



Instituto de Investigación

TERCERAS JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN DANZA 2009

Nuevas intervenciones
artísticas y académicas

 Movimiento

VERA MANTERO
XAVIER LE ROY
MÅRTEN SPÅNGBERG
HELENA KATZ

Staff Editorial

Directora Responsable: Susana Ana Tambutti

Editor y Secretario de Redacción: Alejandro Karasik

Comité de Redacción: Marina Tampini y Victoria D'hera

Corrector del Comité de Redacción: Angeles Piqué

Asistentes del Comité de Redacción: Cecilia Musico, Ivonne Lujano, Julia Fiorella Spinelli, Cecilia Mazza, Mónica Ayala, Caterina Merx y Mónica Paula Jesiewicz

Traductores: Cecilia Musico (entrevista a Xavier Le Roy y Märten Spångberg), Susana Tambutti y Alejandro Karasik (Quién y texto Product of circumstances y ¿Especificidad del medio expresivo o situación?)

Fotógrafos: Lisa Ravit (portada), Lucía Fernández Noujón (Conferencia de Vera Menierol), Bruno Carneira Cruz, Jorge Gonçalves, José Fabiao y Vincent Jeannot (obras de Vera Menierol), Laura Solari (Project in Buenos Aires), Katrin Schoof (Product of circumstances), Babette Mangolte Susan Tittelman (Inferencias de Powered by Emotion)

Colaboraciones: Nicolás Bolívar, Rodolfo Prantis, Sandra Reggiani, Victoria Kariluk, Susana Saperling

PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO DE ARTES DEL MOVIMIENTO

Consejo Editor: Diana Lella Piazza, Rita Parisi, Marcelo José Moyano, María Joséquina Álvarez, Susana Goffi, Cristina Urrutia, Claude Thibaud

Corrección: Eliana dos Santos

Diseño Gráfico: Gastón Prioretti

Impreso en Buschi Express / buschiexpress.com.ar

III Jornadas de Investigación en Danza 2009: nuevas intervenciones artísticas y académicas / Susana Ana Tambutti... (ed. et al.), con colaboración de Nicolás Bolívar... (ed. et al.)
dirigido por Susana Ana Tambutti, edición literaria a cargo de Alejandro Karasik... (ed. et al.)
Cuidado Editorial de Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte, 2010.
192 p., 21x28 cm.

Traducido por: Susana Ana Tambutti... (ed. et al.)

ISBN 978-987-27982-5-5

1. Ciencias. 2. Artes de Congressos. I. Tambutti, Susana Ana A. Bolívar, Nicolás, (ed. et al.) Tambutti, Susana Ana, (ed. et al.) Karasik, Alejandro, (ed. et al.) Tambutti, Susana Ana, (ed. et al.)
CDD 791.9

Índice

01. PRESENTACIÓN INSTITUCIONAL	05
Investigación en arte en la Universidad. Diana Piazza y Rita Perissí	06
02. VERA MANTERO	11
02.01. Conferencia sobre sus elecciones y procedimientos artísticos	12
02.02. Entrevista sobre la producción de obras	20
02.03. Diagrama sobre los modos de creación del taller El Cuerpo Pensante	30
03. XAVIER LE ROY Y MÁRTEEN SPÄNGBERG	39
03.01. Charlas Abiertas:	
- Sobre Project in Buenos Aires	40
- Sobre el trabajo de Márteén Spångberg	50
03.02. Guión y texto de Product of circumstances de Xavier Le Roy	36
03.03. Comentario sobre Powered by Emotion por Bojana Cvejić	78
04. HELENA KATZ	85
04.01. Selecciones del Seminario Consecuencias de la Teoría Política Corporeada	86
05. RESEÑAS	105
05.01. Por Susana Tambutti. Olympia, la Venus de Vera	106
05.02. Por Alejandro Karasik. Hacer sin saber: posibilidad/imposibilidad	112
05.03. Por Sandra Reggiani. Mantero y Katz, desvinculación del pensamiento binario	120
05.04. Por Nicolás Bolívar y Rodolfo Franitta. Transitando el juego desde la coreografía	124
05.05. Por Victoria Kerliuk. De las artes performativas y la educación: hacia una ampliación de territorio	128
05.06. Por Susana Sperling y Susana Tambutti. Dualidades	132

04 HELENA KATZ

.01 Seminario Consecuencias de la Teoría Política Corpomedia

04.01 SEMINARIO CONSECUENCIAS DE LA TEORÍA POLÍTICA *CORPOMÉDIA*

Se presenta a continuación una transcripción editada y reducida del Seminario Consecuencias de la Teoría Política *Corpomédia* brindado por la teórica de origen brasileño, Helena Katz.

Día 1

La materialidad de lo artístico

Muchas gracias por estar aquí. Disculpen el atraso del vuelo y todos los cambios de fecha pero, finalmente, nos encontramos. La propuesta para esta tarde es hablar sobre qué es *Corpomédia*, la teoría que junto a Christine Greiner³⁵ desarrollamos desde hace muchos años en Brasil.

En primer lugar, hablemos de "lo" artístico, algo que fue aparejado en su momento al concepto de aura³⁶. No se suele hablar con propiedad de ello, se lo menciona como algo innombrable que, a pesar de ello, se lo reconoce igual. Lo artístico, en el decir común, no está exactamente en la materialidad del cuerpo. La materialidad del cuerpo presenta una emergencia de otra naturaleza. Si se sostiene esto, aun se piensa en términos cartesianos³⁷ y apoyados en una dualidad compuesta por una materialidad extensa y una *res pensante*.

