

La Poética del Vacío



María Eugenia Prosello

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes - Licenciatura en Grabado - Trabajo Final de Grado

Asesora: Mónica Mercado

Co-Asesor: Marcelo Comandú

2020



Quiero agradecer la colaboración de todas aquellas personas que han contribuido a la existencia de este Trabajo Final.

ÍNDICE

Introducción.....	4
Breve Hoja de Ruta.....	9
CAPÍTULO 1“LO MOLAR”.....	11
De “Koan 11” a “La Poética del Vacío”.....	11
El círculo como encuadre: Ensō.....	13
El cuerpo Artístico.....	16
Butoh.....	18
CAPÍTULO 2 “LO MOLECULAR”.....	24
Cuerpo- Afecto- Potencia- Vacío.....	24
La poética del Vacío	27
A MODO DE CONCLUSIÒN.....	34
Bibliografía.....	36
Apéndice.....	39

INTRODUCCIÓN

El siguiente escrito se presenta como Trabajo Final de la Licenciatura en Grabado del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. El mismo fue desarrollado durante los años 2019 y 2020, bajo la dirección y el acompañamiento de Mónica Mercado y Marcelo Comandú.

“*La poética del Vacío*” es una Performance; por lo cual, el cuerpo es la principal materialidad artística de esta creación. Su principal disparador y antecedente es “Koan 11”, un experimento escénico que realicé en el mes de junio del año 2019 en el Cubo Azul de Ciudad Universitaria.

Para su anclaje teórico, agencio una pequeña parte de la filosofía del cuerpo de Spinoza¹; en la que plantea al cuerpo como un conjunto de relaciones que lo componen, como un modo finito de una potencia infinita, como señala López:

“Se expresa una relación de necesidad entre cuerpo, afecto y potencia. El cuerpo es en tanto cuerpo o se manifiesta como una idea para el alma, cuando es afectado por otros cuerpos singulares. Al mismo tiempo esa afectación produce un aumento o una disminución de su potencia de obrar”

(López, 2015, p.4)

A la composición relacional entre Cuerpo-Afecto y Potencia, sumo el concepto poético de “*Cuerpo Vacío*” que propone la Danza BUTOH: disciplina artística que se encuentra muy presente en el plano de la acción de esta obra; y también, en mi vida creativa y personal dado

¹Baruch Spinoza (1632-1677) fue un filósofo moderno, reconocido como uno de los principales exponentes del racionalismo. Entre sus obras trabaja la problemática de las pasiones.

que la considero una Filosofía de Vida. Del BUTOH adopto la técnica de la improvisación y la cualidad de moverme desde un estado corporal de devenir.

“...Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a —parecer, ni —ser, ni —equivaler, ni —producir...”

(Deleuze y Guattari, 1980, p. 241)

Devenir no es nunca imitar, ni hacer como, ni ajustarse a un modelo, no es fenómeno de asimilación sino de doble captura. En primer lugar, es sin duda cambiar, ya no comportarse más -ni sentir las cosas- de la misma manera, ni mantener las mismas relaciones con los elementos habituales de nuestra existencia. Esto requiere la inclusión de un afuera: entramos en contacto con algo distinto de nosotros mismos. Devenir implica entonces, en segundo lugar, un encuentro, una alianza. Según esta perspectiva, todo acto conlleva destrucción a la vez que construcciones transitorias.

Una problemática que intento abordar en este trabajo es como producir una desterritorialización del rol que ocupa generalmente el espectador como observador, proponiendo su participación en la creación de la obra, involucrándolo corporalmente para que interactúe colectivamente en la creación de la performance. Una participación donde el espectador pueda tomar el rol de co-creador, aunque no es forzado.

La desterritorialización puede ser considerada un movimiento por el cual se abandona un territorio, y por ello es una reterritorialización y un movimiento de construcción del territorio. Nuevos encuentros, nuevas funciones.

Se puede definir como desenraizamiento, que implica la desarticulación del espacio donde se materializan las prácticas que marcan fronteras entre “nosotros” y los otros” (los artistas y los espectadores) Este concepto dispersa el foco en el artista y hace permeable las fronteras que distinguen al espectador y al creador artístico. Un nuevo territorio es siempre productivo, reconstruido, habitado, satisface la intensidad de una acción creativa múltiple.

Con esta premisa indago en la frontera del arte visual, como lo hicieron algunos movimientos de vanguardia del arte corporal en los años 60’s, como por ejemplo las “antropometrías” de Yves Klein² en Francia, el ActionPainting en New York, el Body Art o el Accionismo Vienés. Habitar la performance como un territorio conceptual, con fronteras cambiantes, trasladando la materialidad de un cuadro/objeto para colocar al cuerpo y a la acción como un acontecimiento artístico.

En su libro Estética relacional, Nicolás Bourriaud sostiene que “el arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente”, pero también “un laboratorio de formas vivas que cualquiera se puede apropiar”. De acuerdo con esta definición, la actividad artística es un juego que precisa de la participación del receptor, no ya para adquirir sentido sino incluso para existir. La obra no es un objeto, sino más bien una “duración”, el tiempo en que se produce el encuentro. La esencia de la práctica artística radicaría entonces en la invención de relaciones entre sujetos.

Lo relacional está íntimamente ligado a lo performativo, y al mismo tiempo comporta una

² Klein, Yves (1928-1962) Pintor Francés que realizaba acciones artísticas, representante del movimiento neodadaísta y uno de los fundadores del Nuevo Realismo, hizo numerosas acciones artísticas como pintar de azul cuerpos de mujeres para estamparlas sobre papel (antropometrías).

disolución de los límites entre las artes del tiempo (la música, la danza, el teatro) y las artes del espacio (las artes plásticas). Ya no se puede considerar la obra contemporánea como un espacio a recorrer. La obra se presenta ahora más bien como una ‘duración’ que debe ser vivida. El arte es un estado de encuentro.

“La posibilidad de un arte relacional, un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado, da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno.”

(Bourriaud, 2006, P. 13)

Mi objetivo es poner en juego una interrelación entre el artista y el espectador, como señala Allan Kaprow³ cuando define el Happening, para que el espectador ocupe un lugar activo en la obra. En base a esta problemática realizo mi producción: una creación híbrida entre el arte visual y escénico, en donde el movimiento improvisado de un “*cuero vacío*” se deja afectar por los sonidos y silencios que los espectadores emiten espontáneamente. Proponiendo, además, un juego en las retinas de los espectadores a través de la iluminación. En esta performance, en un movimiento de dilución de fronteras, la performer y el público se (des) territorializan sumergiéndose ambos en una atmósfera inédita compartida (in) conscientemente.

