Al llevar a cabo esta práctica, será importante observar cómo se producen las subjetividades de los intérpretes relación a la sensibilización con el espacio, y en relación con esto, reparar en las particularidades de movimiento de cada sujeto.

D) Analizar las observaciones recolectadas, para permitir una abstracción necesaria y así comenzar a establecer una estructura coreográfica.

3) Unidad de análisis: Se analiza como elementos del Land art asociados a análisis de los procesos creativos de artistas del Land Art que corresponden al: software y al hardware, los cuales se desglosan en los procesos de: contemplación, manipulación, vinculación y documentación; se vinculan con la composición coreográfica en danza.

4) Unidad de muestra: Muestra intencional: Bailarinas intérpretes, artistas visuales, personas que practiquen alguna disciplina meditativa. Personas que se vinculen con la naturaleza sin conocimientos y/o prácticas previas de movimiento corporal, o inclusive, personas que no tengan ningún vínculo o interés particular sobre estos espacios naturales. El rango etario de estas personas sería: Niños/as de 4 a 9 años, jóvenes desde 18 años en adelante. Adultas/os hasta 60 años. Adultos Mayores 60 años en adelante.

Dónde: Cerro en Culiprán, Melipilla. Y jardín de parcela en Culiprán, Melipilla.

5) Técnica de recolección: Se establecen laboratorios en que se exploran los diferentes mecanismos de análisis que configuran la composición en el espacio natural. Mediante el uso de fotos, videos y bitácoras se genera un material de estudio.

6) Técnica de análisis: Se analiza cada laboratorio respecto a la relación consigna y respuesta de cada intérprete. Las consignas son elaboradas respecto al mecanismo en estudio de cada laboratorio (contemplación, manipulación y vinculación). Estas últimas son reforzadas por las reflexiones verbales y en formato de bitácora que genera cada una de las participantes.

8. Análisis

Análisis del Laboratorio 1

Al momento de configurar el laboratorio 1, primero pensamos en el lugar en donde sería y sus características. Tomamos la decisión de hacerlo dos veces en dos lugares distintos, que, si bien estaban cercanos en distancia, si poseían diferencias. Estas últimas fueron dictadas por las características geográficas, y además por el momento del día en el que se realizó el Laboratorio 1 y 1.2, ya que esto influyó directamente en la cantidad de luz, de temperatura y aire que pudieron percibir las intérpretes.

De este modo, la primera reflexión que quisiéramos mencionar es el valor que tiene el espacio natural determinado para esta práctica, y cómo es que influye radicalmente en la experiencia de las intérpretes. Es así como el término *site specific* se hace presente, ya que tal como mencionamos en el apartado de Espacio y Movimiento “la composición se configura según el espacio en el que esté situada, por tanto, lo que se comunica en la obra depende de las características de este” (pp.20-21) y, por lo tanto, el laboratorio y las investigaciones corporales de cada

intérprete, se configuraron según el espacio en el que estuvieron situadas, haya sido en el cerro o en el jardín de la parcela.

Un segundo punto que quisiéramos mencionar es en torno a las maneras de relacionarse con un espacio natural cuando ponemos atención a las características de este. La invitación que se hizo por parte de las investigadoras a las intérpretes fue contemplar el lugar, sus características, y dirigir la atención a la luz, la temperatura y el aire que había en él.

De acuerdo con las reflexiones y comentarios que arrojaron las intérpretes tras haber realizado ambos ejercicios, nos dimos cuenta de que, por lo general, como personas no solemos dirigir nuestra atención y contemplar los espacios en donde nos situamos, sean estos naturales o urbanos. Por lo mismo, al hacer esto en un espacio natural tal como el cerro, o el jardín de la parcela, y tomarnos el tiempo de contemplar, observar, escuchar y olfatear el lugar y los elementos naturales que hay en él, se generan y detonan (o aparecen) una cantidad muy grande y diversa de sensaciones corporales, recuerdos, imágenes, emociones, poéticas y memorias muy personales, y que contribuyen a tomar mayor consciencia aún de lo que significa estar en un espacio natural, y generar una práctica investigativa de movimiento en él, puesto que se vincula algo interno o personal con la práctica.

Realizar la acción concreta de contemplar el aire, la luz y la temperatura de un lugar, y hacer esto en un espacio natural, generó en todas las intérpretes, una manera de actuar que podríamos llamarla como una meditación activa. Luego, con la indicación de las investigadoras, a que cada intérprete buscara su propia manera de sentir estos tres factores, se indujo a un ensimismamiento y conciencia activa de lo que cada una estaba haciendo en su práctica e investigación a través del movimiento, y el contacto con el espacio natural. Sin embargo, parece importante mencionar que estas experiencias o prácticas, no fueron ensimismadas del todo, ya que se puede decir, tras el círculo de reflexiones, que, junto con el movimiento y las acciones concretas realizadas en estos espacios naturales, simultáneamente cada intérprete

fue cuestionando, y reflexionando de manera muy consciente cada cosa que hacía o sucedía.

Un ejemplo de esto es la reflexión que generó Tamara Zapata, tras la segunda experiencia (Lab 1.2):

“Si tan solo fuéramos más conscientes del terreno y territorio en el que nos desarrollamos a diario, nos daríamos cuenta de que somos más que una selva. Contemplar la suavidad del aire, de la temperatura, humedad, y aprovechar por sobre todo la luz natural que nos ofrece el día, el atardecer y la noche...” (I4, Lab 1.2)

Esta reflexión da cuenta de lo que mencionábamos al comienzo del segundo punto de este análisis o reflexión, ya que aparece una interpretación poética y personal detonada a partir de la práctica. Gracias al hecho de llevar la atención de los sentidos y el movimiento al espacio natural situado para el laboratorio, y sus características geográficas (luz, temperatura, aire y elementos naturales), aparece una observación en torno a la forma de vivir que llevamos como personas.

Por otro lado, Andrea Azócar también generó una reflexión consciente en torno a la diferencia de la percepción de la temperatura, el aire, la luz, e incluso el espacio:

“Con los ojos cerrados, percibo con mayor silencio, el aroma es más profundo, la temperatura corporal es más contraria a la de afuera, (entorno natural). La piel me da una reseña del espacio para imaginarlo. Con los ojos abiertos, percibo los rayos del sol entre las hojas de los árboles, la sombra que se dan las plantas y árboles, una a las otras. En cómo se ven las montañas y el cielo al revés, queriendo estar así un buen rato”. (I1, Lab 1).

Así también Javiera Madariaga, quien en la segunda experiencia (Lab 1.2) observó la variación de la luz al estar en movimiento, y las sensaciones corporales que a ella le producían:

“En todo hay algo de ausencia de luz, y así mismo luz. Se encontraba luminoso en un principio, luego con mis cambios de perspectiva se iba moviendo. Los árboles, el pasto y sus bellotas, tenían su luz. Bajo estas se encontraba su ausencia”. (I2. Lab. 1.2)

Dentro del punto dos, en relación con las sensaciones corporales, recuerdos, imágenes, emociones, poéticas y memorias que se generan y detonan al contemplar un espacio natural, la manera en la que se relacionaron las intérpretes con el lugar también juega un rol importante. Dentro de esta contemplación meditativa, o meditación activa y en movimiento, las intérpretes ejecutaron primero movimientos muy sencillos y cotidianos, como pisar, caminar, tocar y acariciar los elementos naturales del espacio, como una manera de acercarse y reconocer primero las características de este. Tras este primer reconocimiento comenzaron a aparecer luego acciones “más danzadas”, por así decirlo, en donde trasladaron lo observado, olfateado, tocado, saboreado, reconocido, al movimiento y al cuerpo, generando un lenguaje corporal determinado. En algunas intérpretes apareció una corporalidad articulada, con flujo constante, y en otras apareció una corporalidad más bien gestual y concreta, dando cuenta esto último de cómo influyen las distintas personalidades y formaciones de cada una, al momento de acercarse a un espacio natural y desarrollar una práctica de danza en él.

Análisis Laboratorio 2:

Es interesante ver cómo vuelve a repetirse lo que sucedió en el Laboratorio 1 en el Laboratorio 2: la contemplación de un espacio natural genera múltiples y diversas emociones, recuerdos, sensaciones, imágenes a cada participante de este Lab 2. Esta vez, al dirigirse directamente a la vinculación con un elemento del espacio natural, aparecieron cosas mucho más específicas, al inducir las preguntas de ¿cuál

es tu similitud con eso que escogiste?, o ¿Cuáles son las diferencias que tienes con eso? ¿Cómo te hace sentir? ¿Qué recuerdos te trae?

Esto último se puede apreciar con claridad en el caso de Antonia Pavez quien, en el círculo de reflexiones después de la experiencia práctica del laboratorio, al referirse a las similitudes y diferencias con el elemento natural que escogió, menciona:

“En el segundo momento, yo estaba frente a ese arbolito que tiene muchas ramas y me gustó mucho porque yo decía, oh estas ramas son como indecisas, tiene muchas posibilidades, y yo me siento muy así, yo soy igual indecisa... En ese momento en el que dijiste en qué se relaciona contigo, yo al tiro pensé en mi personalidad, en como esa rama va para allá y para acá, y como nacen juntas y luego toman caminos separados...”. (I4, Lab.2)

Esto da cuenta de que, como investigadoras, al inducir la vinculación con el elemento natural a través de la pregunta de similitudes y diferencias con él, invitamos a las intérpretes a buscar e identificar en primer lugar cuáles son las características del árbol (en el caso de Antonia) y en segundo lugar preguntarse a sí mismas cuáles son sus características y si poseen algún parecido con aquellas de ese elemento, y en el caso de Antonia, hasta hacer una comparación de su personalidad con el árbol escogido.

Así también Andrea Azócar quien hizo una apreciación enfocada más bien a las similitudes físicas de las distintas plantas y árboles con las de ella misma y las personas:

“En verdad somos muy similares...como por ejemplo las manchitas de las hojas, son también nuestros lunares... nuestros relieves, eso lo veía en las hojas, tal vez en las bellotitas y troncos, son muy parecidos a nuestros relieves de los dedos, de los codos...”. (I1, Lab.2)

Por otro lado, relativo a lo emotivo y lo sensorial, al preguntar sobre los recuerdos que trae ese elemento natural, o las sensaciones que produce, una de las

intérpretes de mayor edad (76 años) vivió una experiencia muy íntima y personal al dedicarse a escuchar, oler, y mirar las plantas y árboles del jardín, vinculando todo esto con su memoria:

“Hice algo que no había hecho en mucho tiempo, dedicarle toda mi atención al lugar, a recorrer, a mirar, a sentir, y sentí un cúmulo de emociones bastante distintas entre sí, por ejemplo, me sentí un poco culpable de haber abandonado tanto todo esto... me dediqué a escuchar, a oler... escuché la voz de los pájaros que realza el silencio en general, el aroma de las plantas medicinales y la floración de muchas cosas que no pensaba yo que estaban tan lindas la verdad... Creo que me sentí triste por haberme alejado de ellas, pero también me sentí con deseos de volver a estar tan próxima de mis plantas como estuve hace un tiempo atrás... me di cuenta también que cuando una ha iniciado algo y lo ha cuidado con amor y lo deja abandonado después, las plantas son agradecidas y siguen floreciendo y siguen dando su rueda de la vida...” (I5, Lab.2).

Esto permite ver cómo es que la contemplación de un espacio natural, y la vinculación con un elemento de este puede generar cosas muy diferentes en cada intérprete, siendo estas en el caso de la participante perteneciente al adulto mayor, emociones y sentimientos muy profundos en torno al lugar y la historia que tenía este, y la memoria que ella tiene de y con él, al ser su hogar. Así, relativo a esto último, ella también menciona:

“Sentí que es de lo más hermoso que he hecho en mi vida crear espacios con flores, con plantas... es un regalo ver que hayan persistido... Muchas cosas que yo no puedo decir con palabras, las hago ahí metiendo las manos en la tierra, sintiendo que hay un entendimiento mudo y mutuo, y que eso también les ha dado felicidad a otras personas” (I5, Lab.2).

Lo que da cuenta de que para Gabriela el tomarse el momento de contemplar a través de respirar, escuchar, ver, olfatear y oír todos los elementos de este jardín-espacio natural la permite a ella tomar una noción y consciencia de lo que significa

haber creado este jardín a lo largo de los años, no solo para ella, sino que también para las demás personas que han tenido la oportunidad de visitarlo. Al relacionar directamente esa vinculación de la intérprete y el elemento natural con lo personal y con la memoria, la vinculación sucede de una manera mucho más íntima y cercana.