Todo se correlaciona: talento, aura, lo innombrable, lo efímero. Si comprendemos a quién le interesa hoy mantener esta división

139

Christine Greiner es periodista y profesora del Departamento de Lenguajes del Cuerpo en la Pontificia Universidad Católica de San Paulo, Brasil. Profesora de grado de Comunicación de las Artes del Centro y, en posgrado, en Comunicación y Semiótica. Dirige la colección de libros *Lecturas de Corpo* en la editorial Annablume, desde 2002. Ha sido profesora investigadora invitada de diversas instituciones en Brasil y en el exterior (Departamento de Letras de la Universidad de París VIII, Performance Studies Department de New York University, International Research Center for Japanese Studies Nihonjinsei of Kyoto y Tokyo University). http://artematerial.com.br/writer/index.php?acao=editar_usuario Colabora en www.arte-a.org/works/144. 194@13

nos explicaríamos por qué la danza no suele ser entendida como algo material y por qué cuando se la menciona como algo material es una ofensa. Son las mismas personas quienes sostienen una y otra vez que la técnica es necesaria para ser superada: hay que someter la técnica a ese algo más, a ese aura, "sabemos todos que es así". Así se habla en nuestro campo.

Una posibilidad de generar un discurso alternativo es partir de los conceptos de Lakoff y Johnson³⁸ en su libro *Philosophy in the flesh*. Lakoff y Johnson proponen una destrucción de lo abstracto como distinto de lo concreto. Para ellos no hay nada que no haya pasado por el sensorio motor (nuestros sentidos en el sistema motor): los conceptos abstractos también pasan por él. Es entonces cuando se comprende que el cuerpo no tiene dos sistemas apartados para trabajar, uno con informaciones abstractas y otro con informaciones concretas; el cuerpo tiene solamente un único sistema que es el sensor-motor para trabajar con todas las expresiones y las percepciones.

Al sostener que sin las experiencias que pasamos por nuestro cuerpo no se pueden elaborar conceptos abstractos y que los conceptos abstractos necesitan de experiencias concretas para ser construidos, iniciamos el camino para enfrentarnos a lo que sucede con la separación práctica/técnica en las artes, especialmente en la danza.

Pues bien, la *res pensante* de la filosofía cartesiana existe junto a una materialidad. Si pensamos el mundo de esta forma, las cosas concretas como las sillas, que tienen peso y se pueden tocar, no tienen la misma existencia que el sentimiento de amor que no se lo puede observar, conocer su peso ni su forma.

Pero el amor, la alegría, el miedo no son abstractos, porque todos hacen algo en nuestro cuerpo, producen reacciones químicas que nos cambian. Dicen los que estudian las emociones que los sentimientos son residuos de emociones³⁹. El miedo, por ejemplo, es algo que se junta con otro algo que es la inseguridad. Y, ¿de dónde viene eso? De situaciones experimentadas de pequeños, cuando tuvimos esas emociones precursoras: la primera vez que caímos, que se produjo una inestabilidad, un descontrol completo; caímos porque alguien no nos sostuvo o situación similar... Por

[38] Dentro del campo del arte, el aura refiere a la autenticidad y cierta experiencia de totalidad ligada a ella, es central desde su utilización por parte de Walter Benjamin en su clásico ensayo "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica" (1936). En dicho escrito el autor manifiesta su preocupación por las consecuencias de la tecnificación e instrumentalización de la cultura, que resulta en la pérdida de la originalidad de la obra. Véase <http://www.uchicago.edu/~pmccoy/2016/aura.htm> y <http://www.pensmoderno.com/centro-articulo-106761/aura-articulo-1288.html>.

[39] El término cartesiano refiere al pensamiento instrumental por el cuerpo, matemático (véase Francis René Descartes, *Vida* entre 1596 y 1650, y fue central con la modernidad y el pensamiento racionalista. Su obra principal fue *El Discurso del Método*, de

otro lado, cuando se habla del amor se lo vincula a un sentimiento de plenitud, de disolución de los límites de un cuerpo con otro. Esto proviene de las primeras experiencias sensorio-motoras en la que no se supo el límite del cuerpo de uno con el de la madre. El amor es algo con una temperatura: no se habla de amor como algo frío; tiene una temperatura perfecta, adecuada, agradable y tiene proximidad.

Todo esto proviene de experiencias concretas sensorio-motoras que hemos tenido o no hemos tenido. Lakoff y Johnson desuniversalizan el abstracto: los sentimientos son completamente locales y culturales. Todos los que vivieron en algún lugar fuera de su propio país podrán dar cuenta rápidamente de que ni los sentimientos ni las representaciones de los mismos son universales.

Los sentimientos dependen de la experiencia sensorio-motora que ha tenido cada persona desde el primer día de vida, y para ser más rigurosos, desde antes. Por ejemplo, el embarazo no significa lo mismo en cada cultura. Su significado cambia si se proviene de una familia rica o una familia pobre, entre otros factores. También el sentimiento por la madre cambia de acuerdo a las distintas etapas de desarrollo en la vida: al principio la relación con la madre tiene una naturaleza que es completa, de única referencia y de dependencia. En la escuela, la profesora desplaza a la madre como única referencia. Luego los amigos, los novios o novias, etc. Todo se desplaza y finalmente se dice que se vuelve abstracto, pero permanentemente está vinculado a experiencias que acontecen en el plano físico y material.