De este proceso me interesa reflexionar sobre cuatro cuestiones que fueron constitutivas de este experimento escénico. Por un lado, la idea del vacío ¿Es ausencia o potencia creativa? Por otro lado, la propuesta de integrar al espectador como co-creador de una obra, ¿sería una

³Kaprow, Allan (1927-2006) Artista estadounidense pionero en el establecimiento de los conceptos de arte de performance.

manera de habitar una frontera artística? ¿Cómo se compone mi cuerpo para dar visibilidad a las afecciones de los estímulos sonoros y lumínicos? Y por último ¿Cómo se puede modificar la concepción de aquello que llamamos arte plástico/visual, a partir de la corporalidad?

BREVE HOJA DE RUTA

El interés por el cuerpo y el arte performático no surgieron espontáneamente en este trabajo final. Desde mis inicios en los estudios de las artes visuales en el año 2005, he sentido una especial atracción por el dibujo del cuerpo humano. Más adelante, en el recorrido de la carrera, la lectura sobre las vanguardias artísticas (de principios del siglo XX especialmente el surrealismo y el dadaísmo y, de las de posguerra como el happening y la performance) en la Historia del Arte y la exploración en la plástica experimental, abrieron las posibilidades de fusionar la imagen con el cuerpo.

Me especialicé en Grabado, ya que encontraba una suerte de expresión corporal en su aprendizaje. Como en el “Action-Paiting”⁴ de Jackson Pollock,⁵ experimentaba chorreando y salpicando las tintas sobre las matrices, los resultados después de pasar esas matrices por la prensa me asombraban y estimulaban a abrir el campo de la exploración del arte como acción. Luego, el encuentro con la Fotografía, en 4to año de la carrera, despertó mi interés por la imagen en blanco y negro. Encontré un mundo creativo que me permitía crear imágenes estáticas del movimiento, jugando con las exposiciones altas, podía registrar el movimiento de un cuerpo en tiempo real. Culmino el cursado de la facultad en diciembre del 2010; y al siguiente año; me mudo a la ciudad de Rosario en donde me desarrollo y me pienso como

⁴Técnica pictórica que consiste en arrojar a salpicones la pintura sobre el soporte, y dejarla chorrear al azar. De esta manera, el cuadro no responde a ningún condicionamiento figurativo o formal.

⁵Pollock, Jackson (1912-1956) Pintor estadounidense y principal artista del Expresionismo Abstracto.

performer. Allí, comienzan mis primeros videos-instalaciones con acciones minimalistas. Atraída por la imagen en movimiento, realizo videos experimentales, como autorretratos performáticos. En el año 2012 sucede mi encuentro con la Danza BUTOH, hecho que transformó mi vida creativa. En la actualidad, continúo practicando y estudiando esta disciplina artística, mi búsqueda y curiosidad en el cuerpo y el movimiento iniciada en la Facultad de Artes me ha llevado al encuentro de mi Deseo.

CAPÍTULO 1 “LO MOLAR”

De “*Koan 11*” a “*La Poética del Vacío*”



“*Koan 11, Un cuerpo Dilatado que se deja mover por la espontaneidad sonora de los espectadores*” fue la experiencia constitutiva como principal antecedente y camino para la construcción de la performance: “*La poética del vacío*”.

“*Koan 11*” se creó a partir de una convocatoria para obras escénicas que propuso “Espacio Cubo Azul” de Ciudad Universitaria, en la cual participe y quedé seleccionada. Me acompañó durante el proceso, María José Guzmán, actual bailarina y docente de BUTOH en “Espacio Ramona” de la ciudad de Córdoba. Mariano Gentile colaboró con los objetos sonoros y Mauricio Sautu fue quien operó las luces y fue improvisando junto con los espectadores toda la primera función.

Las funciones se realizaron los últimos tres viernes del mes de mayo del año 2019. La primera función tuvo una duración de 50 min., la segunda de 40 min., y la tercera de 30 minutos. En la primera función, hubo un actor/director en escena (Sebastián Verón) que guiaba a los espectadores a acomodarse y a preparar sus cuerpos para la escucha y la proyección de sonidos. Durante la segunda y tercera función, no hubo actor/director en escena

que guíe el proceso, no obstante, se entregó un papel instructivo en la entrada del espacio que numeraba los pasos a seguir para iniciar la acción/improvisación.

Otra variación entre la primera y la segunda y tercera función, fue que en las dos últimas, junto con la poesía impresa de Koan 11 que se encontraba en cada silla, se sumaron objetos en cada una, como por ejemplo: papeles de partituras, cascabeles, tacitas de té japonesas con semillas dentro, tubos de ensayo de vidrio, diversas cajitas con monedas o piedritas, etc., con la finalidad de que los espectadores también puedan explorar sonidos provenientes, no sólo de sus voces, sino también de estos objetos.

Pensé este “*experimento escénico*” como un arte de acción colectivo, en donde los espectadores se involucraron corporalmente a través de la espontaneidad de sus sonoridades y/o silencios; co-creando la plataforma sonora que sostenía la improvisación de la danza y el movimiento basado en el BUTOH.

Así como en el happening “18 happenings in 6 parts” de Allan Kaprow, en donde el espectador se transformaba en protagonista al poner en funcionamiento una serie de propuestas sugeridas por el artista, “*Koan 11*” invitó a los espectadores a que se transformen en co-creadores de la obra proponiéndoles seguir un instructivo que invitaba a tomar un rol activo para el desarrollo de la acción.

El ambiente sonoro de la obra tuvo un carácter azaroso, puesto que, los sonidos que generaban el movimiento del cuerpo en escena provenían de dos disparadores diversos:

1. Las voces de los espectadores.
2. Los objetos sonoros dispuestos sobre las sillas, que estaban ubicadas en forma circular para delimitar el espacio.

De esta manera, se manifestó un juego de roles entre ambas presencias.

Los espectadores realizaban, por momentos, una suerte de “titiriteros” del cuerpo presente en escena debido a que, lo movían acorde a sus expresiones sonoras.

No obstante, este rol lograba invertirse y mi cuerpo abierto y vacío, en constante transformación, también manejaba por momentos los volúmenes, ritmos e intensidades de la creación a través de sus movimientos.

El círculo como encuadre: Ensō (円相)

La utilización de la forma circular como espacio escénico se encontraba delimitada por 21 sillas que ocuparon los co-creadores, y también por la iluminación del espacio.