Por otro lado, llegado el momento de dar la indicación de manipular el elemento natural escogido, esto generó cuestionamientos y en algunos casos conflictos en las intérpretes en torno a si es que estaban haciendo algún daño, o si podían hacerlo y hasta donde, entre otras cosas más. Así, estos cuestionamientos guiaron de algún modo u otro la manera en la que ellas fueron manipulando el elemento escogido y generando una composición con él. Tras esto, al finalizar, las preguntas hechas por las investigadoras apuntaron directamente al impacto; a lo que ellas hicieron a ese elemento natural, pero también al impacto que ese elemento generó en ellas, y es ahí en donde se ahondó aún más en el vínculo personal entre la intérprete y la planta o árbol.

En la mayoría de las intérpretes, la premisa de manipular el elemento escogido fue realizada, y con las preguntas realizadas por las investigadoras luego, las intérpretes además de preguntarse si manipularon ese elemento, y cómo y cuánto lo hicieron, simultáneamente tomaron esa noción a la inversa, planteándose a sí mismas si es que ese elemento natural intervino en ellas de alguna manera. Así, por ejemplo, Javiera se preguntaba a sí misma:

“Intervenir, esa línea la encontré heavy que hicieras que la investigáramos, como manipular, ¿qué es manipular para mí también? Que es lo que hago yo con esto, no quería pasarlo a llevar... pero también pensaba qué tanto estoy interviniendo si saco una hoja, pienso que cuando corre mucho viento se rompen muchas hojas o se quiebran ramas, como que no sé si estoy haciéndole un daño si saco una hojita... a la vez me sentí en la instancia para poder investigar dentro de lo respetuoso y pedir permiso... y a la vez agradecer, y pedir una disculpa si fui muy invasiva...”. (I2. Lab 2)

Así surge la inquietud sobre cómo proceder frente a la premisa indicada por las investigadoras y como también se podría seguir la premisa con el elemento natural. De esta manera con los cuestionamientos que se realizan las mismas intérpretes se logra que sean ellas mismas quienes encuentren “soluciones” para la indicación dada a través del respeto, el permiso y el agradecer a la naturaleza. Así, Javiera planteó:

“Fue muy interesante poder dialogar de esa forma, y ver que límites hay entre lo que para mí está bien y lo que para el ecosistema está bien. Pensaba si intervenir o no, estoy pisando y demás que había un bichito que pisé, o rompí algo que no tenía que romper... solo sé que intervengo todos los días sin querer, y ahora que podía intervenir con querer me sentía muy invasiva, siendo que una lo hace constantemente”. (I2, Lab.2)

Esto último nos permite observar cómo es que gracias a la contemplación y la vinculación con el espacio natural y las preguntas guiadas respecto al impacto posiblemente generado sobre un elemento específico, también sucede una reflexión análoga, y un cuestionamiento a la manera en la que impactamos diariamente en el planeta y la naturaleza como seres humanos.

Similar fue el caso de Andrea, quien planteó que “yo “intervine” ese árbol con las bellotas a ver si encajaban o no... con otras especies también encajan...es como también nosotros encajamos con la naturaleza o con otro ser humano...” (I1 Lab.2), volviendo a hacer una comparación con las personas esta vez desde el accionar o en la manera de llevar nuestra vida en sociedad y diálogo constante. Por otro lado, a diferencia de Javiera, respecto a la pregunta de si lo que ella hizo generó un impacto en la naturaleza o en el elemento natural escogido, Andrea establece que:

“Yo no intervine en nada, yo solo puse cosas, pero en verdad la intervención es ellas las que intervienen en mí, porque lo único diferente creo que tenemos es la

razón, y en estos días siento que la hemos cagado, pero con solo tener eso nos transforma en algo...” (I1 Lab.2)

Lo que da cuenta de las diversas perspectivas que tuvo cada una de las intérpretes respecto a lo que significa manipular e impactar, e impactar a través de la manipulación, siendo en Andrea la percepción del impacto de la planta a ella, mucho más significativa que de ella a la planta. Similar sucedió en Antonia quien planteó (refiriéndose a la planta escogida): “Me preguntaba si yo modifiqué algo, y yo sentía que, para nada, está ahí, y quizás la enredé un poco, pero después el viento soltaba esos enredos... yo la dejé y siguió siendo ella” (I4, Lab.2).

Sumando a todo lo anterior, relativo al aspecto del movimiento corporal generado en esta vinculación, se puede hacer un énfasis en la manera de manipular que usó Fernanda. Ella escogió el regador de plantas y por ende el agua, además de otro elemento natural, y en esto mismo, se preguntó cómo manipular el agua:

“y cuando dijiste modificar, manipular, yo dije que hago con el agua... quizás si la pongo en mi cuerpo y sacudo la mano, eso hace que el agua se mueva a otro lado... o tomarla como un pocillito, y pensar a quien le falta agua...” (I3, Lab.2).

Al realizarse estos cuestionamientos, se la pudo ver resolviendo sus propias preguntas a través de acciones concretas. Tal como ella comenta, Fernanda comenzó a tomar con sus manos el agua que emanaba del regador y llevarla a otras plantas a las que no les llegaba el agua, o también mojaba sus manos y luego con las palmas húmedas buscaba generar huellas en los troncos de los árboles que estaban secos y no eran rociados por el regador, entre varias acciones similares más.

Esto da cuenta de cómo es que la interpretación de las premisas dadas por las investigadoras resulta diferente en cada participante, y cómo es que Fernanda al tener una formación profesional desde el teatro, reafirma lo que se concluyó en el

Laboratorio, donde se refiere a cómo influyen las distintas personalidades y formaciones en el lenguaje de movimiento al aproximarse al espacio natural. Fernanda descifró la acción de manipular generando un accionar muy concreto y simple en la forma del movimiento, al entender desde un principio esta acción como algo factual que sucede desde el cuerpo y las manos.

Análisis Laboratorio 3:

En el laboratorio 3 participaron tanto adultos como niños de forma simultánea. Para poder coordinar a este grupo de personas la organización fue un elemento clave, ya que se tuvieron consideraciones específicas de los niños, como lo son: el apego a sus madres, sus horarios, rutinas y alimentación, la protección de sus pieles, y, por otro lado, el tiempo de atención que dirigen ante una indicación cuando están en un ambiente con múltiples estímulos.

En la primera parte en que se invita a reconocer el espacio podemos ver cómo esta indicación solo viene a reafirmar lo que los niños de forma orgánica ya se encuentran haciendo. Apenas bajaron de los autos, comenzaron a merodear por todos lados guiados por su curiosidad en un lugar totalmente nuevo para ellos. Al principio corren mientras cada uno de ellos llama para que el resto repare en cada uno de sus descubrimientos. Todos buscan la atención de los adultos por ende entre llamados reiterados a sus familiares se les olvida la primera indicación que consistía en encontrar un lugar hermoso para quedarse. Después de darles todo el tiempo que necesitaban para saciar las ansias de esta primera parte, vemos cómo de a

poco se van cansando físicamente por la caminata en subida debido a la inclinación del cerro. Entonces de pronto, uno de los niños recuerda la indicación inicial y elige un lugar hermoso para descansar.

Al momento de parar, se toman un momento madres e hijos para la alimentación. Mientras esto sucede se les explica la importancia de respetar el sonido del lugar. Al plantear el valor del silencio inmediatamente su disposición cambia. Se evidencia como los niños necesitan conversar sobre lo que van reconociendo pues con el mero hecho de plantearles el silencio como algo positivo ya comienzan a generar acuerdos entre ellos para seguir lo que se propone. Mientras lo hacen también tienen la posibilidad de hacer preguntas, de escucharse y de sorprenderse entre ellos mismos.

Luego de esto se procede a indicarle a los niños que elijan a un adulto, que tomen su mano y que lleven a este último a recorrer el lugar. Se les encarga a los niños la tarea de mostrarle los caminos del cerro. A las adultas se les indica que deben ir atentas a las preguntas que vayan surgiendo por parte de los niños sin ser ellas quienes guíen la caminata. Esta etapa busca habitar la contemplación a través de la observación de los niños teniendo en consideración que la capacidad de asombro en la infancia es más elevada. Por ende, esta actividad potencia la observación en las adultas teniendo en cuenta que en la adultez el caminar es más bien un gesto cotidiano y por tanto mecánico. El valor de la contemplación en el caminar es algo a lo que es difícil guardarle un espacio, pues toma tiempo y para los adultos el tiempo se reduce cada vez más a realizar las múltiples ocupaciones laborales y familiares del día a día. Así pues, si bien los niños logran tomar un cargo que conlleva la responsabilidad de guiar a alguien, son también los adultos quienes tienen la tarea de recibir la información que vayan entregando los niños intentando no intervenir en el desarrollo de su contemplación. Así lo indica la Exploradora 7 luego de la caminata contemplativa:

” ¡Uno se complica caleta para saber cosas, ellos hacen no más!... quizás si yo hubiese tenido que guiar a otra persona yo hubiera dicho: por ahí no. Nosotros como adultos prevenimos el futuro, pero los niños están muy en el presente. Ellos están resolviendo a medida que se va dando” (Exploradora 7, Lab.3).

En esta observación se aprecia como las posibilidades de percepción en los adultos se vuelve más activa pues son los niños quiénes están forzando constantemente esta intención de situarse en el presente.

Luego se invita a los niños a sentarse a compartir todo lo que pudieron observar y sus reflexiones en torno a esta caminata. Los niños comienzan contando todo lo que fueron encontrando. Son específicos a la hora de señalar sus impresiones: ramas colgantes, piñas, aves. Uno de ellos dice: “Explorar es importante porque así podemos cuidar” (Explorador 2, Lab. 3). Llama la atención este comentario pues surge desde su propia reflexión de la experiencia. Recordemos que la preocupación por el impacto al medio natural también surgió en el Laboratorio 2, ya que más de una intérprete estaba preocupada a la hora de manipular su elemento escogido. Ante esto podemos reconocer como los niños generan soluciones para relacionarse con las materialidades del espacio, de manera orgánica e inmediata, mientras que, por otro lado, la adulta joven sopesa sus acciones antes de actuar.

Luego de otra colación se invita a los niños a que vuelvan a dirigirse hacia un adulto. Esta vez los adultos irían con los ojos vendados. La indicación para los niños es que, teniendo en consideración los relieves del suelo, llevaran al adulto a algún lugar o elemento significativo para ellos. Esta vez hubo un niño que no quiso despegarse de su madre, por lo que esta última terminó siendo guiada por dos niños.

Una vez iniciada la actividad se observa como, por un lado, los niños con seguridad asumen su tarea sin dudar a dónde irían y colocan toda su atención en el cuidado que necesitan para cuidar los pasos de quienes guían. Los niños fueron buscando

la mejor manera de guiar, a veces iban de la mano y otras dejaban que el adulto posara su mano sobre sus hombros. A medida que iban llegando a los lugares y/o objetos significativos para los niños, los adultos se iban sacando sus vendas para ver aquello por lo que habían caminado a ciegas. Ahí se generó una pequeña charla entre el guía y el guiado. Luego se repitió un círculo de reflexiones, en donde los niños al estar muy cansados no participaron. La Exploradora 6 hizo la siguiente reflexión en torno a la memoria evocada a partir de este último ejercicio: “Yo confié, me gusto...llegué sana y salva...mi abuela era ciega y esto fue como pensar en ella, como vivía en sí su día a día todo el tiempo ciega...así que fue extraña la experiencia”. (Exploradora 6, Lab 3). Con esto tenemos un ejemplo de cómo la experiencia no solo repercute en lo físico sino también en lo emocional, así como sucedió en el Laboratorio 2 con Gabriela. También en el Laboratorio 3, mientras los exploradores llevaban a cabo las indicaciones dadas, se sumergieron en recuerdos profundos, vinculando directamente su memoria personal con la práctica y el espacio natural.

Por otro lado, la Exploradora 5 hizo hincapié en lo cuidadosos que pueden volverse los niños a la hora de ser ellos quienes guíen a los adultos:

“Yo confié hartito en Lisa porque era super cuidadosa y me tomaba muy suave de la mano...y en un momento me cambió de mano, me tomó y me soltó de la otra. Yo dije: ¡la Nury!, pero no, era una mano muy chica. Pensé que tú le habías hecho que cambiara de postura, pero había sido ella misma. Y cuando me di cuenta, fue como qué bonito, ella cuidándome igual”. (Exploradora 5, Lab 3).