Brevemente, expliquemos las distinciones y relaciones entre emociones, los sentimientos y las sensaciones. Por ejemplo, el miedo no se puede sentir por 24 horas porque es una emoción; pero la envidia, que es un sentimiento, puedes sentirla por 20 años. La emoción se siente por unos instantes, pero los sentimientos se quedan mucho tiempo. Ahora, la sensación es otra cosa, sensación es todo lo que se presenta en los sentidos, todo lo que los sentidos pueden encontrar en el mundo: el tacto, el olor, etc. Todo es sensorio-motor porque nuestras experiencias están asociadas con experiencias sensorio-motoras. No hay dos personas en el mundo que

1407, desde claramente establece lo que se conocerá como dualismo ontológico, dado que distingue entre alma —no corpóreo, el pensamiento— y cuerpo —no eterno— (1944:7).

[38]

Lakoff, George, Johnson, Mark. *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. Basic Books, Nueva York, 1999. Los autores se enfocan en los estudios de las Ciencias Cognitivas y Lingüísticas. Para más referencias ver georgialakoff.com

[39]

Soriano, Adrián (2012). "Sociología de las suertes/emociones", en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* N°10. Año 4. Diciembre 2012-marzo de 2013. Argentina. ISSN 1852-4751. pp. 11-111. Disponible en: www.relacsa.com.ar/index.php/relacsa/article/view/724/143 (visitado)

sean iguales... Cada uno es singular, tenemos patrones compartidos, pero lo que compartimos culturalmente está en la historia personal. La representación de emociones y sentimientos, es compartida por toda la historia de las representaciones... pero todo esto es local. Si un artista se enojó con su novia, hace algo a partir de aquello y como espectador no sé nada de su vida... cuando veo el trabajo, su enojo con la novia para mí es indiferente, en cambio para él está completamente claro que esta obra es sobre su pelea.

De este modo, en la propuesta de Lakoff y Johnson no es posible apartar el sentimiento del movimiento, porque el movimiento acontece a partir de una materialidad, y lo abstracto y lo concreto están completamente unidos. No existe movimiento que se diga a sí mismo. El movimiento se auto-presenta en el cuerpo con todas las experiencias que antecedieron al instante de realizarlo. Y esas experiencias se relacionan con cada ambiente. Cada ambiente tiene sus patrones que están en el cuerpo. Cuando algo sucede, inmediatamente es emoción y su residuo es el sentimiento.

Entonces, el primer paso es dismantelar el mito de que los sentimientos y las emociones son abstractos y por lo tanto universales. Porque todo lo que está en la experiencia, cambia. No puede ser universal. Por eso se postula falsamente que emociones y sentimientos tienen que ser abstractos, es lo que garantiza que no se cambien, que estén fuera de la experiencia. Esa posición perime al plantear que están en la experiencia, pasan por el sensorio-motriz, no son abstractos. El segundo paso es pensar que no existe ese universal en sí mismo que es "el aura".

Si estamos en el punto donde todas las cosas son materiales, entonces, ¿Qué es un *aura material*? ¿Es una sustancia que puedo describir porque la *identifico* como material? Observo dos bailarines y expreso: "este baila bien y este otro no"; "aquí hay una 'artisticidad', allá no la hay". ¿Qué me habilita a hablar así? Yo veo algo que se me presenta a la mirada y existe, no estoy soñando ni imaginando un cuento. Hay algo que se presenta a mis sentidos, fenomenicamente mis sentidos coenaguen leerlo como fenómeno. Por supuesto, hay fenómenos que no conseguimos leer, por ejemplo frecuencias de ondas sonoras que el oído humano no capta... Pero lo que

los sentidos reconocen, lo reconocen porque son materialmente reconocibles. Eso que se llama aura o alma como algo no material, pero en cambio es *material*. Lo que se produce está en el cuerpo y es identificable.

La mirada sobre el arte

Para anclar la discusión, propongo una pregunta: ¿El significado está en la cosa o en lo que percibo de la cosa? Cuando proponemos una pregunta como esa ya damos algo como posible, una cosa en sí misma que "está en la obra o está en mi percepción". En este sentido, ¿existe algo como una obra sin lectura?

En todas las manifestaciones del cuerpo hay maestrías distintas, pero ello no quiere decir que existe un aura. No se puede hablar de una hiper maestría. Si se ven los campeones del mundo, no se dice "(Roger) Federer tiene aura cuando juega tenis". Se trata de talento, se reconoce una habilidad material que es apreciable por los sentidos, enunciable e identificable. Nuevamente, si se quiere hablar en términos de algo universal, se debe decir siempre que es "talento para..." y no de talento sin una proposición.

Tomando la obra *Desmembramiento* de Gisela Amorim, bailarina brasileira autorizada por la Cunningham Dance Foundation para enseñar la Técnica Cunningham⁶⁰, reflexionemos sobre qué es posible leer materialmente en un cuerpo. Observando el "primer cuerpo", se podría plantear que se muestra cierta aura en sentido clásico, inmaterial, teniendo en cuenta el currículo que se dio antes de ver la obra. Pero, ¿eso es un aura? ¿eso es inmaterial? Desde nuestro punto de vista, una proposición de la teoría *corpomedia*, es que lo que se ve en un cuerpo, no importa lo que sea, son -en forma de danza- ideas, conceptos, entendimientos. No obstante, estas cosas supuestamente abstractas son completamente concretas y toman la forma de movimiento. Cuando se mira un movimiento no se mira un significante, una forma en sí misma, esa forma es una manera de presentar una comprensión del mundo. Hay que mirar materialmente lo que sucede, los entendimientos del

60
Merce Cunningham
(1919-2009) fue un
bailarín y coreógrafo
de la vanguardia
estadounidense. Para
mayor información ver:
www.mercecunningham.org/merce-cunningham/
Gisela Amorim es
bailarina y coreógrafa
brasileña que coordina
el Proyecto Cunningham
en el Centro de Estudos
del Cuerpo de la de la
PUC-SP, coordinado
por Helena Karc. www.pucsp.br/institutos/grupos/evgpcia.html,
www.pucsp.br/institutos/subpagina/cunningham.html, www2

mundo, qué somos capaces de identificar con nuestra "colección de información" y mediados por nuestra percepción (que es parcial pues tenemos condiciones limitadoras, pero con ellas hay que lidiar, enfrentar).