Aquí hago referencia al concepto japonés Ensō. Es una palabra japonesa que significa *círculo* y que está fuertemente relacionada con el zen⁶. Se trata de uno de los temas más típicos de la caligrafía japonesa, a pesar de que el círculo es un símbolo y no un carácter. Simboliza la iluminación, la fuerza, la elegancia, el universo y el vacío (*mu*), así como la propia estética japonesa. Como *expresión del momento* se suele considerar una forma de minimalismo. En la pintura del budismo zen, el *ensō* simboliza un momento en que la

⁶Zen: Sistema filosófico budista que tuvo su origen en China en el siglo VI; se caracteriza por potenciar la meditación metafísica utilizando técnicas lógicas especiales (como las paradojas) y el ejercicio físico arduo, con el fin de conseguir la iluminación que revela la verdad.

mente es libre para simplemente dejar que el cuerpo o espíritu se ponga a crear. En la simbología universal, el círculo es el cosmos en su totalidad.

La obra no poseía ninguna escenografía, en el espacio sólo estaban dispuestas varias sillas alrededor de un círculo de luz. Esta luz, blanca al inicio, iba cambiando de tonos e intensidades acompañando la improvisación de la danza.

Utilicé y me basé en un disparador poético para construir la obra, El Koan⁷ número 11 del libro Tao Te King⁸. Esta poesía nos dice que la utilidad de la materia está dada por el vacío que la contiene. Esta metáfora cita tres ejemplos de objetos: una rueda, una vasija o cuenco, y una habitación de una casa.

Al ingresar al espacio los espectadores se encontraron con Koan 11 impreso en un papel sobre las sillas. Como estaba detallado en el papel instructivo que se les entregaba antes de ingresar al Cubo Azul -y que más adelante describo- debían leerlo tres veces antes de iniciar con sus creaciones sonoras.

KOAN 11

“Treinta rayos convergen en el centro de una rueda, pero es su vacío lo que la hace girar. No bebemos del cuenco, sino gracias al vacío que él contiene. Se abren puertas y ventanas en

⁷Koan: Pregunta que no tiene una respuesta lógica. Ayuda a desarrollar el pensamiento lateral, es decir, la intuición de la mente. Indispensable para profundizar la práctica del Zen.

⁸Tao Te King: Pequeño tratado de proverbios y aforismos chinos. El libro presenta enigmas y paradojas que ocultan uno de los pensamientos más avanzados y universales de la humanidad.

los muros de una casa y es el vacío lo que permite habitarla. En el ser centramos nuestro interés, pero del no-ser depende la utilidad.”

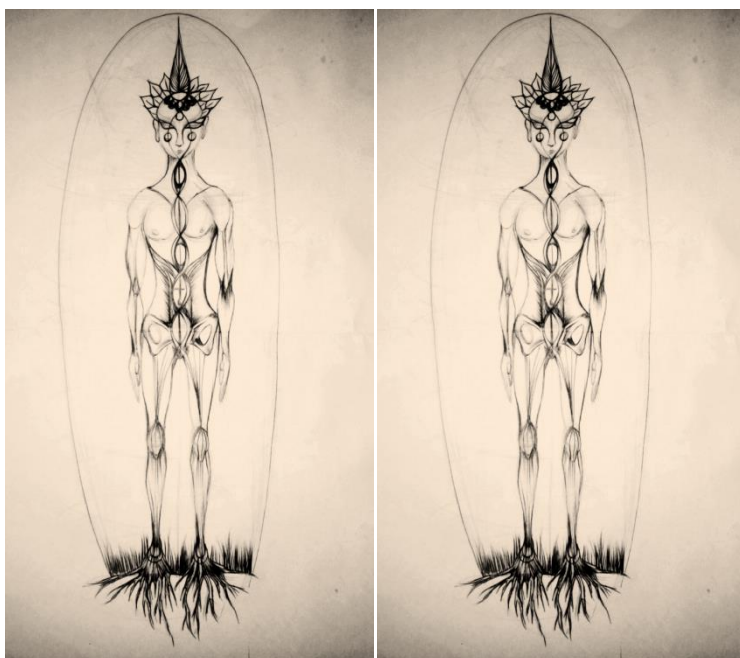
Una decofificación de este Koan podría ser, creer que las cosas son tangibles. Pero, sin una imagen creada por el cerebro, no se puede sentir la sensación de tocarlas. Se cree que los espacios están vacíos. Sin embargo, no hay espacio libre del campo magnético, de la energía fundamental del Tao⁹. Sin energías, el mundo no puede ser sostenido. Gracias a la energía fundamental del Tao, los seres materiales están proyectados.

Antes que los espectadores entraran al espacio ya me encontraba en escena, en medio de ese círculo de sillas y de luz, con el cuerpo maquillado con arcilla. Pensé la arcilla como pintura corporal para utilizar en esta obra con el mismo sentido ceremonial, ancestral, de luto y purificación con el cual la utilizaban las culturas precolombinas.

También la utilicé como técnica-ritual de vaciamiento de mi personalidad, como se suele utilizar en los cuerpos que danzan BUTOH. Una manera, junto con entrenamientos y ejercicios físicos/psicológicos, para abrir mi cuerpo como un receptor y propagador de energías y/o fuerzas, al igual que en las obras de Yves Klein, quién acepta al cuerpo como receptor de energías espirituales.

⁹ El Tao es una idea fundamental en la mayoría de las escuelas que forman parte de la Filosofía China; sin embargo, para el taoísmo es referido como el principio de unidad absoluta, y al mismo tiempo mutable, que conforma la realidad suprema y el principio cosmogónico y ontológico de todas las cosas.

El empleo estético de la arcilla en el cuerpo no sólo generaba un color blanco al secarse sobre la piel, sino que también dejaba ver una textura de tierra agrietada que se iba transformando y dispersando como polvo en el espacio.



“Canal” (Dibujo s/papel, lapicera, 2017)

“El cuerpo, más allá de su realidad física y real, es una construcción histórica, simbólica y por tanto alterable, que se transforma según los parámetros socioculturales, ideológicos y estéticos de cada época. En este sentido, el cuerpo se presenta como un campo de representación, de transformación y de invención dentro de las diferentes manifestaciones culturales y artísticas.”

(Pastor Prada, 2012, p.31)

El cuerpo Artístico

En la segunda mitad del siglo XX, aparecerán una serie de movimientos artísticos que se centran en el potencial expresivo del cuerpo: *body art*, *performance*, *video-danza*, *happenings*, el *accionismo vienés* o el movimiento *fluxus*. Estas corrientes pretenden ir más

allá en la representación convencional de la figura humana, con el objeto de establecer una relación más íntima y profunda con el ser humano como cuerpo representado, y como sujeto que observa y percibe la obra. El cuerpo ya no es un cuerpo representado, sino que revive como sujeto actuante y actuado en la acción artística que se convierte en terreno de escenificación simbólica. Las obras de arte ya no son objetos físicos confeccionados para ser intemporalmente mirados, sino que se transforman en acciones, happenings o performances, que toman el cuerpo humano como soporte artístico.