Con estas palabras queda reflejado como los adultos de a poco van validando en los niños la posibilidad de ser guiados por estos últimos. Este proceso es necesario porque así se favorece una apertura a lo nuevo no solo desde lo corporal sino también desde lo emocional. A algunas les parecía riesgoso haber dejado toda la responsabilidad a los niños mientras que otras se sintieron seguras dado el constante cuidado con que los niños llevaron a cabo la tarea.

En la experiencia de “no ver”, las exploradoras adultas también señalaron que al ocurrir esto el resto de los sentidos se vio agudizado:

“Todo se expande. Es como si hubiera señales que viajaran de todas partes y entraran por nuestros pies. Aunque no estemos con los pies pelados. Es como si entrara información por todas partes, menos por los ojos, obvio, pero el espacio ya no se siente lejano. Todo se acerca y ya no te sientes pequeñas, te sientes expandida” (Exploradora 7, Lab 3).

Bastante similar a lo que sucedió con Andrea Azócar en el 1er Laboratorio, quien menciona: “Con los ojos cerrados, percibo con mayor silencio, el aroma es más profundo, la temperatura corporal es más contraria a la afuera, (entorno natural). La piel me da una reseña del espacio para imaginarlo”. (11, Lab. 1). Con lo que podemos reflexionar que la contemplación con los ojos cerrados genera una profundidad significativa en la percepción sensorial de los múltiples factores y elementos que están presentes en un espacio natural.

Al seguir la indicación de vendarse los ojos y de confiar en la guía de los niños para recorrer el lugar cuando ya no tienen como ver dónde van, nos abre la posibilidad de encontrarnos con la idea de un *cuerpo carente*. Este concepto nos permite señalar la idea de un cuerpo que ya no cuenta con alguna o varias de sus partes que le sirven para percibir y relacionarse con el resto. En esta experiencia esa carencia fue suplida por un segundo cuerpo, el de los niños en este caso. Este vínculo entre el cuerpo del individuo y el espacio se incrementa a través de un segundo cuerpo que viene a suplir la carencia provocada: la vista.

Lo singular de esta experiencia es que la carencia suplida por los niños incrementa el grado de arrojo que deben tener los adultos para llevar a cabo la experiencia. Esto queda reflejado en el desenlace de la guía a ojos vendados al observar las reacciones de los adultos. El concretar la tarea y llegar al punto elegido por los niños confirma que la confianza ha dado frutos.

Recordemos también como en el Laboratorio 1 al momento de indicar a las intérpretes que comenzaran a percibir la luz, la temperatura y el aire del lugar, también lo hicieron con los ojos cerrados. Así podemos hablar desde la idea del *cuerpo carente* como una posibilidad para la expansión del resto de los sentidos. Incluso podemos señalar que la percepción ocular centrada queda relegada para dar paso al resto de los sentidos a entregar otro tipo de información que quizás no hubiera aparecido de otro modo. Esto nos permite encontrarnos con nuevas propuestas de motivos y gestos para la composición artística que se busca a partir del movimiento y flujo del cuerpo.

Ya caída la tarde se invita a adultas y niños a colocarse antifaces de aves, máscaras que fueron elaboradas por las adultas durante la pausa larga. Los diseños de los antifaces fueron inspirados en las aves que fueron reconociendo los niños durante toda la jornada. Apenas van colocándose los antifaces se les indica a todos que imiten a las aves que representan sus antifaces, y todos se trasladan en el espacio mientras algunos suman sonoridades imitando el canto de las aves. Luego comienzan a relacionarse con el resto de los participantes imitando la disposición grupal de las bandadas. En esta última siempre hay uno que guía al grupo y se les indica que vayan cambiando al guía de la bandada. Toda esta parte de la experiencia en que se aboca a la representación de aves que abundan en ese lugar ha sido utilizada para reforzar el vínculo de los intérpretes con lo que observaron durante la jornada.

De esta parte se desprenden elementos como la memoria de lo observado, la apropiación del espacio, el diálogo corporal en grupo y la interpretación de las indicaciones. Esto último fue abordado en las etapas anteriores, pero en esta última se sintetizan en el concepto de las aves.

Análisis Laboratorio 4:

En el Laboratorio 4 la exploración se realizó en torno a la contemplación, vinculación, manipulación.

Una vez que llegamos a la localidad escogida, la recorrimos buscando cuál sería el lugar que nos proveería de mayores posibilidades para realizar el laboratorio. Así escogimos un jardín de la parcela de Culiprán, en donde había una variedad de árboles y plantas, atravesadas por un pequeño curso de agua, que generaba barro alrededor del sector de pasto del mismo jardín. De este modo inducimos a un calentamiento corporal a las intérpretes. Para luego comenzar la primera parte del laboratorio: la caminata contemplativa del lugar.

Luego de que se dio la indicación, tomamos la posición de observadoras externas, sin intervenir en la exploración. De esta manera apreciamos diferencias entre los distintos grupos etarios al seguir la premisa dada.

Estas diferencias, en el caso de nuestra intérprete infantil (9 años), partieron incluso antes de dar la indicación de realizar una caminata contemplativa, ya que en su caso la inmersión en el espacio ocurrió de forma orgánica y espontánea: Recorrió el espacio de un lado a otro, tomó y manipuló cuanto llamó su atención, jugó con el agua e incluso puso barro en su rostro. No fue así lo que ocurrió con el resto de las intérpretes adulto joven quienes fueron muy cautelosas en su caminata inicial, limitándose mayoritariamente a la observación ocular. Esto da cuenta de una cualidad más introspectiva en las intérpretes de danza. Una de ellas indicó que decidió “experimentar de forma más individual” (I1, Lab. 4) lo que se manifestó en una caminata constante por todo el lugar. De esta manera, recorrer y contemplar implica por una de las partes provocar y dejarse provocar, por el otro lado, implica desplazamientos y observaciones manteniendo una distancia física.

De forma simultánea ocurrió otro fenómeno a raíz de la presencia de una intérprete cuya formación profesional viene del teatro. Ella desde el comienzo probó otras maneras de aproximarse al espacio que no habían sido observadas por el resto de las intérpretes: oliendo, soplando, acariciando, escuchando. En su hacer se observó un lenguaje corporal muy concreto. En este predominaban acciones definidas más que movimientos abstractos. Incluso, cuando avanzamos a la premisa de la manipulación, ella se acercó al espacio natural a través de acciones muy precisas

como: Recoger hojas secas de los árboles y lanzarlas a la copa de un árbol, viendo como atravesaban sus ramas. Otra acción fue la de peinar el pasto, lo cual dio la apariencia de moños en el suelo. De hecho, más adelante durante el proceso de la vinculación compositiva es posible percibir que el mismo lenguaje de movimiento de las intérpretes se ve nutrido por las acciones que sumó la intérprete teatral.

Tal como se señaló en el marco teórico, nuestro interés por vincular distintas disciplinas está sujeto a una expansión de los procesos artísticos: “Con esto tenemos la opción de expandir las perspectivas asociadas a nuestros procesos y proponer nuevas conjugaciones que propongan nuevos vínculos hacia, en y desde el arte” (p.20). De esta manera lo propuesto por la intérprete teatral, fue escogido por nosotras para así desarrollar nuevas conjugaciones y configuraciones compositivas con los motivos de movimiento que hasta entonces habían proporcionado las intérpretes de danza, y las posibilidades de relación con los elementos del espacio natural.

Ya avanzando en la exploración se invitó a las intérpretes a continuar la acción de manipular, pero esta vez sin el uso de las manos. El objetivo de esto era expandir el contacto con el espacio desde el flujo de movimiento de todo el cuerpo para así generar nuevas mecánicas para movilizar los elementos en el espacio. La indicación dada provoca que las intérpretes en danza pongan en escena un lenguaje similar al de la técnica contemporánea y el contacto improvisación, como, por ejemplo: rodar acariciando un árbol usando las piernas, deslizarse sobre el pasto provocando el aplanamiento de este y realizar giros a nivel del suelo generando nuevas perspectivas para observar el espacio. Hasta aquí, todo lo explorado fue observado desde afuera por nosotras con la intención de rescatar momentos en que la manipulación de los elementos del espacio natural ocurriera a través del flujo de movimiento de todo el cuerpo. Esto nos permitió seleccionar motivos de movimiento y momentos para estructurar una composición coreográfica.

De esta manera, en torno a la dirección coreográfica al momento de montar la composición final, comenzamos por responder a la pregunta: ¿qué fue lo que más

nos llamó la atención? Como investigadoras nos compartimos nuestras impresiones describiendo momentos específicos, acordando cuáles motivos de movimiento seleccionaríamos y en qué parte del jardín serían ejecutados. Estas decisiones permitieron que diseñáramos el recorrido de las intérpretes en el espacio, mediante el uso de los traslados, pasando de un sector del jardín a otro. Con esto, hicimos que ciertos elementos naturales del espacio tomaran valor al asociarse a ellos un motivo de movimiento. Esto último se liga de manera directa al site specific pues da cuenta de cómo la composición se formula a partir de lo característico del lugar elegido y por tanto no puede ocurrir de la misma forma en otro lugar. Tal como lo planteamos en el ítem de Coreografía de nuestro Marco teórico, Hunter se refiere a la danza y el movimiento como “componentes dominantes” (p.17) en el desarrollo de la danza y la performance en locaciones o sitios específicos. Ante esto es importante mencionar la relación flujo de movimiento- materialidad del lugar, pues esto repercute de manera directa en lo que se genera como nuevo paisaje.

Tras todos estos pasos y decisiones, probamos la estructura por primera vez. Lo que se observó en la primera pasada de la estructura fijada es que las intérpretes se encontraron con vacíos en los que se veían sin saber que hacer. La primera pasada permitió que las intérpretes pudieran reconocer cuáles eran los momentos de la composición en los que ellas debían poner más atención grupal para resolver las transiciones entre una escena y otra. En este reconocimiento, así como en los laboratorios anteriores (1, 1.2, y 2), las intérpretes tomaron consciencia de la contemplación, la manipulación y la vinculación a nivel personal, pero también a nivel grupal, activándose de esta manera la escucha común. Así lo menciona Fernanda:

“...no se trata solo de copiar lo que hace la otra persona, sino de escuchar lo que la otra propone, porque una nunca lo va a hacer igual...Finalmente es como yo llevo lo que la otra persona hace a mi cuerpo, a lo que a mí me hace sentido”. (13. Lab 4).

Aunque no reconocieron de manera natural las transiciones a la hora de desplazarse de un lugar a otro, si lograron captar el motivo de movimiento de cada escena, y darse cuenta del ritmo al que debía ajustarse cada una respecto al grupo.

De este modo, en esta primera prueba se resolvió el qué, es decir, motivos: crear un puente, fusionarse con un árbol, demarcar un camino, entre otros; elementos: limoneros, curso de agua, pasto, ramas, hojas, entre otros; acciones: acariciar, reposicionar, trasladar, tocar, saltar, lanzar. Pero no se resolvió el cómo, es decir, duración: tiempo de cada acción; transiciones: cómo pasar de un motivo a otro, y de una parte del espacio a otra; relación grupal: accionar como grupo y no por separado; intensidad: cualidades interpretativas, como el uso de la energía, el tiempo y el espacio. El hecho de no resolver en una primera instancia tanto el qué y el cómo, se debe a que como coreógrafas necesitábamos observar que es lo que iba a ocurrir luego de manifestar nuestras decisiones compositivas a las intérpretes. Así, pudimos observar el primer arrojó de las intérpretes al material compositivo, y cómo ellas lo llevaron a cabo sin pararse a descifrarlo o pensarlo tanto, y sólo haciéndolo desde su propia comprensión de las indicaciones dadas.

En el círculo de reflexiones tras la primera pasada, las intérpretes dieron cuenta de la importancia de la escucha grupal para poder llevar a cabo la secuencia, así lo menciona Tamara: “Estar atenta y contemplar también lo que está haciendo el otro...apreciarlo y desde ahí comunicarte con él” (14. Lab 4). Y esto último prevaleció de manera significativa en la repetición de la secuencia.