Esto refiere a su vez a la intertextualidad, dado que siempre estamos "entre algo" que posiblemente es una obra. Sabemos parcialmente lo que es, porque percibimos y estamos condicionados y mediados por nuestra colección. Pero no sabemos nada de lo que está por fuera de nuestra percepción, sólo sabemos lo que percibimos. A su vez, dicha intertextualidad nos permite abrir la percepción. Concretamente en referencia a esta obra, si nunca hemos visto una obra de Cunningham sería imposible reconocerlo, porque no estaba en nuestra *colección*. Igualmente, siempre se presentarían otras intertextualidades.

Tomando un ejemplo que ustedes mismos identificaron, saber que los objetos que había en el escenario eran el negativo de obras de Henry Moore⁴¹, también da sentido a la obra y uno empieza inevitablemente a asociar. Pero sólo si sabes quién es Henry Moore... La información que uno tenga condiciona ese saber sobre la obra. Podemos ver el pasaje de una forma a la otra en el movimiento de la bailarina, donde no había una transición, aun en las repeticiones, sino que empezó a realizar una sintaxis a partir de la sumatoria de estas formas. Si bien el ejercicio es identificar cosas en la materialidad de lo que se presentó, que por familiaridad con la danza o cualquier otro tipo de familiaridad somos capaces de identificar, ¿cómo hablar de esto que se torna visible como pensamientos y proposiciones? ¿Qué se propone con este tipo de movimientos? ¿La presentación es a partir de cierta dinámica, con una determinada velocidad, etc.? ¿Qué pensamientos están en este modo de presentarse? Este es el ejercicio, identificar en una práctica una hipótesis teórica del artista, del creador. Primero, hay que identificar lo que el autor presenta, describir la materialidad de lo que se vio y, luego, hay que reconocer cómo estos significantes (sin tratarlos como tales) son materializaciones de pensamientos, algo que está siendo propuesto, no importa si lo aceptamos o lo rechazamos. Lo importante es desarrollar un talento en la lectura,

41/1
Artista plástico inglés
que vivió entre 1898 y
1986, conocido por sus
esculturas en bronce.
Para mayor información
visite www.henry-moore.org/og.html.

que es una habilidad a ser construida. Trabajamos con el concepto de talento como entrenamiento de una habilidad de leer.

Día 2

Siendo Corpomédias

Ayer hicimos una construcción de discurso. Nos posicionamos fuera del discurso universalizante de la danza, que está apoyado en una asociación entre talento, aura, entrenamiento, invisibilidad e in-enunciabilidad. En dicha danza invisible y efímera no hay discurso a ser construido porque menospreciaría un fenómeno que es mejor. Para esta posición sobre la danza, la danza no es lo que se presenta sino lo que se presenta con "algo más". Este "algo más" es una emergencia de una sustancia no material que a su vez es de una sustancia distinta a lo que se presenta. Para salir del discurso universalizante, trabajamos con una hipótesis de Lakoff y Johnson. Terminamos con un ejercicio donde verificamos lo difícil que es identificar en algo material, ideas, conceptos, visiones de mundo que están en el movimiento.

Algunas veces conseguimos aproximarnos a lo que está materialmente allí, pero como una descripción de una escena. Decimos por ejemplo: hay una silla roja y negra. Es una descripción que identifica los "elementos" que están materialmente presentados. Pero para identificar la idea "arquitectónica" de esta silla, hay que entrenar una lectura. De la misma manera, no es sólo en el movimiento que las ideas están presentes materialmente, sino que todos los cuerpos existentes en el mundo son *corpomédias* de sí mismos: conceptos, ideas, tiempos históricos.

Los *corpomédias* son una fuga de la separación entre práctica y teoría, como el escape de una ruta o camino, para poder construir argumentos, proposiciones con fundamentación para unir práctica y teoría.

Hay que comprender que las cosas no están apartadas: las cosas abstractas y las cosas concretas están juntas y mutuamente contenidas. Significado junto con el significante. El significante, el diseño y la forma no existen sin todo lo que está dentro y todo

lo que contiene. Cuando se habla de danza, no hay nada en el cuerpo que no pase por lo sensorio-motriz. Abstracto, concreto, emociones, sentimientos, sensaciones, sueños, deseos. Todo lo que pasa por lo sensorio-motriz, es concreto y material. Pero además, si lo que es evidente es la materialización del movimiento, hay que comprender que hay algo que está materializado en forma de movimiento y que no es autoevidente.

¿Cómo? Con la búsqueda de *informaciones*, búsqueda de modos de leer, algo difícil para cada uno de nosotros porque estamos acostumbrados a contestar los interrogantes que surgen en forma automática.

Entonces, si una obra de arte te pregunta algo, tú contestas instantáneamente: es lindo, es horrible, es eso, es aquello. ¿Qué es? No lo sé, pero digo algo. Debemos abandonar la respuesta automática y aprender a pensar en términos de *no sé ahora*. Es necesario alfabetizarnos. Porque como todos los códigos, hay que descifrarlos, no son autoevidentes.