Con la irrupción de las segundas vanguardias del siglo XX, los escenarios se van a convertir en verdaderos laboratorios de experimentación donde confluyen las concepciones vanguardistas y renovadas de artistas de diferentes disciplinas: pintores, músicos, escritores, escenógrafos, bailarines, actores.

Como señalamos al comienzo, el presente trabajo final se sitúa en el campo de la performance como forma, puesto que el cuerpo ocupa un sitio privilegiado e incluye una práctica artística basada en el desarrollo de una actividad colectiva y momentánea que involucra elementos físicos (objetos sonoros para la manipulación de los co-creadores). No obstante, es efímera y minimalista, el escenario se presenta “desnudo” de decoraciones para lograr así efectos máximos en los gestos y movimientos. Aquí la materialidad está dada por los cuerpos y sus accionares, de manera tal; que la obra es un acontecimiento de improvisación creativa.

“La poética del vacío” no es independiente del espectador, puesto que coexiste y se significa por su participación activa, imprescindible para la realización de la acción.

Ahora bien, la idea de Performance que utilizo es la de ejecución o actuación, por su asociación semántica con hacer y con actualización o puesta en acto, en general, y por su extendida aplicación al dominio del arte (música, poesía, danza, teatro), en particular. La traducción en español por actuación resulta también pertinente ya que evoca los significados de presentación delante de una audiencia o puesta en escena inherente al concepto de performance. Tal como *Jesusa Rodríguez*¹⁰ señala:

“Lo verdaderamente importante es que ponga al espectador de frente ante su propia capacidad de transformación en hombre, mujer, pájaro, bruja, zapato o lo que sea. Lo mejor del ser humano es que pueda asumir, como los camaleones, las infinitas posibilidades del ser y transformarse en todos y en todo y sin siquiera abandonar su propia esencia, porque lo esencial de un ser humano es que lleva en sí la posibilidad de transformarse en todos los demás.”

(Rodríguez, citada en Tylor, 2012: p.58)

Así mismo el sujeto espectador voluntariamente puede también constituir y provocar nuevos relacionamientos, generando en sí mismo una auto referencia perceptiva, entendiéndose como un agente consciente de que no tan solo participa de la realidad como un mero observador de la obra que se presenta ,sino también como parte de un fenómeno colectivo donde libremente puede desenvolver una serie de acciones en un tiempo y espacio determinado, mediante las relaciones que establece con el mundo que lo rodea.

El espacio se utiliza según la relación del cuerpo y sus afecciones que determinan el movimiento, así mismo el azar es un elemento que potencia la construcción de la obra en un proceso modificable en el aquí y el ahora.

BUTOH

¹⁰Rodríguez,Jesusa: Directora de teatro, actriz y artista de performance mexicana.

La danza BUTOH nace alrededor de la década de los 50's y principalmente en los 60's dentro del contexto de posguerra en un Japón en ese entonces devastado. Dos bailarines y coreógrafos japoneses: Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata crearon una nueva danza. Ohno e Hijikata concibieron a través del Butoh lazos comunicantes entre la tradición japonesa del arte escénico –el teatro Kabuki, el teatro Noh y la danza tradicional (*buyo*)– y la manifestación artística de la vanguardia occidental de posguerra –como el dadaísmo, el surrealismo y, especialmente, el expresionismo alemán–.

Buscaron transgredir los estereotipos de la tradición escénica y de la propia danza. Decidieron romper con los automatismos del movimiento y con la forma mecánica de la coreografía; y para lograrlo indagaron, por un lado, sobre sus tradiciones más antiguas y, por otro, sobre la técnica que potencializaría su creación escénica: la improvisación.

AnkokuButoh fue el nombre original que Tatsumi dio a su danza: la danza de la oscuridad. Sin embargo, más adelante, decidió nombrarla sólo como *Butoh* para distinguirla tanto de la danza occidental como de la danza tradicional japonesa. En Japón, *Buyo* es la palabra neutra para danza y tiene la raíz de las palabras “brincando” o “saltando”, mientras que *toh* implica pisar firmemente, arraigarse a la tierra. *Buyo*, desde esta perspectiva, es lo ascendente, *Butoh* es lo descendente.

La oscuridad, es aquello sin forma, aquello que no se puede expresar en palabras, lo inexplicable, lo destruido o desaparecido, algo que no se puede ver, lo que Hijikata también solía llamar *yami*: (sombra oscuridad), la sensación de algo lleno de contradicción e irracionalidad, algo como el “caos del eterno principio”.

Desde esta propuesta, el bailarín del BUTOH intenta experimentar una relación con su mundo rompiendo los patrones corporales que han sido aprendidos en la cotidianidad, para así

poder explorar nuevos movimientos. Todo el cuerpo involucrado en la escucha, en la sensación de afección, se sumerge en la danza y emerge como la expresión subversiva de aquello que está en los límites del lenguaje articulado, y de las jerarquías, las categorías que delimitan lo bello de lo feo, la separación en géneros, lo masculino de lo femenino.

Este movimiento no pretende contener algún simbolismo o representación, sino tan sólo la expresión de la sensación y de la afección que se presenta a cada momento en el bailarín. En otras palabras, la danza emerge de la improvisación instalada en el propio devenir del movimiento. Danzar, entonces, no es mostrarle a la audiencia lo que puedes hacer, sino dejarte afectar y afectarlos por tus sensaciones, abandonándote en el ritmo intensivo de tu cuerpo. Así, la ejecución dancística emerge como una multiplicidad de fuerzas, siempre haciéndose y deshaciéndose. El cuerpo en la improvisación es un cuerpo que deviene.

El cuerpo ya no sirve para expresar una idea ni mucho menos para contar una historia. Las ideas se encarnan y luego tal vez emerja una comprensión, las historias que se narran brotan en la mente de cada espectador. A medida que el butoísta o butoka profundiza su danza, es decir a medida que se segmenta el cuerpo y se desarrolla la capacidad de captar las sensaciones más sutiles que luego permiten cambios repentinos de registros, a medida que el cuerpo se hace transparente, sus danzas se vuelven indescifrables. La extrañeza y la improbabilidad se hacen tan presentes que resulta imposible comprender lo que sucede. Entonces, por costumbre psico-fisiológica, los espectadores rellenan el punto ciego, fabrican sentido a partir de la danza oscura que presencian. ¿Con qué se rellenan los puntos ciegos? Con lo que tenemos a mano, es decir con el propio material subconsciente. El cuerpo del butoísta se hunde tanto en su propia realidad que se convierte en un lienzo en blanco para la realidad psíquica del espectador que comienza a ver su propio mundo invadir la escena. De

ahí que la experiencia no siempre resulte agradable. Quien ve fealdad confiesa travesuras de su propia visión, quien ve esperanza revela las muletas de su propio corazón, quien denuncia la incompreensión empieza a ordenar su propia frustración, quien habla de viaje enciende algunas velas en la oscuridad del mundo. El butoísta abre, a través de su cuerpo, la posibilidad de soñar y de viajar hacia el mundo que nos une. El contenido del sueño importa poco, lo que sí importa es nuestra capacidad de ver en la oscuridad.