Así, una vez que se resolvieron las dudas se invitó a las intérpretes a una segunda pasada tomando en cuenta el valor de la escucha grupal. Con esto en mente, ellas pudieron llevar a cabo la secuencia de manera mucho más libre y generosa, desarrollando las escenas con mayor profundidad y arrojó. Esto hizo que las transiciones ocurrieran de manera más fluida, y que las intérpretes logaran articular relaciones entre ellas profundizando en el vínculo con el espacio natural y sus elementos. Como resultado de todo lo anterior, la composición tuvo una duración de 18 minutos.

Con relación a la repetición de la secuencia que mencionábamos anteriormente, a la hora de analizar las bitácoras enviadas por las intérpretes tras el laboratorio, pudimos obtener impresiones de cómo ellas se sintieron tras esta segunda pasada. La bitácora fue orientada por nuestra parte, a reflexionar en torno a la composición desarrollada en el jardín, solicitando sus impresiones de haberla repetido, y las diferencias que pudo haber con la primera vez que se realizó la secuencia.

Andrea se refirió al uso de la energía durante la repetición, y cómo esta se relacionó con el arrojo en la interpretación: “Ahora con respecto a la repetición, se sobrepasa el cansancio, el estado de nuestros mundos internos compartidos crece en propuesta y disminuyen las pretensiones, o eso creo, hay un mayor arroje” (I1. Lab 4). Además del uso de la energía, ella reflexiona también en torno al cuerpo, y a la forma del lenguaje de movimiento que usó durante toda la práctica, haciendo una distinción de la primera con la segunda respecto a la disposición corporal:

“...con respecto al cuerpo, no sé si había que estar en un estado bailarín, en el sentido de forma, aunque esta exótica o animalística, pero en la segunda repetición, siento que la perdí, respeté las posiciones y formas que me eran cómodas para jugar y movilizarme para observar y escuchar al grupo...” (I1. Lab 4).

Por último, ella planteó una autorreflexión respecto a su hacer: “Sin embargo creo que también debo arrojarme aún más a la modificación en armonía con el ambiente”. (I1. Lab 4). Así da cuenta de cómo su disposición podría transformarse en la práctica, considerando ella misma la posibilidad de que el arrojo fuese aún mayor. Esto nos demuestra nuevamente que en el ejercicio existe una simultaneidad entre el surgimiento de una problemática y su solución, y que el haberse dado cuenta de las diversas acciones que se realizaron en el espacio natural, y con el grupo, permitieron a las intérpretes llevar a cabo la composición propuesta de manera consciente.

Al haber sido las mismas intérpretes partícipes en casi todos los laboratorios, estas pudieron ir profundizando en los mecanismos de contemplación, vinculación, manipulación y documentación. Por tanto, su participación reiterada en los laboratorios permitió que ellas pudieran acercarse a la naturaleza desde una sensación de apropiación y comodidad, ya que a medida que se iban haciendo más laboratorios, ellas iban contando con una experiencia previa cada vez mayor. Además de lo anterior, pudimos observar que no sólo el acercamiento físico al espacio se maduró y refinó, sino que también las reflexiones que ellas compartían tras los ejercicios tuvieron este avance. Pudimos percibir cómo, a medida que avanzábamos en los laboratorios, las impresiones eran cada vez más profundas y críticas, detalladas con experiencias personales y vinculadas a la memoria. También observamos cómo las reflexiones eran relacionadas con las impresiones que compartían las demás participantes respecto del mismo laboratorio y/o de los anteriores, demostrando que la escucha grupal no sucedía sólo en la práctica, sino que también en el grupo que se forjó durante toda esta experiencia de laboratorios. Esto se confirma con lo que compartió Javiera en el segundo laboratorio:

“Todas las veces que hemos hecho este tipo de dinámica es una experiencia nueva. Siento que cuando preguntabas si algo cambiaba en mi en verdad... lo único que cambia es que tengo más experiencias... que se me suman más experiencias significativas...” (Lab2. I2)

Conclusiones

La contemplación, vinculación, manipulación y documentación son mecanismos que posibilitan una composición en espacios naturales. Estos mecanismos fueron extrapolados del análisis de obras de arte hechas por artistas pertenecientes a la corriente del Land Art, y sus postulados respecto a sus procesos creativos.

La contemplación genera una valorización de los espacios naturales. El tiempo que se le da a esta acción determina el grado en el que se puede tomar consciencia de los factores indicados: luz, temperatura y aire. A esto se suma la manifestación de la memoria personal que, al ocurrir de forma simultánea con la contemplación, permite una vinculación mucho más íntima y cercana con el espacio natural.

Las reflexiones que surgen en torno a la vinculación con el espacio natural y sus elementos, no solo se cierran a la experiencia del laboratorio, sino que también las intérpretes las extienden fuera de estos, generando así una vinculación análoga en torno a la manera de vivir que tenemos como seres humanos con la naturaleza.

El primer contacto con los elementos del espacio natural ocurre de manera orgánica a través de las manos. Esto es lo que planteó Goldsworthy al referirse a su propio trabajo (Sheepfolds Cumbria, 2002). En las intérpretes esta visión de la manipulación de un elemento natural, en un principio generó ruido en cuanto a la acción de manipular los elementos y el impacto y daño que este pudiese causar en el entorno natural.

El término impacto que en un comienzo era percibido como algo dañino y perjudicial cambió para las intérpretes luego de que ellas evidenciaran que podían ser generadoras de arte al intervenir el espacio natural meramente manipulando los elementos disponibles en él. Sin necesidad de ser artistas visuales, o plásticas, pudieron generar propuestas que les hacían sentido, y en donde al usar los mismos elementos del espacio, desarrollaron composiciones artísticas que se alejaron de la idea preconcebida de que intervenir un espacio natural necesariamente implica dañarlo. Esto, así como en los exponentes del Land Art que usan solo elementos naturales, reafirma la idea de que no es necesario introducir materiales artificiales a un espacio natural para generar una obra plástica en él, si no que, dentro de este mismo, se pueden encontrar elementos con los que trabajar y configurar en una composición.

En esta idea de manipular el espacio e incluir no solo las manos para hacerlo, sino que el flujo del movimiento de todo el cuerpo, para realizar las obras plásticas que desarrolló cada una de las intérpretes de forma individual y grupal, tuvimos que inducir la inhibición del uso de la vista en un primer momento (contemplación), y más tarde, de las manos (manipulación). Esto se engloba con el concepto del *cuerpo carente*, que es aquél que ya no cuenta con algunas de sus partes para percibir y relacionarse con el resto.

Para profundizar en cada uno de los mecanismos propuestos para la composición, fue necesario desarrollar un concepto por laboratorio de forma separada. Esto permitió que las intérpretes pudieran interiorizarse y sumergirse en el espacio

natural y sus posibilidades, las cuales antes no habían sido exploradas por ninguna de ellas (incluyéndonos), como un espacio para la práctica artística y escénica.

Para generar una composición coreográfica en la que se relacionaran los mecanismos de contemplación, vinculación y manipulación, fue necesario llevar a cabo laboratorios en el que se combinaran todos estos de manera íntegra con las intérpretes, y con las posibilidades que el espacio natural ofrecía, para generar un proceso creativo en donde efectivamente se trasladaran los mecanismos del Land Art a la composición coreográfica en danza.

Consideramos que el haber mantenido a las mismas intérpretes a lo largo de la mayoría de los laboratorios favoreció un proceso continuo en el que se pudo profundizar cada vez más en los mecanismos de la composición.

Haber incorporado a distintos rangos etarios generó resultados muy variados. La presencia de niñas/os y personas de la tercera edad, impactó de forma positiva en las intérpretes adulto joven pues estas pudieron ampliar la forma en la que percibían su entorno (la cual estaba delimitada por su contexto generacional), y por lo mismo, influyó en su manera de acercarse a este. Por un lado, las niñas/os suman el factor de lo lúdico, mientras que, por otro, la tercera edad adiciona innatamente el factor de la experiencia y de la memoria emotiva a las prácticas.

Hemos notado que las niñas/os tienen una facilidad para sumergirse en un espacio natural y las posibilidades que este ofrece. El contraste entre la capacidad de las niñas/os de asombrarse ante lo que para los adultos es común, permitió a estos últimos soltar sus inhibiciones. La capacidad de reparar en los detalles de manera curiosa, y de jugar con intrepidez, fue parte del aporte creativo de las niñas/os a estos laboratorios, y esta sensación de juego permeó la forma en la que las adultas se acercaron al espacio natural. La presencia de niñas/os permitió a las adultas encontrar mayores libertades de manera paulatina al acercarse a estos espacios.

Así como hemos encontrado diferencias entre los grupos etarios respecto a cómo perciben el espacio, también hemos encontrado distinciones en cuanto a cómo se acercan a un espacio natural y desarrollan una práctica de danza en él. Estas diferencias están basadas en las distintas personalidades y formaciones de cada individuo. Teniendo esto en cuenta, en el caso de las intérpretes de danza, el acercamiento al espacio natural no ocurre de manera espontánea. Esto se corresponde con el hecho de que la danza se desarrolla principalmente en espacios tipo sala, generalmente vacíos.

La formación de las intérpretes influye directamente en cómo se acercan al espacio. En las intérpretes de danza y la intérprete de teatro se reconocen diferencias en su lenguaje corporal. Las primeras desarrollaron una corporalidad articulada, con flujo constante, y en cambio la segunda desarrolló una corporalidad más bien gestual y concreta, que sucede desde el cuerpo y las manos de manera factual.

Teniendo esto en cuenta, podríamos imaginarnos lo que ocurriría si contáramos con intérpretes sin experiencia escénica alguna. Podríamos decir que sea cual sea el lugar desde la cual se acerca cada intérprete, se suman nuevas perspectivas y propuestas a la composición en espacios naturales.

Dentro del proceso compositivo es necesario como coreógrafas tomar la posición de “observadoras externas” para así poder apreciar el todo (espacio natural, intérpretes y su relación con el espacio y sus elementos). Esto permite rescatar la información necesaria para responder a las preguntas de cuáles, cómo, dónde y qué elementos, motivos y relaciones se seleccionan para conformar la unidad estructural de la composición. Por tanto, para comenzar la vinculación compositiva, ligamos los elementos seleccionados, y buscamos generar una coherencia, relación y sentido entre ellos.

Tras generar una estructura clara, y ver cómo las intérpretes la ejecutaban, fue necesario invitarlas a repetirla con la intención de afirmar los momentos claves,

buscando que ellas se sintieran seguras con el material y la estructura diseñada por las coreógrafas, y así poder disfrutarla y llevarla a cabo. Con esto la repetición cobra valor pues permitió a las intérpretes ser generosas con el hacer y con el uso del espacio y sus elementos.

Con lo obtenido a partir de los laboratorios, podemos concluir que si es posible generar una composición coreográfica de danza que incluya los mecanismos del Land Art en un espacio natural. Lo que diferencia esta composición de lo que hace el Land Art propiamente tal, es que en este caso el énfasis está en el uso de todo el cuerpo, que, al moverse en un flujo continuo, creó un nuevo paisaje. En la composición final se observó la imagen total del espacio natural, con la reorganización de los elementos de este, y además los cuerpos de las intérpretes ahí presentes realizando esta configuración y vinculándose con el espacio.

Se puede concluir que además de generar una composición coreográfica de danza en un espacio natural, también se podría generar una composición de Land Art de manera simultánea. La coreografía en danza que ocurre en un espacio natural es *una coreografía que ocurre en un espacio natural*, pero aquella que ocurre en un espacio natural y que además manipula y se vincula con los elementos de ese espacio, podría considerarse como *Dance Land Art*. De esta manera, lo que determina que una composición coreográfica de danza en un espacio natural sea considerada como Dance Land Art, es la presencia de la vinculación con los elementos naturales del espacio dentro de la composición misma.

Transversal a todo lo mencionado anteriormente, la documentación toma un valor fundamental, ya que contempla el registro audiovisual y el registro personal de las bitácoras. Así, esta se transformó en un mecanismo que permitió que las intérpretes documentaran su propio proceso a lo largo de los laboratorios, y que, además, nosotras como investigadoras pudiésemos acudir a él al momento de analizar las experiencias, y sacar nuestras propias conclusiones.

Igual de importante es el valor que toma el “circulo de reflexiones” tras cada Laboratorio, ya que fue así como las intérpretes pudieron compartir las preguntas, cuestionamientos, reflexiones, observaciones e inquietudes que les sucedieron durante la práctica, y así retroalimentarse entre ellas y las investigadoras, respecto a las emociones, sensaciones y maneras de accionar y movilizar, que surgieron al vincular las experiencias de los laboratorios con la memoria y el mundo interno de cada una.