El talento para la lectura se construye día tras día, como en los ensayos. Hay que ensayar todos los días como en cualquier otro aprendizaje.

Día 3

Entretenimiento y nuevas tecnologías desde la Teoría Corpomedia

En relación con el aprendizaje al que hacíamos referencia en el encuentro de ayer, podemos reflexionar sobre el entretenimiento, dado que es muy importante analizarlo en un contexto de industrias culturales. Hay toda una parte de las "artes" dentro de la industria cultural: partes de la danza, del cine, de las artes visuales, etc. Pero la otra parte que no está, no es entretenimiento y está dirigida a un sector pequeño de la sociedad porque está fuera de la industria del entretenimiento. Una información que está dentro de una producción industrial de distribución masiva, tiene mucha más probabilidad de "contaminarnos", porque estamos en contacto más directo y, si somos "cuerposmedios", todo aquello con lo que

entramos repetidamente en contacto tiene más oportunidad de contaminarnos, de colonizarnos.

Vamos a acercarnos a la metáfora de la relación cuerpo-máquina, para adentrarnos en la relación danza-tecnología. En el siglo XVII conocer el cuerpo era dominar un organismo, sus partes y sus relaciones con el conocimiento. La noción de organismo se encontraba asociada a la idea de partes ordenadas que conforman un todo que las representa, entendiendo al cuerpo como una organización de partes. De allí la metáfora de cuerpo-máquina. Esto determinó muchas investigaciones del hombre a lo largo del tiempo. Pero este paradigma hegemónico fue destituido por Gilles Deleuze y Michel Foucault. Para ellos el concepto de organismo no es la mejor denominación para aquello que pasa en el cuerpo... la teoría general de sistemas permite abandonar dicho paradigma.

Nuestra propuesta en la teoría *corpomedia* va en contra del uso de la concepción de los sentidos como extensión del organismo. Filosóficamente hablando, este concepto contiene la idea de arreglo: algo que no es cuerpo pero que se arregla con el cuerpo. Con el concepto de flujo inestancable, de ambiente donde el intercambio está todo el tiempo promoviendo cambios, no es posible hablar de extensión sino de distensión.

El entendimiento de extensión implica llegar con una conexión, con un "cable" a algún lugar. En la teoría *corpomedia* el cuerpo está todo el tiempo distendiéndose, alargándose y ocupando más y más espacio. Todo está cambiado todo el tiempo por cuenta de los intercambios. No un límite con contenidos, ¿cuál es el límite posible de algo que está todo el tiempo intercambiando? Así, no era preciso utilizar el término extensión. Lo cambiamos por el término *distensión* para que se hiciese más claro. Un cuerpo sin límites está en un flujo permanente de cambios. Las informaciones no cesan. ¿Hacia dónde? No se sabe pero nunca hay una suspensión de intercambios.

La extensión trabaja espacialmente, la distensión temporalmente. No hay diseño espacial para una distensión. Esto tiene que ver con Pierce. Él habla de un movimiento continuo, en donde atrás, ahora y adelante están en acuerdo. El concepto de distensión propone

102
Teórico y académico
de origen esloveno.
Filósofo, completó su
tesis de grado en 1981
sobre el idealismo
alemán. Luego, entre
1981 y 1985 estudió en
París bajo la dirección
de Jacques Alain Miller
(el joven de Jacques
Lacan), doctorándose
en psicoanálisis con
una lectura lacaniana
de Hegel, Marx y
Kropka. Al día de hoy
trabaja en el Instituto
Birkbeck para las
Humanidades, Birkbeck
College, perteneciente
a la Universidad de
Londres (www.bbk.
ac.uk/birkbeck/staff/
mml). Para mayores
referencias, véase
www.studies.org/index.
php/ja/index [Internet].

una localización del cuerpo en un flujo. Si estamos en un flujo continuo cotidiano con cualquier dispositivo que sea, nos estamos distendiendo. El cuerpo se distiende en su cama, casa, etc. Todo el tiempo estamos distendiéndonos en una estrategia adaptativa y negociando con el ambiente. El ambiente da o sugiere algo, yo doy o sugiero algo. Cuando cambio el ambiente, él me cambia.

El cuerpo está todo el tiempo manifestando, siendo "medio" de sí mismo. En nuestro cuerpo están todas las informaciones que se producen afuera. Las informaciones "externas" no están solamente afuera, sino que también están dentro.

Si retornamos a la noción de que el movimiento es una manifestación de ideas, es imposible que la danza no sea un lugar político. Es imposible plantear una pura fisicalidad o formalidad y es inescindible lo que aparece como contenido y la operacionalidad física. No se separa técnica/contenido.

Por otro lado, y siendo parte del mismo razonamiento, tenemos una forma de pensar las obras a partir de la expectativa de que siempre haya una respuesta, y así no se ven las preguntas. No nos permitimos mostrar una obra que sea proceso y que discuta sobre el proceso.