BUTOH no pretende dar un discurso sino encontrar un sentido. Quebrar los hábitos de percepción por los cuales habitamos nuestro cuerpo. BUTOH es presencia total. Para ello se debe templar los sentidos y abrir sus escuchas instintivas sin ningún juicio de valor. BUTOH se baila desde el cuerpo vacío o el cuerpo muerto.

Para ser habitado, el cuerpo tiene que estar en vacío. Vacío, silencio, sombra, muerte pueden funcionar como sinónimos de este estado. Rhea Volij¹¹ dice:

“Cuando en el butoh apelamos a la imagen del cuerpo sin órganos, sin organización- traído por Artaud/Deleuze, nos encontramos en un estado de multiplicidad de fuerzas. Esto es sólo posible si hacemos primero silencio. (...) Silencio. Cuerpo muerto de la cultura. Alcanzar el vacío que las capas de la cotidianeidad sostenida ocultan.”

(Volij, Rhea. s.f., La Danza Butoh)

Gilles Deleuze ¹²toma el concepto propuesto por Antonin Artaud¹³ de “*cuerpo sin órganos*” para abordar la función mutable de los cuerpos en las pinturas del artista Francis Bacon.¹⁴

¹¹Volij, Rhea, Bailarina, directora y docente Argentina de Butoh.

El “*cuerpo sin órganos*” adquiere la capacidad de transformarse según las fuerzas que lo atraviesan. Modificando sus estructuras se auto descubren en la otredad, se reconstruye transitoriamente a partir de la destrucción del cuerpo normado/organizado. El cuerpo sin órganos deshace un cuerpo normado, pero encuentra un potencial de energía y de afectividad alternativa para el cuerpo mismo.

Hay que pensar el cuerpo sin órganos como una metáfora que surge en un campo de reflexión, donde se busca enfatizar en cada persona la posibilidad de re-emplazarse desde un devenir e ir al encuentro de ese potencial que nos permitirá liberarnos de la represión del deber ser y sus normas.

Considero como un referente de la danza, al bailarín y coreógrafo japonés KoMurobushi(1947-2015), quien fue discípulo del reconocido coreógrafo japonés TatsumiHijikata, creador de la danza BUTOH. Su contacto con Hijikata empezó en 1968, cuando comenzó a tomar clases con el maestro japonés. Además de su trabajo coreográfico,

¹²Deleuze, Gilles(1925 - 1995) Filósofo francés postestructuralista, muy influyente en el arte y la literatura del último medio siglo.En sus obras problematiza el concepto de representación, la dualidad sujeto-objeto, y las relaciones de trascendencia, a las que contrapondrá nuevos conceptos como devenir, acontecimiento, rizoma, virtual, o agenciamiento, basados en la univocidad del ser y la inmanencia absoluta de toda realidad.

¹³Artaud, Antonin(1896 -1948) Poeta, ensayista, actor y director de teatro francés, fundador del teatro de la crueldad.

¹⁴Bacon, Francis (1909-1992) pintor británico de origen irlandés de estilo expresionista, basado en un simbolismo caracterizado por la deformidad pictórica.

Murobushi también fue parte de los Yamabushi, un grupo de eremitas budistas japoneses que suelen llevar una vida solitaria en las montañas.

Uno de sus objetivos fue expandir la presencia del BUTOH en el mundo, por eso solía estar en giras permanentes. Durante su carrera, fundó varios grupos de danza BUTOH, incluso uno formado solo por mujeres, llamado “Ariadone”.

La idea de transformación cruza casi toda la obra de Murobushi. Su obra “Quick Silver” es un unipersonal de danza BUTOH que se presentó en Argentina en el año 2012. Su nombre, mercurio en español, es un elemento químico que adquiere diferentes estados y se volatiliza. El artista plantea la transformación de la vida, de la posibilidad de renacer, de la metamorfosis de un momento y sus múltiples posibilidades. Sus movimientos fluidos y lentos en transformación constante crean tensiones en el espacio y paralizan el tiempo. Un cuerpo atento, alerta, presente e intenso, que sabe jugar perfectamente con los diversos niveles de espacio y potencia.

De esta obra en particular me interesa la idea del movimiento como una experiencia profunda y simbólica de transformaciones cíclicas que revelan la belleza nacida de la crisis, y el concepto de la metamorfosis de la materia a causa de que, las bases o raíces que pienso para sostener mi improvisación en la performance se relacionan con la transformación de un huevo en larva, gusano y mariposa.

CAPÍTULO 2 “LO MOLECULAR”



“Silencio” (Dibujo s/papel, técnica tinta china y lápiz, 2020).

Cuerpo- Afecto- Potencia- Vacío

“Vaciar el cuerpo funciona como lugar para que nuevos cuerpos aparezcan”
[Cohen, (s/f), p.7]

Desde mi punto de vista y experiencia personal con el BUTOH, el cuerpo es un canal/fenómeno de fuerzas, de energías, de potencias e intensidades. Para despertar este estado, el cual podríamos llamar “*trance*” o en términos más específicos del BUTOH: “*marioneta del cosmos*”, el cuerpo tiene que liberarse e intentar vaciarse de los movimientos automatizados. Un cuerpo vacío es un lugar donde todo es posible, donde existen infinitas posibilidades de afección para el movimiento, y de allí deriva su potencial de creación.

El Butoh no se puede comprender, hay que sentirlo: «Hay que despojarse de todos los movimientos habituales; sin ellos uno no sabe cómo moverse, por eso tiene que aguantar y penetrar en el mundo incomprensible. Si uno entiende algo, entonces no es Butoh». Estas

palabras del maestro Kazuo Ohno ayudan a entrever qué tiene de especial esta forma de bailar.

Haber realizado una experiencia de performance co-creadora como “Koan 11”, fue una de las experiencias con mayor adrenalina y entusiasmo que vivencié, y por ello decidí continuarlo como un proceso de producción en este trabajo final. Quizás por tener un componente tan alto de azar, improvisación e incertidumbre existe una suerte de necesidad de repetición, pero con algunas variantes que más adelante detallaré.