Bibliografía

- Art Basel. (2019, 17 enero). Meet the Artists | Christo and Jeanne-Claude | Surrounded Islands. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=nfDGK_WSFro&t=59s
- Britannica Encyclopedia. (s. f.). *Dance - The three-phase choreographic process*. Encyclopedia Britannica. Recuperado 18 de enero de 2021, de <https://www.britannica.com/art/dance/The-three-phase-choreographic-process>
- BUNEA, M. (2014). The Earth, Matter and Symbol in Contemporary Visual Arts. *REVART: Specialized Review of Theory & Critique of Arts*, 17, 5–11.
- BUNEA, M. (2014). The Earth, Matter and Symbol in Contemporary Visual Arts. *REVART: Specialized Review of Theory & Critique of Arts*, 17, p.6.
- Cambridge Dictionary. (2021, 2 junio). process definition.
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/process>
- Careri, F. (2002). *Walkscapes El Andar Como Practica Estetica*. Editorial Gustavo Gili.

- Carmen, M. R. (2014). Arte medioambiental y ecología: Elementos para una reflexión crítica. *Arte y Políticas De Identidad*, 10, 35-53. Retrieved from <https://search.proquest.com/scholarly-journals/arte-medioambiental-y-ecología-elementos-para-una/docview/1710252760/se-2?accountid=8171>
- *Choreography*. (s. f.). AQA. Recuperado 19 de enero de 2021, de <https://www.aqa.org.uk/subjects/dance/gcse/dance-8236/subject-content/choreography>
- Contreras Natera, Miguel Ángel. (2012). Postmetrópolis: Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones. *Cuadernos del Cendes*, 29(81), 153-158. Recuperado en 20 de enero de 2021, de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1012-25082012000300009&lng=es&tlng=es.
- D. (2012, 10 noviembre). *RUDOLF LABAN*. Danza Ballet. <https://www.danzaballet.com/rudolf-laban/>
- José Antonio Sánchez Martínez. (s.f). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes La Revista*, p.45.
- Lepecki, A., & Lera, A. F. (2009) . *Agotar la danza*. Centro Coreográfico Galego.
- Louppe, L. (1997). Poética de la danza contemporánea. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Merriman, P., & Webster, C. (2009). Travel projects: Landscape, art, movement. *Cultural Geographies*, 16(4), 525-535. Doi: <http://dx.doi.org/10.1177/147447400934012>
- Molinuevo, J. S., & Martín-Abril, M. B. (2010). Danza, arquitectura del movimiento/Dance, the architecture of movement. *Apunts.Educació Física i Esports*, (101), 99-107. Retrieved from

<https://search.proquest.com/scholarly-journals/danza-arquitectura-del-movimiento-dance/docview/1086346942/se-2?accountid=8171>

- Nahmad, V. (2015, 26 enero). The choreographic process. Knight Foundation. <https://knightfoundation.org/articles/the-choreographic-process/>
- Plaza, I. (2017, 4 agosto). *Consuelo Pacheco: desde el Contacto Improvisación*. El Guilatún. <https://www.elguillatun.cl/columnas/problematizando-la-danza/consuelo-pacheco-desde-el-contacto-improvisacion-democratizando-la-danza>
- Scovell, A. (2016, 15 agosto). Responses: Richard Long's A Line Made By Walking (1967). Celluloid Wicker Man. <https://celluloidwickerman.com/2016/08/13/responses-richard-longs-a-line-made-by-walking-1967/>
- Sheepfolds Cumbria. (2002). Andy Goldsworthy - Sheepfolds. <http://www.sheepfoldscumbria.co.uk/html/educate/ed01f.htm>
- Space vs. place - Geography. (2012, octubre). Geography Ruhosting. http://geography.ruhosting.nl/geography/index.php?title=Space_vs._place
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (s. f.). Choreography | dance composition. Encyclopedia Britannica. Recuperado 20 de enero de 2021, de <https://www.britannica.com/art/choreography>
- The Utah Museum of Fine Arts. (s. f.). What Is Land Art? | The Utah Museum of Fine Arts. Recuperado 7 de junio de 2021, de <https://umfa.utah.edu/land-art/about>
- Traducción personal de: Gabrichevskii, A. G. (2017). Composition. October, 162, 49–51.
- Traducción personal de: Merriman, P. (2010). Architecture/dance: Choreographing and inhabiting spaces with Anna and Lawrence Halprin.

Cultural Geographies, 17(4), 427-449. doi:
<http://dx.doi.org/10.1177/1474474010376011>

- Universidad Veracruzana. (s. f.). La obra artística es resultado de un proceso de investigación – Dirección General del Área Académica de Artes. Recuperado 7 de junio de 2021, de <https://www.uv.mx/artes/noticias/la-obra-artistica-es-resultado-de-un-proceso-de-investigacion/>

Anexo Laboratorio 1: “Contemplación”

Objetivo: Realizar un ejercicio de acercamiento y reconocimiento danza y movimiento en un espacio natural, reconocer sus características y las sensaciones corporales que produce. Descubrir que sucede al repetir el mismo laboratorio en 2 lugares diferentes.

(“Contemplar el lugar en el que estás, poner atención en la luz, el aire y la temperatura. Observar qué sensaciones corporales te produce. Y buscar una manera propia de sentir los tres factores”).

Fecha de ejecución: 03/10/2021

Contexto: Cerro en Culiprán, Melipilla. 13:30PM a 15:00PM aprox. Llanura del cerro inclinada, con el suelo relativamente plano y cubierto de pasto verde abundante, malezas, ortigas y diversas flores nativas pequeñas. Extensión usada de 15 metros por 15 metros aproximadamente. Algunos elementos esparcidos en el lugar como cortezas de árboles, ramas, excremento de caballo/vaca.

Participantes:

Intérprete 1 (I1) / Andrea Azócar / 21 años

Intérprete 2 (I2) / Javiera Madariaga / 23 años

Intérprete 3 (I3) / Fernanda Fernández / 21 años

Intérprete 4 (I4) / Tamara Zapata / 27 años

Laboratorio	Ejercicio	Indicador/Tópico	Premisa/Indicación	Desarrollo/detalles de la premisa	Muestra	Descripción del suceso	Análisis
-------------	-----------	------------------	--------------------	-----------------------------------	---------	------------------------	----------

Contemplación	1	Contemplación del lugar, la luz, aire y t°.	Contemplar el lugar, dirigir la atención a los 3 factores, y observar que sensaciones corporales se producen.	Contemplar con los ojos cerrados y abiertos, tomar conciencia de la diferencia.	Todas	Se conecta con la indicación y lo que el lugar propone. Al abrir los ojos se desarrollan acciones simples y concretas: tocar el pasto, mirar el lugar en derredor, tocar su piel y/o rostro.	La interpretación de la premisa da cuenta de que la contemplación resulta como un acto de introspección de sí mismas y del lugar natural en el que se sitúan muy profunda; como un ensimismamiento situado dentro de la práctica.
	2	Contemplación del lugar, la luz, aire y t°.	Contemplar el lugar, dirigir la atención a los 3 factores, y observar que sensaciones corporales se producen.	Se indica a las intérpretes buscar su propia manera de sentir los 3 factores. Para esto, investigadora propone maneras para iniciar esta búsqueda (desplazarse, cambiar de posición, tocar).	Todas	Se acercan al pasto (cuclillas, sentada, cuatro apoyos), tocan el suelo, miran de cerca, se apoyan)	
					12 - 13 -14	Se acuesta de espaldas	Siente el sol y el

						(12-13) y de costado (14) en el suelo, mirando al cielo y el lugar. Utiliza sus soportes para cambiar de posición y extenderse en el suelo.	contacto de su peso en el suelo de otra posición, por lo tanto busca otras maneras de relacionarse en el espacio situado para percibir los 3 factores.
					11	Manipula, toca, observa de cerca el pasto/flores/malezas de donde está sentada en el suelo.	Curiosidad .
					13	Comienza a "generar aire" a través de acciones concretas: sacudir su pelo, soplar a su piel, soplar sus manos.	Va mas allá de la premisa indicada, ya que se da cuenta de que puede sentir "su propio aire", y generar aire por su cuenta, además de el que hay en el lugar.
	3	Contemplación de los 3 factores, poniendo	Contemplar el lugar, dirigir la atención a los 3	Se pregunta en torno las sensaciones corporales que se	12	Genera movimientos como fuera de sí, con sus brazos y	Se podría decir que al tener los ojos cerrados

		atención en las sensaciones corporales que producen.	factores, y observar que sensaciones corporales se producen.	producen, y si hubo diferencia en la percepción inicial y final.		piernas, de manera leve, y tranquila. Ojos cerrados.	busca contemplar con su cuerpo que está despierto de una manera muy calmada y busca percibir lo que hay a su alrededor, y lo que siente ella misma con eso.
					Todas	Generan progresivamente una pausa corporal, hasta llegar a un movimiento casi nulo.	Se toman el tiempo de concretar su experiencia y pensar en las sensaciones corporales que sintieron.
	4	Documentar la experiencia.	Documentación de lápiz y papel, fotográfica, videográfica, audios.	Momento para documentar (c/intérprete), y compartir en grupo a través de la conversación.	Todas	Escriben en su cuaderno.	
					I3-I4	Documenta videográficamente.	

Registro de Audio y Bitácoras:

Tamara: “La temperatura es mucho más perceptible a los ojos cerrados... percibir tus vellos corporales como se comunican con el contacto con el viento” ... “Con los ojos abiertos se percibe de otra manera, en los colores de la tierra, en los colores de la flora, en el viento... La humedad que se percibe a través de la planta de los pies”.

Andrea: “Con los ojos cerrados, percibo con mayor silencio, el aroma es más profundo, la temperatura corporal es más contraria a la afuera, (entorno natural). La piel me da una reseña del espacio para imaginarlo.

Con los ojos abiertos, percibo los rayos de sol entre las hojas de los árboles, la sombra que se dan las plantas y árboles, una a las otras. En cómo se ven las montañas y el cielo al revés, queriendo estar así un buen rato”.

Fernanda: “El aire está afuera pero también está dentro, me siento con más aire, más liviana”.

“La temperatura no es pareja” “El cuerpo no quiere estar quieto. Lo justo y necesario”. “La sombra no es enemiga del cuerpo”.

“El sonido es para ubicarse”. “Sensación de ver al tener los ojos cerrados”.

Laboratorio 1.2: “Contemplación”

Objetivo: Realizar un ejercicio de acercamiento y reconocimiento danza y movimiento en un espacio natural, reconocer sus características y las sensaciones corporales que produce. (“Contemplar el lugar en el que estás, poner atención en la luz, el aire y la temperatura. Observar qué sensaciones corporales te produce. Y buscar una manera propia de sentir los tres factores”).

Fecha de ejecución: 03/10/2021

Contexto: Jardín en parcela de Culiprán, Melipilla. 18:00 a 19:20hrs aprox. Extensión rectangular de 15 metros por 8 metros aprox. Mayoritariamente cubierta por pasto, al costado izquierdo pinos, al fondo calas, al costado derecho árboles, y al frente más arboles ubicados relacionándose entre si. Frescor, humedad, y un poco de frío, luz blanca y cada vez menos mientras atardecía.