Día 4

Cuerposmedios como colección de información

Vamos a pasar al último tema, el concepto de *típico* de Slavoj Žižek⁴² en contraposición al concepto de *metonimia*, que es tomar la parte por el todo. Cuando se habla de *típico*, hay una operación de inversión con respecto a la metonimia pues se toma una parte y ésta pasa a ser el todo. No es una operación realmente metonímica, aunque se tiende a emparentarlas. Por ejemplo, se puede decir que los porteños son "A", pero al atributo "A" no se lo toma como una parte de alguien, sino como "alguien". Entonces en esta operación se universaliza, esencializa, o sea, se empoquecece y se retira la complejidad. La diferencia entre metonimia y típico es que la metonimia es una operación de representatividad: esta

parte - que yo sé que es parte - está desplazando al todo, pero no es el todo. Cuando vemos *El lago de los cisnes* e ingresa una bailarina con plumas, se produce una metonimia pues ella no es un cisne, pero una parte del cisne está en su cuerpo. A la inversa de esto, el *típico* no se reconoce como parte, sino como una enunciación generalizante de conjunto. Esto conlleva como consecuencia una imposibilidad de permanecer investigando el objeto porque no hay más objeto, ya está descrito, ya está presentado.

Lo que nos hace elegir una parte y no otra excede el alcance de estas páginas, pero intentemos comprender la lógica a la que estamos subyugados cuando aceptamos, practicamos y reproducimos descripciones de *típico*.

Volvamos al ejemplo de las obras de Gícia Amorim. Cuando se interpone entre nosotros lo que está materialmente presentado, que es Merce Cunningham, estamos ya incapacitados de ver lo que presenta ella materialmente, porque Cunningham pasa a ser el *típico* de la danza de Gícia. Nos ubicamos como jueces ¿esta danza está más o menos aproximada a Merce? Entonces, ¿estoy hablando de Gícia? Es difícil trabajar con informaciones sin hacer de ellas conceptos de típicos, de partes que se interponen con el todo. Cuando se mira un cuerpo bailando, la operación inmediata, instantánea, es intentar reducirlo a un típico, a algo que se reconoce y se transforma gracias a esa operación metonímica. Porque es una operación que nos salva. Salva nuestra percepción, ¿no pone a resguardo! Si yo reconozco a Cunningham, estoy a salvo, comprendo la obra.

Tomando otro ejemplo, el coreógrafo Wagner Schwartz¹² realiza una propuesta que, entre 2005 y el 2007, era una práctica común entre artistas en Brasil; para emanciparse de una forma de producción ligada al consumismo, muchos coreógrafos realizaron bajo el mismo nombre distintas obras. Esto fue una manifestación en respuesta a un fenómeno que estaba siendo peligroso. Por aquel período se produjo un exceso de producción en Brasil amparado bajo las leyes de mecenazgo. Para conseguir financiamiento constante y así sobrevivir, esta ley imponía presentar dos obras cada año. Por un lado, era un "paraíso" por el financiamiento disponible

141

Coreógrafo brasileño
mercade por su
origen alemán, que
apoye su trabajo en
la idea de migración y
religiosidad. Véase www.wagnerschwarz.com/webbook/biography.htm
(Notas).

142

Así se denomina en
la actualidad a una
forma de financiar las
actividades culturales,
la cual consiste en
un incentivo fiscal
para quienes destinan
aportes a dichas
actividades. En la Ciudad
de Buenos Aires se
denomina Régimen de
Promoción Cultural
(Ley de Incentivos
gub./artesanal/cultura/
mecenazgo/). A través
de este régimen, los
contribuyentes que
tributan en el Impuesto
Sobre los Ingresos
Brutos, pueden deducir
parte del pago de
los mismos a apoyar
Proyectos Culturales.
La Ley de Mecenazgo
brasileña funciona
como modelo para
los demás países de

pero, por otro, presentaba un peligro al equiparar la producción artística con la producción industrial. Wagner hace una crítica contra las exigencias de "imeditismo" de la Ley de Mecenazgo¹¹.

En "Organizador de carne", Sheila Ribeiro se refiere a una situación que le ha acontecido, para tratar sobre todos los dispositivos de organización de nuestras vidas. Según cuenta la coreógrafa, la obra surge de un episodio ocurrido en una comisaría en San Pablo. Un policía la observa pasar por debajo de un organizador de filas, de madrugada y sin nadie delante de ella. Entonces, el policía abordándola a los gritos le dice "¿Es usted una persona o un animal?". Ribeiro se pregunta entonces qué es lo que organiza realmente un organizador de filas. A partir de allí comenzó a investigar otros dispositivos y mecanismos que existen para organizar nuestra vida y nuestros cuerpos, con sus funciones primarias y otras que emergen posteriormente. El "Organizador de Carne" es para nombrar situaciones en que ya estamos organizados. "Foucaultianamente" hablando, con o sin dispositivos, los cuerpos ya están disciplinados. En el lenguaje *corpomedia*, no hay necesidad de dispositivos en las situaciones en las que ya estamos distendidos.

El concepto de *influencia* identifica al autor como responsable de la influencia y al influenciado como un vehículo de la repetición de algo. El concepto de influencia es vectorial en tanto posee una única dirección y se conoce dónde comienza. En la teoría *corpomedia* no trabajamos con la terminología influencia, sostenemos que todo está en red. Nada se inicia en un punto cero porque ya se encuentra en devenir. No aceptamos que los procesos vivos sean descritos bajo el concepto de influencia, no creemos en una autoría en sí misma. La autoría es un modo de organizar todo lo que ya está, de organizar apenas informaciones ya existentes.

En lugar del concepto de influencia proponemos el concepto de *contaminación*. La contaminación no implica algo vectorial. Basta con que te recuestes en algo para que te contamine; no es voluntario. No todos los que se acuestan serán contaminados, y los que lo hagan no lo harán en un mismo porcentaje. El virus puede llegar a tomar todo el cuerpo o una parte. Es un flujo de contaminaciones. El proceso de intercambio entre cuerpo y

América Latina. El citado meñicano refiere a la demanda de originalidad para la obtención de dicho beneficio. Para una discusión más amplia véase de Antonio Cristina, "Panorama latinoamericano de Políticas Públicas para incentivar el mecenazgo cultural privado en el sector cultural", en *Aperturas para el debate* (disponible en: www.associacion.org.ar/collage/03/16.pdf) (2001).

ambiente es un proceso de posibilidad de contaminación y no de influencias.