Cuando bailo y comparto la danza, creo firmemente y me afirmo en no ser “yo” la que se mueve. Profunda e internamente hay una ofrenda corporal-espiritual, una sensación sagrada de ceremonia. Inicio en espera, en una quietud muy parecida a los estados que se logran en la meditación. Con mi atención en la respiración, poco a poco la percepción y la observación interna y externa van aumentando y fundiéndose de manera interactiva. Es una noción expandida del cuerpo que deja de ser un elemento cerrado en sí mismo, y la piel un envoltorio de protección. La intuición y el imaginario se activan, el tiempo y el espacio se densifican. A partir de ese momento en que llego a ese estado y comienzo a danzar, el proceso de creación sólo es posible comprenderlo con todo el cuerpo integralmente, no solamente por la razón.

Algunos co-creadores se sintieron como hipnotizados y se adentraron en el juego de espontaneidad propuesto muy rápidamente, otros quizás más vergonzosos prefirieron sólo observar con comodidad. La participación fue contagiosa, si uno se animaba a proyectar un sonido otros también lo hacían, a veces se generaba una comunión y se permitían explorar las diversas intensidades del volumen. Las expresiones sonoras eran tan diversas, que mi cuerpo sentía una especie de colapso auditivo, alterándome constantemente por todos lados, una especie de “entrada a la locura”. Estos fueron los momentos que me exigían aumentar mi

estado de presencia, arraigarme, fortalecerme; ya que si me dejaba mover por semejante caos a fuertes velocidades me cansaba en muy poco tiempo y no había momentos de silencio o de diferentes atmósferas. Entonces, en plena danza comprendí la retroalimentación de coexistencia desde el cuerpo, ellos me afectan con sus sonidos y yo también los afectaba con los ritmos y velocidades de los movimientos; así podía crear silencios, pausas que asentaban la destrucción y las nuevas construcciones de devenires. La sensación de agotamiento físico y mental persistía, pero cuando la atención se dirigía hacia otro estímulo visual o auditivo me generaba energía y fuerza para continuar. La sensación de descubrimiento puedo describirla como si mi cuerpo hubiera desarrollado “filtros de mil ojos” que se abrían y cerraban para poder sostenerse en esa burbuja intensa y caótica. Fue preciso aprender a distribuir la energía a lo largo de la experiencia.

Los participantes me han compartido todo tipo de sensaciones luego de la experiencia, sus emociones cambiantes: miedo, incomodidad, tristeza, embelesamiento, goce, sobresalto, asombro y gratitud. Muchos de ellos querían volver a participar, otros se iban como “liberados” livianos, otros llorando, pensando y procesando lo sucedido. Considero que es una acción potente, transformadora porque se moviliza mucha energía.

Algo particular que me gustaría compartir de la segunda función de Koan es que, al terminar la danza y apagarse las luces, los co-creadores continuaron explosivamente cantando, haciendo sonidos, gritando, hasta una persona recitó una poesía. En ese momento, me acosté en el suelo en el medio del círculo en completo éxtasis y cansancio, nacía de mí una fuerte sonrisa de felicidad y gratitud. Increíblemente no pararon de expresar sonidos hasta que se encendieron las luces después de un largo tiempo. Fue Maravilloso.

En “*La poética del Vacío*” el Cuerpo/Afecto/Potencia/ Vacío es el cuerpo de la Artista, es decir, mi propio cuerpo; más, sin embargo, la danza y el movimiento se crearán por las afecciones/ intensidades que generen los espectadores con sus improvisaciones sonoras. Los espectadores tomarán el rol de co-creadores y este juego surrealista-expresionista, de todos estos cuerpos-afectos-potencias-vacíos, será una danza colectiva. Este trabajo pretende ampliar y expandir los horizontes de los/las espectadores/ras, y de mi propio cuerpo-arte-y potencia.

“Volvemos entonces a la definición primera que dábamos de cuerpo. No solamente era una entidad dinámica en equilibrio compuesto de diversas velocidades e intensidades (Deleuze) sino que además se encuentra inmerso en un medio que lo afecta y en esa afección lo compone también. (Y ese cuerpo compone también el medio) El cuerpo es entonces una estructura compleja que presupone la intercorporeidad como originaria. Por un lado, como un individuo singular. Por el otro, porque su vida se realiza en la coexistencia con otros cuerpos externos.”

(López, 2015, p.6).

En esta búsqueda de expansión y de movimiento entre fronteras artísticas considero que, existe en la actualidad un reto de re-introducir el cuerpo en el ámbito académico, y es tan urgente y difícil como re-introducirlo en la práctica artística.

La poética del Vacío

La performace, “*La poética del vacío*” retoma la idea de obra de arte como acción y experiencia, y se centra en el trabajo de los cuerpos. Su potencia está dada por el encuentro de diversos cuerpos que en conjunto generan un acontecimiento artístico.

En esta obra la experiencia de vacío se refiere a un cuerpo experimental, que intenta vaciarse de automatismos y estructuras mentales, que se llena de fuerzas y tensiones, para

dejarse afectar y mover por las creaciones sonoras espontáneas de los espectadores. De esta manera, existe una desterritorialización de los mismos, puesto que, no sólo completan la obra espectando, sino que además realizan una acción para que la obra cobre sentido y multiplique el proceso creativo.

“La escena se constituye como tensión entre la esfera de la acción y la esfera de la percepción. (...) En realidad, ver, oír, sentir y los estados corporales que se relacionan con ellos son formas de comportamiento o de acción (...) el clima generado en el público impacta en la potencia y las acciones de los performers. La escena resulta de esa mixtura.”

(Baiocchi y Pannek, 2011, p. 117)

El espectador ocupa un nuevo rol como co-creador, como artista, como pieza fundamental, no por cerrar la obra con su presencia y expectación sino como pieza creadora, espontánea y base de todo el movimiento. Es una obra que intenta despegar, correr y desterritorializar al espectador como un eslabón final en la cadena de la comunicación estética, y colocarlo como un elemento formador del acontecimiento artístico.

Los espectadores, como escribe Erika Fischer-Lichte en su libro “*La estética de lo performativo*”, no son considerados observadores distantes o cercanos de las acciones, sino que son copresencias con las que se produce un bucle de retroalimentación entre las acciones y los comportamientos de la artista y los espectadores, y la influencia que tienen los unos sobre los otros.