Participantes:

Intérprete 1 (I1) / Andrea Azócar / 21 años

Intérprete 2 (I2) / Javiera Madariaga / 23 años

Intérprete 3 (I3) / Fernanda Fernández / 21 años

Intérprete 4 (I4) / Tamara Zapata / 27 años

Laboratorio	Ejercicio	Indicador/Tópico	Premisa/Indicación	Desarrollo/detalles de la premisa	Muestras	Descripción del suceso	Análisis
Contemplación	1	Contemplación del lugar, la luz, aire y t°.	Contemplar el lugar, dirigir la atención a los 3 factores, y observar que sensaciones corporales se producen.	Contemplar con los ojos cerrados y abiertos, tomar conciencia de la diferencia. Investigador a propone maneras para sentir los 3 factores (desplazarse, cambiar de posición, tocar).	Todas	Acostadas en el suelo, toman el momento meditativo de contemplación. Cambian de posición escuetamente, se usa el suelo principalmente. Luego se levantan y recorren el lugar de pie.	
	2	Contemplación del lugar, la luz, aire y t°.	Contemplar el lugar, dirigir la atención a los 3	Se indica a las intérpretes buscar su propia	Todas	Investigan a través del tacto y el olfato la vegetación	

			factores, y observar que sensaciones corporales se producen.	manera de sentir los 3 factores.		n presente en el jardín	
					I3	Se acerca a las calas, las mira de cerca y las toca, genera movimientos leves en torno a ellas.	
					I1 -I2	Se acerca a los pinos y pisa las hojas y ramas caídas en el suelo, olfatea las ramas y las piñas. Genera movimientos articulados en el lugar y se traslada hacia los otros árboles.	
	3	Contemplación de los 3 factores, poniendo atención en las sensaciones corporales que producen.	Contemplar el lugar, dirigir la atención a los 3 factores, y observar que sensaciones corporales se producen.	Se pregunta en torno las sensaciones corporales que se producen, y si hubo diferencia en la percepción inicial y final.	Todas	Cada una en donde estaba investiga en torno a las plantas que la rodean. Se acercan a los elementos del lugar desde el	Cada una encuentra su manera de percibir los tres factores.

						tacto, el olfato, la mirada el oído y el movimiento.	
	4	Documentar la experiencia.	Documentación de lápiz y papel, fotográfica, videográfica, audios.	Momento para documentar (c/intérprete), y compartir en grupo a través de la conversación.	Todas	Documentan a través del papel/bitácora, audios y videos.	Reflexionan en torno a la experiencia.

Registro de Audio y Bitácoras:

Andrea: “Al tener los ojos cerrados, la temperatura era más calidad, los sonidos más cercanos había una mayor concentración de aroma que temperatura”.

“Me atrajo mucho y sentí más goce en el tronar o crujido de o marchito, semillas, hojas, ramas, provocaba un co en mis pies y piernas, de la columna hacia arriba, era un árbol, forme con forma. Al arrastrar las hojas y causar el sonido, era como que mis raíces caminaban a otro lugar”

Fernanda: “No hay sombras pero si oscuridad”. “Si me muevo fuerte, el aire me choca fuerte”. “La naturaleza siempre está expuesta. Les humanos nos protegemos de los elementos para no sentirnos vulnerables. Hoy me sentí vulnerable y no fue malo. Nada es malo”

Javiera: “En todo hay algo de ausencia de luz, y así mismo luz. Se encontraba luminoso en un principio, luego con mis cambios de perspectiva se iba moviendo. Los árboles, el pasto y sus bellotas, tenían su luz. Bajo estas se encontraba su ausencia”.

Tamara Zapata: “Ellos nos observan y miran desde arriba” (los pájaros).

“Seamos la especie que seamos siempre estamos en constante comunicación, el agua, la tierra, el viento... Aunque si bien lo pensamos, tanto la naturaleza como animales y seres humanos, dependemos o poseemos las mismas necesidades

básicas como la comunicación, la alimentación, el descanso, sobrevivir... Necesitamos el calor del sol, la oscuridad de la noche... Si tan solo fuéramos más conscientes del terreno y territorio en el que nos desarrollamos a diario, nos daríamos cuenta de que somos más que una selva. Contemplar la suavidad del aire, de la temperatura, humedad, y aprovechar por sobre todo la luz natural que nos ofrece el día, el atardecer y la noche...

Laboratorio 2: "Vinculación y manipulación"

Objetivo: A través de la contemplación del espacio natural, vincularse con un elemento de la naturaleza y manipularlo, tomando consciencia del impacto de esa acción.

Fecha de ejecución: 10/10/2021

Contexto: Jardín en parcela de Culiprán, Melipilla. 18:00 a 19:20hrs aprox.

Extensión usada de de 18 metros por 10 metros aprox. Mayoritariamente cubierta por pasto,

Participantes:

Intérprete 1 (I1) / Andrea Azócar / 21 años

Intérprete 2 (I2) / Javiera Madariaga / 23 años

Intérprete 3 (I3) / Fernanda Fernández / 21 años

Intérprete 4 (I4) / Antonia Pavez / 22 años

Intérprete 5 (I5) / Gabriela Lara Palacios / 76 años

Laboratorio	Ejercicio	Indicador/Tópico	Premisa/Indicación	Desarrollo/detalles de la premisa	Muestra	Descripción del suceso	Análisis

Vinculación y manipulación	1	Contemplación	“Esta es la parcela, veámosla, vamos a pasear por ella”	Contemplación con los ojos abiertos. Se indica que busquen una manera propia de pasear y reconocer el lugar.	Todas	Caminan por el espacio, acercándose a los distintos árboles y plantas que hay en él, miran y tocan.	La premisa genera una reacción de sorpresa a las interpretaciones ya que resulta inesperada y diferente a la experiencia del Lab 1. Ellas recorren el jardín con curiosidad y de manera tranquila, también interactúan entre ellas, y se ve que aprovechan de mirar y caminar por donde más puedan.
	2	Vinculación	Identificar lo que se está viendo, tocando, olfateando,	Vincularse con un elemento del espacio natural y	Todas		

			escuchando, saboreando. Escoger.	relacionar <i>la</i> <i>memoria</i> a él.			
					11	Se queda a los pies de un árbol, y reconoce las semillas, hojas y ramas que caen de él, y de los otros árboles cercanos.	
					12	Se queda junto a las hierbas del jardín. La reconoce mirando de cerca, acariciando, oliendo.	
					13	Selecciona dos elementos durante el laboratorio: el regador de agua y dos plantas que como enredaderas cuelgan de dos árboles. Reconoce ambos.	
					14	“Selecciona” un árbol del jardín, y con las preguntas de la investigadora se acerca a él, lo mira, y lo toca suavemente.	

	3	Manipulación	Manipular el elemento seleccionado.	Movilizarlo, agruparlo, reubicarlo, alterarlo, rodarlo, aplastarlo, enredarlo...	I3	Genera juegos con el agua del regador. La tapa, la trata de tomar y trasladar a otra parte del jardín con sus manos. Salta alrededor del agua, evitando mojarse, y luego mojándose.	
					I3	Enreda las enredaderas que hay en ambos árboles, y genera una trenza formando un arco colgante con las plantas.	
					I1	Genera dos composiciones: A través del reposicionamiento y traslado de los elementos, genera una figura circular (con forma de flor) en el pasto, usando flores de Paulownia, pétalos y hojas en distintos niveles de sequedad, además de semillas.	

					11	Traslada las semillas del suelo al alcornoque (árbol), y las inserta en los recovecos y huecos del tronco, generando un patrón aleatorio.	
					12 – 14	Ambas, de manera individual, buscan enredar las ramas de sus plantas escogidas previamente.	Al realizar esta acción ambas se enfrentan al hecho de que las ramas no se mantienen enredadas, y buscan y generan repeticiones para intentarlo, hasta que se dan cuenta de que a pesar de que ellas lo intenten, ambas plantas vuelven a su posición original.

	4	Concientización	Preguntas de consciencia en torno a la práctica.	Investigadora invita a reflexionar en torno al impacto de lo que hizo c/intérprete con su elemento.	Todas	Toman distancia del elemento que escogieron, y miran la composición y experiencia que hizo cada una.	
	5	Documentar la experiencia.	Documentación de lápiz y papel, fotográfica, videográfica, audios.	Momento para documentar (c/intérprete), y compartir en grupo a través de la conversación.	Todas	Documentan a través del papel/bitácora, audios, videos y fotos. Además, la investigadora pregunta a cada una cuáles es el nombre con el que titulan su composición.	Reflexionan en torno a la experiencia.

Registro audio circulo de reflexiones y bitácoras:

Antonia Pavez: “Al empezar a observar el entorno... hay mucho que observar y mucho que ver, las plantas y las flores le dan una característica al lugar, le dan personalidad... hay muchos detalles que son infinitos, los colores, las formas...”

“En el segundo momento, yo estaba frente a ese arbolito que tiene muchas ramas y me gustó mucho porque yo decía, oh estas ramas son como indecisas, tiene muchas posibilidades, y yo me siento muy así, yo soy igual indecisa... En ese momento en el que dijiste en qué se relaciona contigo, yo al tiro pensé en mi personalidad, en como esa rama va para allá y para acá, y como nacen juntas y luego toman caminos separados...”

“Si cambió algo en mi, físicamente sentía la piel de gallina, me sentía un poco arañada... con esa huella, esas ramitas dejaron huellas en mí, y al mismo tiempo

después me preguntaba si yo modifiqué algo, y yo sentía que para nada, está ahí, y quizás la enredé un poco, pero después el viento soltaba esos enredos... yo la dejé y siguió siendo ella”

Gabriela Lara: “hice algo que no había hecho en mucho tiempo, dedicarle toda mi atención al lugar, a recorrer, a mirar, a sentir, y sentí un cúmulo de emociones bastante distintas entre sí, por ejemplo, me sentí un poco culpable de haber abandonado tanto todo esto... me dediqué a escuchar, a oler... escuché la voz de los pájaros que realza el silencio en general, el aroma de las plantas medicinales y la floración de muchas cosas que no pensaba yo que estaban tan lindas la verdad... Creo que me sentí triste por haberme alejado de ellas, pero también me sentí con deseos de volver a estar tan próxima de mis plantas como estuve hace un tiempo atrás... me di cuenta también que cuando una ha iniciado algo y lo ha cuidado con amor y lo deja abandonado después, las plantas son agradecidas y siguen floreciendo y siguen dando su rueda de la vida... Sentí que es de lo más hermoso que he hecho en mi vida crear espacios con flores, con plantas... es un regalo ver que hayan persistido. No necesito cambiar nada en mí porque yo me expresé y me podría volver a expresar a través de las plantas. Muchas cosas que yo no puedo decir con palabras, las hago ahí metiendo las manos en la tierra, sintiendo que hay un entendimiento mudo y mutuo, y que eso también les ha dado felicidad a otras personas.

“Se siente una vibración especial, es como que todas las cosas tienden a expresarse de alguna forma, ya sea el silencio, el silencio que todo lo recoge. Los pájaros, siempre me ha gustado tanto hacer cosas acompañada de ese sonido...”

“Me gustó mucho hacerlo, eso me faltó decir. Y me alegro de estar compartiendo con ustedes, porque generalmente se marca como una rayita ¿no cierto?, entre la gente adulta y la juventud. Yo no quisiera que eso sucediera con las niñas que conocemos, con nuestras niñas de la familia, que pudiéramos hablar con toda tranquilidad de lo que sea, eso” “Se me cayeron unas lágrimas incluso cuando estaba recorriendo”.

Javiera: “Hay un valor sentimental, emocional. Todas tenemos esa unión con la naturaleza, pero desde su visión se vuelve parte de usted también... además que es su hogar”

“Todas las veces que hemos hecho este tipo de dinámica es una experiencia nueva. Siento que cuando preguntabas si algo cambiaba en mí en verdad... lo único que cambia es que tengo más experiencias... que se me suman más experiencias significativas... hasta genero un contacto emocional con una hoja linda que me gustó... Y como también el entorno, el espacio la naturaleza me permite entrar también. Como por ejemplo hoy día que estuve un rato en una planta que más que hojas son ramas, era heavy porque encontré, me sentí acogida por la planta, a pesar de que a veces pinchara...”

“Intervenir, esa línea la encontré heavy que hicieras que la investigáramos, como manipular, ¿qué es manipular para mí también? Que es lo que hago yo con esto, no quería pasarlo a llevar... pero también pensaba que tanto estoy interviniendo si saco una hoja, pienso que cuando corre mucho viento se rompen muchas hojas o se quiebran ramas, como que no se si estoy haciéndole un daño si saco una hojita... a la vez me sentí en la instancia para poder investigar dentro de lo respetuoso y pedir permiso... y a la vez agradecer, y pedir una disculpa si fui muy invasiva...”

Fue muy interesante poder dialogar de esa forma, y ver que límites hay entre lo que para mí está bien y lo que para el ecosistema está bien. Pensaba si intervenir o no, estoy pisando y demás que había un bichito que pisé, o rompí algo que no tenía que romper... solo sé que intervengo todos los días sin querer, y ahora que podía intervenir con querer me sentía muy invasiva, siendo que una lo hace constantemente.