Las posibilidades de contaminación están expuestas al azar. Algunas serán voluntarias, porque uno se ubica en un ambiente donde se busca la contaminación, pero hay otras tantas no voluntarias. Por ejemplo, no hay nadie en esta sala que sea capaz de relatar cuántos colores ha visto solamente el día de hoy. No desde que nació, sino desde que salió de su casa hasta llegar aquí ¿cuántas formas? ¿cuántos sonidos? No se sabe, no hay tiempo para realizar un registro de todo lo que existe en nuestra conciencia. Si hay registro de todo ello en nuestro Inconsciente Cognitivo. El Inconsciente Cognitivo no es el inconsciente freudiano, pero tiene el mismo papel que el inconsciente en Freud. Lakoff y Johnson explican en su libro que todas las informaciones con las cuales nos encontramos están en nuestro cuerpo. Somos las informaciones, aún si no sabemos relatarlas. No hay tiempo cognitivo, porque todas las informaciones se encuentran en simultaneidad.

En el inconsciente freudiano y lacaniano se necesita del lenguaje para lidiar con ello. El Inconsciente Cognitivo se forma de imágenes de toda naturaleza: lenguajes, metáforas, símbolos, diagramas, colores, etc. Todo lo que sea operar con los sentidos del cuerpo es un estímulo para el Inconsciente Cognitivo. Con este concepto se trabaja en arte procesos de creación de manera distinta. No se mira una obra buscando de quién es el punto cero, de quién proviene la influencia, pero sí en qué red y en cuál punto de ella se encuentra. En el Inconsciente Cognitivo no se sabe relatar, hay un estímulo que genera una asociación que emerge.

La información es el cuerpo. Entonces el verbo que se aplica no es "tener", pues el cuerpo no tiene nada. Se trata solamente de un estado. No es siquiera un objeto. Es el estado de un objeto. Esto es el cuerpo...

Nosotros no utilizamos la terminología subjetividad porque se encuentra generalmente asociada a un exceso de carga psicológica y por los antecedentes del tratamiento de la subjetividad en Merleau-Ponty, Lacan, Antonio Negri, etc. que la volverían confuso.

El concepto subjetividad es substituido por el de *colección de*

información. Al trabajar con el concepto de *colección de información*, el propósito es que no se asocie cuerpo a sujeto, sino el cuerpo a sí mismo. El cuerpo se vuelve una construcción transitoria.

Una subjetividad transitoria, filosóficamente hablando, es una contradicción, porque ¿cómo hablar de una subjetividad que no está plena, reconocible, etc.? En nuestro entendimiento común, la subjetividad es algo que está por fuera del tiempo. Es la esencia de cada uno y una forma identitaria. En la teoría *corpomedia* realizamos muchas restricciones a las asociaciones identitarias en el cuerpo. Todo está transformándose y cambiando. No utilizamos dicho término para poner en claro un entendimiento de cuerpo "darwinianamente" hablando evolutivo, cambiante.

A Charles Darwin se lo suele conocer muy mal, porque poca gente lo ha leído realmente. En el área de ciencias humanas, donde estamos, Darwin es rechazado porque propone una visión del mundo determinista. Pero esto no es lo que propone. Darwin entiende que la manera en que el cambio ocurre en el mundo es por procesos de adaptación. Para que la adaptación ocurra es necesario un ajuste entre ambiente y cuerpo. Darwin nunca escribió que la evolución es una selección del mejor, sino que es una selección por adaptación y por acuerdo. Muchas especies que lograron adaptarse eran las peores, pero aun así lo lograron.

La teoría *corpomedia* es profundamente darwiniana en el siguiente sentido: todo lo que pasa entre cuerpo y ambiente es una búsqueda de adaptación. La danza es un proceso adaptativo entre movimiento y cuerpo, con ciertos modos de danza un cuerpo se adapta mejor y con otros peor.

Los cuerpos son *colecciones de informaciones* desde un principio. Estas colecciones son la condición de la adaptación. Si se estudia mucho una técnica de lo que sea, esta técnica está promoviendo en tu cuerpo condiciones adaptativas. No hay que equivocarse, no es sólo una técnica de danza lo que se está entrenando, es una condición adaptativa.

Si el concepto de *corpomedia* significa que todo el tiempo existe un intercambio entre ambiente y cuerpo en flujos inestancables. ¿Qué es el movimiento sino una manera de estar en el mundo?

En el Ballet, la proporcionalidad implica una comprensión de mundo armónico, sin luchas, sin injusticias y bien distribuido. El cuerpo es accionado en todas sus partes con la misma distribución cuantitativa de estímulos. Sus movimientos están cargados de un entendimiento de mundo. No son sólo movimientos preciosistas para bailar, son entendimientos preciosistas del mundo. Si se entiende que el movimiento es la forma de expresar una idea y nos habituamos a cierto movimiento, concordamos y nos habituamos a la expresión de esta idea. Esto es un posicionamiento hacia el mundo.