“No estamos ante una relación de sujeto y objeto, ni en el sentido de que los espectadores conviertan a los actores en objetos de su observación, ni en el de que los actores como sujetos y los espectadores como objetos se enfrenten entre sí con mensajes innegociables. Por copresencia física se entiende más bien la relación de cosujetos. Los espectadores son considerados parte activa en la creación de la realización escénica por su participación en el juego, es decir, por su presencia física, por su percepción y sus reacciones”.

(Fischer-Lichte, 2012, P. 65)

Antes de ingresar al espacio, los co-creadores recibirán el siguiente instructivo y elegirán un objeto sonoro para la realización de la performance:

Bienvenidx a: La poética del Vacío. Usted será co-creador de un acontecimiento artístico.

Para esto, siga las siguientes instrucciones:

- 1. Al ingresar al espacio, elija libremente un lugar para ubicarse. Puede tomar una silla, permanecer parado, o sentarse en el suelo.*
- 2. Una vez ubicado en el espacio, observe el cuerpo en escena. Quizás en algún momento sienta la necesidad de moverse de lugar, siéntase libre de poder hacerlo.*
- 3. Abra sus sentidos, deje que sus huesos escuchen, permita que los poros de su piel se transformen en miles de antenas capaces de captar cualquier micro-acontecimiento.*
- 4. El objeto tiene posibilidades de sonar y también la posibilidad del silencio. Explore dichas posibilidades.*
- 5. Usted, a través de su respiración y de su voz, también tiene esas posibilidades. Explórelas si lo desea.*
- 6. Escuche los sonidos generados por usted y los generados a su alrededor.*

7. *Observe cómo cada sonido modifica/afecta el cuerpo de la bailarina.*

8. *Disfrute de este Acontecimiento artístico. Gracias por co-crear.*

En este instructivo, a diferencia del entregado en “Koan 11”, le permite al co-creador elegir libremente su ubicación espacial. Ejecutando si así lo desea, movimientos por el espacio, sentarse en el suelo, en una silla o pararse. Otra disparidad es que los objetos sonoros estarán dispuestos en la entrada del lugar, para que cada espectador pueda escoger uno antes de entrar.

Objetos Sonoros

Los objetos dispuestos en la entrada para que los co-creadores elijan, exploren y utilicen en el desarrollo de la performance, serán objetos cotidianos, de variadas materialidades, tamaños y con diversas posibilidades sonoras.

Iluminación

Una referente del juego lumínico integrado al movimiento es la bailarina americana Loïe Fuller (1862-1928), que fue precursora de la danza libre moderna, y causó furor en París por la forma en que ondulaba los cientos de metros de seda de su atuendo y por la transparencia de este, sin un corsé que cubriera su cuerpo. Loïe, además, patentó una serie de compuestos químicos para producir efectos especiales de color sobre su ropa, y utilizó por primera vez sales luminiscentes para crear trucos de iluminación escénica.

“Gracias a la utilización de un vestuario ampliado con el uso de bastones (había patentado el invento) buscaba animar una larguísima túnica de velo blanco. La belleza de la danza era ampliada con el uso sapiente de fases de luz roja. Loie Fuller fue una de las primeras bailarinas modernas en abolir con el uso de un vestuario escenográfico y el empleo de luces eléctricas, la perspectiva de la escena del siglo XIX.”

(Barba y Savarese, 1990, p. 137)

En algunos momentos, por períodos breves, se utilizará la visión *estroboscópica* para captar el movimiento en fases congeladas y en detalle. Este mismo recurso, lo utilizaban los pintores futuristas para abordar en sus cuadros la temática de la danza.

El *efecto estroboscópico* es un efecto óptico que se produce al iluminar mediante destellos un objeto que se mueve de forma rápida y periódica. Este es el efecto visual a través del cual nos parece ver un cuerpo que gira como detenido cuando lo iluminamos con una luz rápida que se apaga y enciende a la misma velocidad de giro del cuerpo. Cuando la frecuencia de los destellos se aproxima a la frecuencia de paso del cuerpo ante el observador, éste lo verá moverse lentamente, hacia adelante o hacia atrás según la frecuencia de los destellos sea, respectivamente, inferior o superior a la del cuerpo.

Esta técnica lumínica genera una dilatación y contracción de la pupila del ojo. Por consiguiente, se abre un juego de movimiento de las fibras musculares del iris, y la percepción de los co-creadores saltará de una a otra imagen, persiguiendo su lectura como se persigue un misterio.

“La poética del Vacío” se relaciona con la idea de una iluminación cromática que potencia el movimiento de la figura, dado que construye “climas” y/o paisajes lumínicos. El sentido de esta construcción es escenográfico; pero también, es un juego visual que contrae y dilata las retinas de los co-creadores.

Dadas las condiciones actuales de Pandemia y la imposibilidad de una proyección futura para realizar la presentación de este Trabajo Final en un espacio cerrado, mi propuesta es desarrollar *“La poética del vacío”* de manera presencial cumpliendo con los protocolos de cuidados, en un espacio abierto, que podría ser Ciudad Universitaria o el Parque Sarmiento.

El disparador poético como Final

Utilizaré un texto del libro “Pensar con Mover” de Marie Bardet que se encuentra entre las páginas 139 y 142, será entregado a los co-creadores dentro de un sobre al final de la experiencia y no al principio como en “*Koan 11*”.

Me acompañaron en el proceso de entrenamiento y producción: Álvaro Quai, Janet Valladares y Conrado Vassia.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Aunque la idea de vacío puede dilucidarse como nada o ausencia, en el cuerpo del BUTOH es una posibilidad creativa de fuerzas/potencias infinitas. El “*Cuerpo Vacío*”, encuentra su potencia no sólo en la acción del músculo, sino en la energía que lo mueve desde el pensamiento y la conciencia. En este sentido, el silenciamiento es un estado activo de tensiones internas. Vaciar para encontrar la potencia para moverse, es un trabajo de conexión energético-corporal que también requiere de una atención y contacto con el entorno. El cuerpo vacío necesita, para sustentar su cualidad de afección y potencialidades infinitas, de la transformación fluida y de diversas percepciones de cada nueva geografía.

¿Se puede vaciar el BUTOH?

La performance posibilita una desterritorialización de las fronteras entre el arte visual y escénico, como también de las nominaciones de espectador y artista. En “La poética del vacío” el rol del receptor de la obra deviene en co-creador de la misma, pero ¿cómo podría desterritorializar mi rol como performer? Una performance digital no depende del cuerpo vivo para su existencia y definición, entonces ¿trasladaría otra frontera? Según Deleuze:

“(…) Hay toda una micropolítica de las fronteras que se opone a la macropolítica de los grandes conjuntos. Sabemos cuándo menos que es ahí donde ocurren las cosas, en la frontera.”

(Deleuze, 1990, p. 74).