Andrea: “para hoy en el presente son los estados, pero en la naturaleza que estamos hoy habitando son como los tiempos de su vida, de sus ciclos. No sé por qué el otro domingo no me di cuenta, hoy día sí... me fui dando cuenta de los diferentes tonos del mismo árbol, pasa por su ciclo de vida que puede ser muy largo o corto, donde su ciclo tiene texturas distintas, sonidos distintos, rigidez y flexibilidad distinta, y eso lo presiento, lo siento, ahora soy más consciente a mis estados...”

En verdad somos muy similares... como por ejemplo las manchitas de las hojas, son también nuestros lunares... nuestros relieves, eso lo veía en las hojas, tal vez en las bellotitas y troncos, son muy parecidos a nuestros relieves de los dedos, de los codos...

“yo “intervine” ese árbol con las bellotas a ver si encajaban o no... con otras especies también encajan... es como también nosotros encajamos con la naturaleza o con otro ser humano. Me di cuenta del ciclo, que para mí son los estados emocionales, corporales.

“Cuando tu dijiste intervengan, hagan algo, yo hice algo chiqui allá, y si yo lo veía más acá el suelo está más duro, o más acolchonado... pero igual siento que las plantas son tan agradecidas que siguen viviendo... ellas pueden sobrevivir solas...”

“Yo no intervine en nada, yo solo puse cosas, pero en verdad la intervención es ellas las que intervienen en mí, porque lo único diferente creo que tenemos es la razón, y en estos días siento que la hemos cagado, pero con solo tener eso nos transforma en algo...”

Fernanda:

“en esto del primer momento... me paso que me sentía muy apurada, lo percibí después, ah ya, ya vi todo... y me decía Fernanda cuál es tu apuro, no viste todo... De verdad vi el espacio, ¿sentí el espacio?... me paso que estaba bajo ese árbol, y veía que había muchas hojas en el suelo que ya habían caído del árbol, y pensaba en lo mágico que sería ver como cae una hoja del árbol, estar justo en ese momento, el momento preciso en el que la hoja se está cayendo, y lo pensé y justo se cayó una hoja y yo dije, ya no te creo, wow gracias... fue genial darme el tiempo de mirar hasta que se cayera la hoja, me quede con la sensación de que hay tiempo!

“cuando dijiste escuchemos, me paso que escuchaba el rociador y dije tengo que ir al rociador, a mojarme, no me queda otra... y me paso lo del tiempo, estoy aquí y tengo que esperar a que se de toda la vuelta para que el agua me vuelva a llegar, no va a llegar más rápido porque yo me estrese... que pasa si me escondo del agua, que pasa si voy al agua... y cuando dijiste modificar, manipular, yo dije que hago con el agua... quizás si la pongo en mi cuerpo y sacudo la mano, eso hace que el

agua se mueva a otro lado... o tomarla como un pocillito, y pensar a quien le falta agua...

“pensaba en como todo está conectado, la enredadera se enredaba en el árbol, el árbol tiene las raíces en el suelo, en el suelo están las chiquillas explorando las otras cosas, y yo las miro y me conecto con las chiquillas, las chiquillas están conectadas con los bichitos, el bichito está conectado con el cielo, está todo enredado... me di cuenta de que pensaba en lo enredado como algo malo... y dije, es genial estar enredado!”

Laboratorio 3

Objetivo: Inmersión al espacio natural a través de los ojos de los niños y niñas

Fecha de ejecución: 10 de Octubre del 2021

Contexto: Cerro El Peñón, Culiprán, Melipilla

Participantes:

Explorador 1/Niña 6 años/E1.

Explorador 2/Niño 6 años/E2.

Explorador 3/Niña 4 años/E3.

Explorador 4/Niño 4 años/E4.

Explorador 5/Mujer 36 años/E5.

Explorador 6/Mujer 37 años/E6.

Explorador 7/Mujer 33 años/E7.

Análisis de tópicos/Indicadores: Contemplación (reconocimiento del espacio y caminata contemplativa), Manipulación (cuerpo carente) y Vinculación (representación).

Tópico/Indicador	Acción	Muestra	Descripción del suceso	Fotografía/ dibujo/ Fotografía	Análisis
Reconocimiento del espacio	Se les pide que elijan “un lugar hermoso para quedarse”	E1, E2, E3, E4	Todos corren desenfundamente hasta que E4 toma la decisión y elige el lugar solicitado. El resto de la muestra concuerda con E4.	Fotografía N°1	Si bien había un sendero delimitado la mayor parte del tiempo las muestras se alejaron de este reconociendo los lugares más singulares como: posas de agua, pequeñas cuevas y animales. Uno solo recuerda la indicación de elegir “un lugar hermoso para quedarse”.

Caminata contemplativa	Se les pide a los niños y niñas que elijan a un adulto y que lleven a estos últimos a conocer el terreno circundante.	Todas las muestras	Se les explica que esta caminata debe ser en silencio para resguardar el sonido de la naturaleza. A los adultos se les invita a poner atención a las curiosidades que vayan teniendo los niños al avanzar.	Fotografía N°	Esta parte dura alrededor de 20 minutos. Al finalizar se hace un círculo para compartir reflexiones. Las muestras generan las siguientes reflexiones: "Explorar es importante porque así podemos cuidar", "Los niños tienen una capacidad de asombro muy amplia". Cuándo se
------------------------	---	--------------------	--	---------------	---

					<p>les pregunta a los niños qué es lo que más llamó su atención, ellos responden señalando elementos muy específicos como: ramas colgantes, piñas, aves.</p>
<p>Caminata a ojos vendados</p>	<p>Las adultas se vendan los ojos y los niños/as las llevan a recorrer el espacio reparando en los relieves del suelo.</p>	<p>Todas las muestras</p>	<p>Los niños/as deben llevar a las adultas hasta algún lugar o elemento significativo para ellos. Teniendo el cuidado de llevar con mucho cuidado a alguien que no puede ver con sus propios ojos.</p>		<p>“Los niños/as no tienen sentido del riesgo, están siempre en el presente”. Aunque el terreno era muy irregular</p>

					<p>las adultas fueron muy cuidadas por las niñas/os. Al tapar la visión ocular, el sentido del tacto se amplifica y se agudiza.</p>
Representación	<p>Se les entregan antifaces de aves a todas las muestras. Estas aves fueron las mismas que ellos reconocieron mientras recorrían el terreno.</p>	<p>Todas las muestras.</p>	<p>Se les dan indicaciones para moverse en el espacio, tales como: imitar el vuelo de las aves, moverse en bandada, descansar en los nidos, perderse y encontrarse entre ellos.</p>		<p>La imitación reafirma el vínculo con lo que se ha observado. El lenguaje de movimiento que predomina es el que proponen los niños. Los antifaces sitúan a los</p>

					niños y les dan un punto de partida para trasladarse en el espacio.
--	--	--	--	--	---

Laboratorio 4

Objetivo: Realizar un ejercicio compositivo de danza y movimiento en un espacio natural a partir de la integración de lo vivenciado en los laboratorios anteriores en los que se exploró entorno a la contemplación, la manipulación y la vinculación.

Fecha de ejecución: 24/10/2021

Contexto: Jardín en parcela de Culiprán, Melipilla. 13:00PM a 15:30PM aprox.
 Extensión usada de 15metros por 20metros. Diversos árboles al fondo del espacio
 usado: paltos y limones, rodeados de una corriente de agua, con un sector cubierto
 de pasto, y otro con más hojas secas y barro. En el pasto una Paulownia.

Participantes:

Intérprete 1 (I1) / Andrea Azócar / 21 años

Intérprete 2 (I2) Javiera Madariaga / 23 años

Intérprete 3 (I3) Fernanda Fernández / 21 años

Intérprete 4 (I4) Tamara Zapata / 27 años

Intérprete 5 (I5) Ágata Urzúa / 9 años

Laboratorio	Ejercicio	Indicador/Tópico	Premisa/Indicación	Desarrollo/detalles de la premisa	Muestra	Descripción del suceso	Análisis
Caminata contemplativa	1	Momento brújula. Invitación a recorrer, explorar y reconocer donde están situadas y que elementos habitan el espacio.	Escuchar y respetar la sonoridad del lugar. Se les invita a dirigir su atención a la luz, la temperatura y el aire.	Las intérpretes se disponen en diferentes lugares del jardín. Una distante de la otra.	I1	La observación parte dirigida al suelo. Se queda junto a un árbol frondoso. Insiste en los detalles de este	I1 mantiene la calma ante una indicación. Es gradual al momento de expandir la premisa y por lo

						<p>sector. Es la última en salir a recorrer el espacio. Si algo llama su atención vuelve a quedars e en ese lugar. Genera convers aciones con I4 respecto a sus observa ciones. Se dirige al agua y se aproxim a a este con sutileza.</p>	<p>mismo se genera una profundi dad en sus accione s.</p>
--	--	--	--	--	--	---	---

					I2	<p>La observación parte dirigida al suelo. Se fija en los detalles. Es analítica . Cuenta y compara tamaños .</p>	<p>La comparación que realiza I2 suma movimientos que dan indicios de una contemplación analítica y que genera visuales que permiten que los elementos del jardín se proyecten en el cuerpo ahí presente.</p>
--	--	--	--	--	----	---	---

					13	<p>La observación parte dirigida al suelo. Recorre activamente el lugar. De vez en cuando se queda con algo que llama su atención en el suelo y luego sigue hasta encontrarse con otro elemento que llame su atención</p>	<p>Es notoria la diferencia entre la contemplación que se produce a través de la visión ocular y la de los otros sentidos. En este caso 13 propone el uso del olfato con cosas muy pequeñas que incluso dan la</p>
--	--	--	--	--	----	---	--

						. Utiliza el olfato para analizar pequeños elementos.	aparición de que ella estuviera contemplando su propio cuerpo.
					14	La observación parte dirigida al horizonte. Prefiere desplazarse por zonas en que el suelo es más liso. Encuentra detalles en lugares	Su mirada propone una contemplación hacia una altura más alta que su propio cuerpo. Con esto su cuerpo erguido genera una variación

						<p>en que todo es más bien homogéneo. Utiliza sus pies para crear otras sonoridades. Se dirige al agua e intenta bordearlo cuidando de no mojarse más allá de las manos.</p>	<p>n de focos de atención. Cuando se dirige al pasto y le da su atención a una pequeña porción de este es como si observara el vacío.</p>
Manipulación	2	Manos tocan y ven.	Dirección la manipulación desde las manos, considerará	Trasladar la visión ocular de los ojos a las manos. Proyectar	l1	Toma ramas cortas y las cruza de forma piramida	En la construcción del túnel por donde

			<p>ndolas como ojos.</p>	<p>estas manos- ojos al espacio y luego ir a tocar aquello que observan las manos. Movilizar estos elementos reconfigurando el espacio.</p>		<p>l por encima de la pasada de agua. Genera ndo una especie de arco. Este último lo recubre con enredaderas de suelo que encuentra por ahí cerca.</p>	<p>pasa el agua se observa la minuciosidad y estabilidad de lo que se compone. No se cae con facilidad.</p>
					12	<p>Encuentra una pequeña poza de agua entre muchas hojas secas. Y se</p>	<p>Da valor a un pequeño espacio que se genera desde el</p>

						<p>quedará ahí generando un borde con las piedritas que estaban cercanas.</p>	<p>desorden. Ordena los elementos para generar nuevas disposiciones en medio del lodo.</p>
					13	<p>Recolecta hojas secas y las pone sobre hojas verdes de otros árboles, luego sopla las hojas en los árboles. Además, toma</p>	<p>Natural eza muerta en medio de la naturaleza vida. Lo que realiza con las hojas secas se asemeja al uso de los</p>

						un puñado de pasto en el suelo, y sin sacarlo de ahí lo tuerce generando “moños” con él.	accesorios.
					14	Se queda en el pasto con las manos apoyadas en el suelo. No genera mayor manipulación de este.	Se mantiene quieta al resto de las intérpretes que recorren el espacio contemplando.
	3	Manipular sin las manos.	Trasladar la capacidad	Insistir en lo mismo que	11	Parte ocupando un	Una vez que ya no se

			<p>visual y táctil de las manos a otras partes del cuerpo. Ahondar en la composición generada en la premisa anterior.</p>	<p>venían generand o con las manos, pero ahora utilizando otras partes del cuerpo o bien cambiand o la materialid ad elegida por otra que les permita ejecutar la indicación .</p>		<p>nivel bajo más próximo al suelo y genera presione s y caricias. Luego pasa a estar de pie y se queda con la manipul ación desde el uso de sus pies. Genera desliza mientos aplanan do el pasto.</p>	<p>cuentan con las manos las piernas y los pies son la siguien te opción para insistir en el contact o.</p>
					12	<p>Se mueve cerca del</p>	<p>El vaivén ocurre por el</p>