Comúnmente entendemos que adaptación es acomodación. Pero no se plantea esto en la idea de evolución. Adaptarse es intercambiar y accionar. Es no someterse a una situación en que el ambiente es hostil. Si el ambiente exige algo, yo me posiciono como un actor y acciono para promover una adaptación. La razón por la cual no se entiende la importancia del proceso adaptativo es porque es visto como un someterse, subyugarse, acomodarse, por lo tanto aceptar y no cambiar. Cuando decimos "el sueldo es bajo, no tengo fuerzas para exigir uno más alto, pero voy en busca de otra cosa para sobrevivir" se trata de un proceso adaptativo: enfrentas la situación de otra manera.

Si se acepta algo que no es posible de ser aceptado, una condición que no es buena, no se tiene posibilidades de sobrevivir, no se está adaptando. Simplemente se está extinguiendo.

Supervivencia, "darwinianamente" hablando, es mantenerse vivo sin cualificación. No hay alegría, tristeza, bondad, maldad, justicia o injusticia. Este es el grave problema de extrapolar el concepto de evolución de Darwin. En el plano social, la justicia e injusticia son muy valoradas y existen muchas críticas a lo que se denomina el darwinismo social. Por ejemplo, un cáncer que prolifera es un éxito porque está en el mundo para adaptarse y crecer a costa del cuerpo. Biológicamente es un proceso exitoso, pero eso no se transfiere sin reducción a lo social. Es importante no hacer un abordaje "pirata", no podemos ser piratas de conceptos, hay que pasar por una "aduanas epistemológica".

Respecto a las ideas, si sobrevive en uno una idea, del tipo que sea, tiene posibilidad de reproducirse. Cuantos más sean los agentes transmisores de la idea, mejor. Desde el punto de vista de la idea,

1. Helena Katz

2.3 Seminario
Consecuencias de la Teoría
Política Corporativa



1

Helena Katz is a prominent figure in the field of architecture and urbanism. Her work focuses on the intersection of theory and practice, particularly in the context of corporate political theory. She has authored several influential papers and books, including 'Consecuencias de la Teoría Política Corporativa'. Her research explores the impact of corporate political actions on urban development and the role of architects in shaping the built environment. Katz's approach is interdisciplinary, drawing on insights from political science, sociology, and urban planning. She is currently a professor at the University of [unintelligible], where she continues to lead research and teach students about the complexities of corporate political theory in the modern world.



2



3

si la fuerza distributiva es grande el proceso de adaptación de esta idea es poderoso.

La adaptación social no es aceptación de condiciones sin contestar, no es adaptarse sin hacer nada, resignándose; en Darwin, adaptarse es luchar para mantenerse.

Hablamos de estrategias, sin valoraciones, porque en la adaptación no hay mejores o peores valores. Son condiciones que permiten adaptaciones. La adaptación es ciega, sólo ve arreglos posibles sin valorar, no tiene propósitos. En cambio los seres humanos tenemos propósitos. Cuando se tienen propósitos se habla de valores, entonces en la teoría *corporeístia* hablamos de que el cuerpo es una colección de informaciones. Es un intercambio con el ambiente constante, nunca se finaliza. Estamos todo el tiempo en procesos adaptativos, porque estamos todo el tiempo nos situamos en diferentes ambientes.

No es una identidad, es una *identificación* con la colección. No se lo menciona como identidad porque es transitoria. Es un cuerpo que busca no estar cerrado a la descripción de un dueño de dicho cuerpo, a un fantasma que lo habita. El fantasma de la identidad o de la subjetividad. Nosotros no trabajamos con el concepto de identidad narrativa (utilizado por Paul Ricoeur), sino de *identidad compartida* de Toni Negri, que es una paradoja ¿Cómo puede ser que no sea única? Es compartida porque nosotros no estamos solos en el mundo, transitamos por lugares donde otros transitan y nuestros intercambios contienen cosas que otros intercambios contienen.

Se va en dirección diferente del entendimiento de identidad como una propiedad privada. Esto trabajamos en la teoría *corporeístia* como identidad. No es sólo una narrativa, sino un proceso de identificación, es una opción epistemológica que elegimos para una proyección social en la construcción de una identidad. Es poner en claro el entendimiento de sujeto fuera de la propiedad privada. El uso de *singularidad* nos parecía más adecuado que identidad. La singularidad, en términos matemáticos, es una ocurrencia única. La colección es compartida, mi colección no es exclusiva, mi colección contiene cosas de la tuya, de millones. Es singular porque se trata de una organización singular. La información es compartida pero los modos de organizarla no. Los modos de organizar tienen que

ver con mi historicidad, la historia de vida de cada uno. Nunca se termina la colección, no se cierra, todo el tiempo está siendo de maneras distintas.

Esto precipita desplazar esa exitosa asociación entre sujeto, propiedad privada e identidad y comprometernos unos con los otros ya de partida. Estamos con otros en todas las colecciones de informaciones, desde el vamos tenemos algo los unos con los otros. Se trata de subrayar una intencionalidad *de asociar lo personal con lo colectivo*, desde la partida.

Referencias

Antoine, Cristian. "Panorama Latinoamericano de Políticas Públicas para incentivar el mecenazgo cultural privado en el sector cultural" en *Aportes para el debate*. Disponible en: www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/23/10.pdf.

Lakoff, George; Johnson, Mark. (1999). *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Nueva York: Basic Books.

Scribano, Adrián. (2012). "Sociología de los cuerpos/emociones" en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. N°10, Año 4, diciembre 2012-marzo de 2013. Argentina. ISSN: 1852-8759. pp. 91-111. Disponible en: www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/224/143

Algunas obras a la que hace referencia la autora se encuentran disponibles en la Biblioteca del Departamento de Artes del Movimiento - IUNA.