

**La co-existencia como alternativa a la nostalgia de la co-presencia.
Preludio... en el contexto del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio**

Co-existence as an alternative to the nostalgia of co-presence. Prelude... in the context of Preventive and Obligatory Social Isolation

Talma Salem de Oliveira

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
contato.talsalem@gmail.com
ORCID id: <https://orcid.org/0000-0001-7194-1383>

Micaela Moreno Magliano

Universidad Provincial de Córdoba
Universidad Nacional de San Martín
Universidad Nacional de La Plata
Universidad de Buenos Aires

Córdoba, Argentina
micaelamorenomagliano@gmail.com
ORCID id: <https://orcid.org/0000-0003-4178-246X>

Resumen

El siguiente escrito se inscribe en el marco de las prácticas artísticas y estéticas contemporáneas. Constituye una etapa descriptiva del proyecto de investigación-creación *Preludio...* Tiene como objetivo describir reflexiones que generan conocimiento sobre la propia práctica y sistematizar los avances de investigación de dicho proyecto. Su finalidad es dar marco discursivo a la reflexión teórica-práctica del trabajo de investigación-creación en danza desarrollada a partir de la propuesta de Cuerpo-Instalación en la obra de la coreógrafa brasileña Vera Sala. Para su desarrollo observa un corpus de apuntes de dirección y creación, reconstrucción de experiencias y estrategias de trabajo. Se propone así un análisis de las prácticas desarrolladas en el marco del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (2020), el cual se toma como punto de inflexión, debido a la suspensión del espacio de trabajo y de la co-presencia física.

Palabras claves

Danza contemporánea, Cuerpo-instalación, Intercorporeidad, Co-existencia, Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio.

Abstract

The following writing is part of the contemporary artistic and aesthetic practices field. It is a descriptive stage of the research-creation project *Preludio...* It aims to describe reflections which produce knowledge about the practice itself, and to systematize the research advances of this project. Its purpose is to give a discursive framework to the theoretical and practical reflection of the research-creation work in dance, developed from the proposal of Body-Installation in the work of the Brazilian choreographer Vera Sala. For its development a corpus of notes of direction and creation, reconstruction of experiences and work strategies are observed. Thus, an analysis of the practices developed within the framework of Preventive and Obligatory Social Isolation (2020) is proposed, which is taken as a turning point, due to the suspension of the working space and physical co-presence.

Key words

Contemporary dance, Body-installation, Intercorporeality, Co-existence, Preventive and Obligatory Social Isolation.

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo sistematizar y compartir reflexiones emergidas en el desarrollo de producción de *Preludio...*¹ Este proyecto de investigación-creación en danza se encuentra radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA), de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Forma parte del programa CePIABIERTO 2019/2020 y está, a la vez, vinculado a la investigación doctoral de Talma Salem sobre la noción de Cuerpo-Instalación (C-In) presente en las obras de la coreógrafa brasileña Vera Sala² entre 2003 y 2007. En ese marco *Preludio...* se configura como un laboratorio de abordaje del corpus de la investigación doctoral, un laboratorio que posibilite recolectar aspectos del C-In a través de la práctica.

La finalidad de este escrito es darle marco discursivo a la reflexión teórico-práctica del trabajo de investigación-creación en danza *Preludio...*, a partir de la reconstrucción y análisis de las prácticas desarrolladas, así como de las estrategias de trabajo en el marco del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) decretado en marzo de 2020. Este último se toma como contexto de observación del trabajo en tanto se concibe como punto de inflexión en el que tiene lugar una suspensión de la co-presencia. En este camino es posible observar que la circunstancia de trabajo en el marco de las medidas establecidas por la pandemia del COVID-19, conduce al proyecto a afrontar problemáticas estructurales y metodológicas. Este aparente desvío finalmente permite reencontrar, desde una perspectiva más amplia, las nociones trabajadas con anterioridad.

Se recupera en este marco de análisis lo desarrollado en la práctica performativa por Lucía Disalvo, Mariano Villalva, Mariana Saur Palmieri, Gal Sahueza, Micaela Moreno Magliano y Talma Salem. También se trabaja con los registros de dirección, documentación de archivo del proyecto y el trabajo artístico desarrollado. Así se observa el conjunto de encuentros llevados a cabo de marzo a agosto de 2020 por plataformas virtuales, apuntes de trabajo, y material audiovisual producido en este periodo.