						<p>agua. Ocupa sus pies para generar roces mientras sus piernas oscilan en vaivenes. Su foco sigue estando en el suelo.</p>	<p>uso del contrapeso entre la cabeza-torso y pelvis-piernas. Con esto se produce un roce más azaroso de lo que la rodea, generando toques rápidos como salpicados en el agua.</p>
					13	<p>Se dirige a un árbol y las ramas secas</p>	<p>Genera una mecánica de movimiento</p>

						que están a sus pies. Comienza a tomarlos de manera en que las sostiene apretándolas a su cuerpo con los codos, el mentón, las piernas.	inusual que se distingue por el uso controlado de ciertas partes del cuerpo para tomar y relocalizar los elementos.
					14	Ocupa el peso de su cuerpo para realizar movimientos que generen	Propone la manipulación desde su propio cuerpo. Esto

						nuevas perspectivas para las observaciones. Realiza torsiones con giros mientras cambia de nivel.	genera una nueva posibilidad de dialogo entre lo que se manipula con el cuerpo y lo que se manipula en el cuerpo.
Vinculación compositora	4	Componer coreográficamente a partir de lo explorado por los intérpretes.	A partir de lo previamente observado en las exploraciones de contemplación y manipulación se seleccionan distintos	Se deja encargada a uno o dos de los intérpretes de guiar cada escena. Esto para que los cambios de escena ocurran de forma gradual.	Todas las intérpretes	En la primera escena todas las intérpretes se disponen en el sector de los limones. Cada una se queda	Se observa que los intérpretes al no saber de forma directa que es lo que deben hacer en esta

			<p>motivos para fijar las escenas que estructuran la unidad total de la composición.</p>			<p>con un árbol de limón y comienzan desde el tacto a relacionarse con cada árbol. Todo esto procura no quedarse solo con el gesto de las manos, sino que ocupando torso y extremidades tal como lo había propuesto la interpretación</p>	<p>escena, comienzan probando distinta s dinámicas sencillas alrededor del árbol hasta que caen en la cuenta de que una de ellas está inmersa en algo y con esto ellas comienzan imitando</p>
--	--	--	--	--	--	---	---

						e que generó este motivo.	o lo que percibe n de esta intérpre te señuelo encarga da de guiar la escena.
						En la segunda escena todas las intérpret es se dirigen a otro árbol más alejado. Este se encuent ra cerca de una pequeñ a corrient e de	Los movimi entos que se genera n con los cuerpos dan un ambient e muy ritual a la escena a la vez que l5 suma algo más lúdico al

						<p>agua. Comienzan rodeándolo muy curiosas. A un costado de este hay ramas secas amontonadas. Cada una toma una rama y lo moviliza con distintas partes de su cuerpo, así van acercando estas ramas al agua.</p>	<p>ir y venir de un lado al otro de la corriente de agua.</p>
--	--	--	--	--	--	--	---

						<p>qué hay cerca mientras van generan do un puente sobre este. Una vez que han forjado un puente más firme cada una prueba formas para cruzarlo.</p>	
						<p>En la tercera escena el suelo está lleno de pasto. Mientras dos</p>	<p>Se observa una urgenci a en el hacer de cada una. Toda</p>

						<p>comienzan a aplastarlo como si quisieran aplastar un camino, otras van realizan do “moños” a los bordes de este. El camino se dirige hacia el árbol de Paulownia.</p>	<p>esta escena toma un carácter lúdico puesto que el pasto húmedo da la posibilidad de deslizarse.</p>
						<p>En la cuarta escena las interpretaciones se</p>	<p>Las interpretaciones al comienzo no saben</p>

						<p>aproxim an al árbol de Paulown ia, lanzan hojas secas como si quisiera n que estas volviera n a la vida.</p>	<p>cuál es el motivo principa l de esta parte e ignoran a la encarga da de impulsa r la premisa solicitud a hasta que una segund a persona se suma a lanzar las hojas y luego todas ellas apoyan esto.</p>
--	--	--	--	--	--	---	--

	5	Fijar y profundizar en cada escena de la composición.	Se les pide que pongan más énfasis en la escucha grupal para que las transiciones entre cada escena sean más ligadas.		Todas las interpretaciones.	Se repiten todas las escenas. Ahora como ya todas saben las consignas principales de estas solo deben preocuparse del final de cada motivo poniendo o atención a la señal de las encargadas de	Como ya había un entendimiento de qué era lo que se buscaba en la composición, esta segunda versión fue más sólida en cuanto a su ejecución y las transiciones. Incluso hubo más espacio para lo
--	---	---	---	--	-----------------------------	--	--

						<p>cada escena.</p>	<p>lúdico. El goce y las risas cerraron n toda esta puesta en escena.</p>
--	--	--	--	--	--	-------------------------	---

Link acceso a videos y fotos de Laboratorio 4:

https://academia248-my.sharepoint.com/:f/g/personal/nury_escobar_uacademia_cl/EuSY3k1aRMJAInZSuMSATjoB0W0S3gcv002Bcfrav1cBNw?e=f7gN3l

Audio del círculo de reflexiones:

1era vez:

Fernanda: "...que el cuerpo vaya cambiando ...proponer desde el cuerpo y aceptar esas propuestas...", "...no se trata solo de copiar lo que hace la otra persona, sino de escuchar lo que la otra propone, porque una nunca lo va a hacer igual (refiriéndose al motivo de movimiento Javiera en los limones) ...finalmente es como yo llevo lo que la otra persona hace a mi cuerpo, a lo que a mí me hace sentido"

Tamara: "Estar atenta y contemplar también lo que está haciendo el otro... apreciarlo y desde ahí comunicarte con él"

Bitácoras:

Andrea: “Durante bastante tiempo la exploración lo quise experimentar más individual, si bien, a momentos aparecían diálogos, sonrisas, y observaciones con mis otras amigas, observar y/o contemplar...al momento de juntarnos más con las otras y jugar a lo que hacía la amiguita y ver cómo te adecuas tú, para seguirle el juego, luego algo abrupto salirme del estado solitario...en verdad, más que salirme de mi estado solitario o individual exploratorio, lo compartí con las demás, dándome cuenta que nuestras niñas internas tienen diferentes energías, tiempos, límites y respiraciones”

“...estar en cada estación, era como entrar en el mundo compartido de la niña interna de cada una que estábamos ahí...si bien comparto mi curiosidad, pero no dejo de observar lo que se propone desde las visitas en mi mundo de niña curiosa”

“Ahora con respecto a la repetición, se sobrepasa el cansancio, el estado de nuestros mundos internos compartidos crece en propuesta y disminuyen las pretensiones, o eso creo, hay un mayor arroje”

“...con respecto al cuerpo, no sé si había que estar en un estado bailarín, en el sentido de forma, aunque esta exótica o animalística, pero en la segunda repetición, siento que la perdí, respeté las posiciones y formas que me eran cómodas para jugar y movilizarme para observar y escuchar al grupo...”

1)comentarios/apreciaciones en torno a la nueva dinámica

La vivencia fue bastante curiosa. Al principio de la exploración fue algo esperado, en el sentido de, la indicación de observar y poner nuestros cinco sentidos a disposición del lugar en el que nos encontrábamos, sin embargo a medida que la exploración fue avanzando, logre sumergirme, en una niña curiosa, respetando mi tiempo, mis límites y mi creatividad a medida que iba apareciendo. Durante bastante tiempo la exploración lo quise experimentar más individual, si bien, a momentos aparecían diálogos, sonrisas, y observaciones con mis otras amigas, preferí estar en un estado mas solitario en la modificación del espacio, observar y/o contemplar

... y bueno, al momento de juntarnos más con las otras y jugar a lo que hacía la amiguita y ver como te adecuas tu, para seguirle el juego, fue algo abrupto salirme del estado solitario, así lo sentí en ese momento, ahora que lo pienso mejor, en verdad, más que salirme de mi estado solitario o individual exploratorio, lo compartí con las demás, dándome cuenta que nuestras niñas internas tiene diferentes energías, tiempos, límites y respiraciones. De cierta manera, esto me ayuda o es un aporte más a mi búsqueda de aceptación de mi tiempo, ritmo y límites, y el estar en un ambiente naturales, donde todo lo que habita ahí, está y crece como sea y pasa el tiempo en su vida natural y se va modificando sus estados y colores, me hace sentido las similitudes que tenemos con lo natural... y en efecto de eso, me ayuda a ir aceptando mis diferentes estados y colores, sumando a eso, me ayuda el doble estar con amigas con sus diferencias diversas. Ahora no sé, si la búsqueda de la niña interna fue intencional, por parte de ustedes, sin embargo creo que está en nuestra memoria corporal y esta hace reflejarla hacia afuera, algo bello jii y sensible.

2)comentarios/apreciaciones en torno a la composición y el hecho de componer que hicimos el domingo.

las estaciones/momentos, la secuencia Fue algo muy creativo, creo yo...en el sentido de nunca había pasado por esa experiencia, por lo tanto, mi estado de alerta y atención estaba más activo, también creo que me ocurrió el estar, sin pretensiones, ni expectativas, ya que estaba más atenta de mi entorno humano, y el para mi estar sin pretensiones, me siento más honesta al hacer y compartir. Aquí vuelvo a mencionar lo anterior, estar en cada estación, era como entrar en el mundo compartido de la niña interna de cada una que estábamos ahí, en ese sentido, entro a su mundo con respeto, es decir la sigo a su tiempo, la observó con mayor detenimiento para involucrarme más en ella que en mí, dejarme permear por su curiosidad, y al mismo tiempo, sucede que, cuando estábamos en mi estación, por decirlo así, si bien comparto mi curiosidad, pero no dejo de observar lo que se propone desde las visitas en mi mundo de niña curiosa. Ahora con respecto a la repetición, se sobrepasa el cansancio, el estado de nuestros mundos internos compartidos crece en propuesta y disminuye las pretensiones, o eso creo, hay un mayor arroje

3) En torno a lo que sintieron con la repetición de la secuencia. Sí hubo diferencias, cambios, algo nuevo, sensaciones distintas..etc

Como mencione anteriormente, si hubo diferencias, gratas, muy bellas, con menor presiones, mayor escucha y honestidad, creo que la primera vez sentía que tenía que proponer una creatividad desbordante (o tal vez eso tenía que hacer jajaja), pero siento que pierdo honestidad y no acepto mi tiempo, y entró en una ansiedad, que puede llevar a la torpeza, es por ello que al repetirla note mi respiración menos ansiosa, al mismo tiempo tenía una risita guardada en mi garganta, que fue divertido dejarla ahí, me recordaba a mis tiempo de niña, que encontraba que eso era lo más chistoso que podía hacer, y hasta el día de hoy lo siento así. Ahora, con respecto al cuerpo, no sé si había que estar en un estado bailarinsistico, en el sentido de forma, aunque esta sea exótica o animalística, pero en la segunda repetición, siento que la perdí, respete las posiciones y formas que me eran cómodas para jugar y movilizarme para observar y escuchar al grupo, y en relación a eso ... creo que aparte del espacio seguro que sentía ahí, el estar en naturaleza y respetar la forma en la que habita un ser natural, hace que yo también la haga con mi cuerpo, sin embargo creo que también debo arrojarme aún más a la modificación en armonía con el ambiente

4) Libre

Gratitud, por todo, el espacio, el grupo humano que formaron, porque logramos coincidir y habitarnos con nuestros colores, las emociones que afloran, la investigación fuera de lo cómodo, lo limpio, con picazón y estornudos...

Fernanda:

“contemplar el lugar ¿se puede contemplar sin ver? ¿se puede sin tocar?

Manipular no es lo mismo que lastimar. ¿Manipular vendrá de mano?

“este impulso del ser humano de querer cambiar las cosas, de lugar, de función, de forma, de color”

“apañe colectivo. La naturaleza no existe sola, nosotras tampoco. Vernos y modificarnos al estar en contacto”

“Repetir, pero no igualar. Cada movimiento es nuevo, aunque en forma se vean iguales. Se sienten distinto.”

“Hay muchas cosas pasando en simultaneo. Un caos tranquilo”