En el arte visual la acción de dibujar y/o pintar considerándola como una danza que deja sus huellas marcadas en un soporte, es una manera de habitar una frontera artística.

Un ejemplo son las creaciones de la artista visual, diseñadora y bailarina Heather Hansen, que emplea el movimiento como creación de arte visual. Los movimientos de las extremidades extendidas de Hansen sobre el lienzo logran la creación de dibujos cinéticos, a partir de una danza-performance usando su cuerpo como herramienta de piezas a gran escala en carbón o pasteles.

Sin embargo, me resulta más interesante trasladar el concepto y la experiencia del “cuerpo vacío” a las creaciones visuales. De esta manera, las imágenes serían devenires de las afecciones en el cuerpo al momento de dibujar y/o pintar. Quizás la concepción del arte visual estaría más integrada a la corporalidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. (1990). El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral. México: Librería y Editora Pórtico de la Ciudad de México.
- Deleuze, Gilles y Guatari, Félix. (2004). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, Valencia, trad. José Pérez Vázquez, Pre-textos.
- Baiocchi, Maura y Pannek, Wolfgang. (2011). Taanteatro, Teatro Coreográfico de Tensiones. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, El Apuntador Ediciones.
- Bardet, Marie. (2012). Pensar con Mover, un encuentro entre danza y filosofía. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Lema, Blanca. (1996). Poesía Butoh, Revista Parte de Guerra, Homenaje a Artaud.
- Fischer-Lichte, Erika. (2004). Estética de lo Performativo. Alemania: Abada Editores.
- Taylor, Diana. (2012). “Performance”. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
- Lopez, Maria Florencia. (2015). Cuerpos como potencias. Una mirada desde Spinoza. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina, Buenos Aires. Sitio web: https://www.aacademica.org/000-061/1014_
- Cohen, Verónica Lucila. (s/f) Problemas en la definición de la Danza Butoh de (FCS - UBA) Sitio web: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42657/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y_
- Pérez Monjaraz, Nayeli. La desterritorialización del cuerpo. Una reflexión acerca de la danza Butoh., de Reflexiones Marginales Sitio web:

<http://reflexionesmarginales.com/3.0/la-desterritorializacion-del-cuerpo-una-reflexion-acerca-de-la-danza-butoh/>.

- Alonso, Rodrigo. (2011). “Arte de Acción”, de CVAA centro virtual de arte argentino
Sitio web: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/accion/2_intro.php.
- Rosique, Roberto. (2009). Body Art – Arte Corporal, de historiadelartecuatro Sitio web:
<https://historiadelartecuatro.blogspot.com/2009/05/body-art-arte-corporal.html>.
- Menalli, Vanesa . (2016). “Extraña dignidad de estar dispuesto a todo” Apuntes sobre las reflexiones sucedidas en el encuentro entre RheaVolij y YumikoYoshioka, de Danzar Mundos Sitio web: <https://www.danzarmundos.com/single-post/2017/03/16/Extra%C3%B1a-dignidad-de-estar-dispuesto-a-todo>.
- Comandú, Marcelo Andrés. (2012). Cuerpo: presencia y transitoriedad, de Revista Brasileira de Estudos da Presenca Sitio web: <https://studylib.es/doc/7193653/cuerpo--presencia-y-transitoriedad>.
- Volij, Rhea (s.f.) «La Danza Butoh», Sitio web:
<https://www.butohrheavolij.com.ar/new/escritos/la-danza-butoh/>.
- Pastor Prada, Raquel. (2012). Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar. [Tesis], de Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Educación, Sección Departamental de Didáctica de la Expresión Plástica Sitio web:
<https://eprints.ucm.es/16759/>.
- Aschieri, Patricia. (2013). Subjetividad en movimiento: reapropiaciones de la danza butoh en Argentina., de Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Sitio web:
<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1645>.

- Bardet, Marie. (2018). “¿Cómo hacemos un cuerpo?” Entrevista con SuelyRolnik., de Lobosuelto.com. Sitio web: <http://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-suely-rolnik-marie-bardet/>
- Ko, Murobushi. (S/f.) Sitioweb: https://www.komurobushi.com/jpn/biblio_selves/view/14
- Butosofia. (2015) “El Butoh no es japonés”. Sitio web: <https://butosofia.com/2015/08/30/el-butoh-no-es-japones/>
- Tomás Avellaneda, Laura y Rodríguez, Luis. (2013). Japonismo, “Danza Butoh Madrid: Virus de la compañía Dairakudakan”. Sitio web: https://japonismo.com/blog/danza-butoh-madrid-dairakudakan-virus_
- Raso, Paula Arranz. (2016). “Cuerpo, una visión a través del arte”, Tesina fin Máster de Danza, movimiento y terapia, de UAB Universidad Autónoma de Barcelona. Sitio web: https://ddd.uab.cat/pub/trerepro/2016/hdl_2072_266073/paula_arranz_raso_tfm.p
- Bourriaud, Nicolas (2006). “*Estética relacional*”. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora.

APÉNDICE

La Poética (Notas de ensayo)



“Enseñanza” (Dibujo s/papel, técnica: lapicera, tinta y lápices de color, 2015)

“El foco no está ni en la forma del gesto ni en la forma del cuerpo que la produce, sino en la potencia que las precede e irrumpe en el entre (...) se procesa lo invisible que no observamos, pero experimentamos como sensación atmosférica. Se refiere a la comprensión del juego de afectar y de ser afectado...”

(Baiocchi y Pannek, 2011, p. 179)

Vida Latente en mi pie inútil. Tiemblan las raíces. Viento-vientre abierto. Pulpa, fibras, pelos y semillas. Cuerpo cáscara. Exoesqueleto, Cuerpo vacío. El Mundo ha Devenido Caos. Viaje Inmóvil, Visión Cutánea. Amar al Loco, sustancia. Ridícula. Intervalo. Cuerpo Panal. Múltiples hilos de Ariadna son el Laberinto. Aguas Putrefactas, Pantano.

Espanto-Pájaros de cenizas. No voy a llegar, sino saco a pasear mis demonios. ¿A cuál le doy de comer? Penetra, Disuelve, Corta, Rompe, Seca. Cuerpo Testigo. Cuerpo Molecular, Eléctrico. Canto de Cuervo, Gran Misterio. El verdadero vacío. Cuerpo Esencia. Dualidad: Viendo y Visto. Visión- Ilusión. Mis Poros, alas de Mariposa.

“Koan 11”- Cubo Azul-Ciudad Universitaria. Córdoba, 2019.



Registro Fotográfico de Koan 11 por Macarena Soler Gonzalez, Gabix y JemiCa.