1 *Preludio...* Dirección de proyecto: Micaela Moreno-Magliano, Coordinación y dirección artística: Talma Salem, Performers: Cecilia Zoppi, Gal Sanhueza, Lucía Disalvo, Mariana Saur-Palmieri y Mariano Villalva. Técnica e iluminación: Ye Ibarra. Asesora: Eugenia González-Mussano. Ex integrantes: Roxana Martin y Sabrina Lescano.
2 Para más información: <https://www.verasala.com.br>.

De este modo, el presente trabajo se conforma como un primer momento de sistematización de las reflexiones presentes en *Preludio...* Una instancia de comunicación de avances de este proyecto de investigación-creación. En ese sentido, se brinda una presentación del proyecto acorde a lo trabajado durante los primeros meses de su desarrollo para luego, adentrarse al contexto del ASPO y sistematizar las reflexiones que aparecen en este marco.

El escrito inicia con la puesta en contexto del proyecto en la que se exponen los modos de investigación-creación y las nociones conceptuales trabajadas durante los primeros meses de su desarrollo. Luego de ello, tiene lugar una sección de análisis y descripción de las prácticas desarrolladas en el marco del ASPO. Allí se describen sus componentes abordados desde una perspectiva que recupera los conceptos de intercorporeidad, incompletud y co-existencia. Así tiene lugar una descripción reflexiva sobre la práctica coreográfica desarrollada. Principalmente se observan los procedimientos coreográficos en torno a las nociones de reverso y vectores, implicadas en la investigación sobre C-In desarrollada en *Preludio...* y lo que ellas traen en este marco; ya que es allí, en la propia práctica, donde el trabajo continúa profundizándose a la vez que pensándose a sí mismo.

Por último, en un apartado final se recuperan los aspectos principales de lo desarrollado. Se observa así cómo el pensamiento sobre el C-In trae reflexiones sobre la danza, sobre lo coreográfico y, sobre el campo de prácticas actuales.

Preludio...

Preludio... es un proyecto de investigación-creación en danza radicado en el CePIA (FA-UNC), dirigido por Micaela Moreno Magliano y Talma Salem en el marco del CePIABIERTO 2019/2020. A su vez, su desarrollo está vinculado a la investigación doctoral de Salem sobre la noción de Cuerpo- Instalación (C-In) presente en las obras de la coreógrafa brasileña Vera Sala entre 2003 y 2007.

En torno al trabajo de Sala, *Preludio...* parte del reconocimiento de la denominación C-In. En ese marco tiene como uno de sus propósitos la construcción de esta denominación como categoría. Para ello se destaca que, entre varios aspectos, la noción de C-In propone un estudio singular sobre la relación entre el cuerpo y el ambiente.

En colaboración con el arquitecto Hideki Matsuk, Sala, propone al público obras inmersivas en donde los procedimientos trabajados en el cuerpo se reflejan en la construcción de un espacio en el cual se ingresa. El cuerpo de Sala constituye un elemento más dentro de esta instalación construida. Este proceso de reconfiguración del espacio escénico, donde aparece la noción de C-In, se da gradualmente en las obras *Corpo-instalação* (2003), *Impermanências* (2005) y *Disposições Transitórias ou Pequenas Mortes* (2007).

Ahora bien, el trabajo de Sala en danza no tiene como premisa el diseño del movimiento en el espacio, sino más bien el desencadenamiento de procedimientos corporales que responden a una investigación del propio cuerpo como materia, junto con un abordaje que diluye la dicotomía dentro/fuera del cuerpo. Es posible, por ello, identificar en su trabajo de C-In una noción de cuerpo desarticulado, quebrado, deforme, precario, en crisis que disputa los parámetros de cuerpo dominantes por siglos en la danza occidental.

En este sentido y para ofrecer una caracterización en el campo de estudios en danza, la reflexión y producción de las obras C-In de Sala, pueden ser incluidas en lo que André Lepecki (2008) denomina como *still act*. Esto es, en el marco del proceso en el cual, el acto inmóvil de los cuerpos posibilita pensar una autocrítica de la danza experimental contemporánea como una crítica ontológica, como una reflexión de la ontología política de la danza.

El término C-In es usado por la artista para definir su trabajo hasta 2007 cuando adopta el término Instalación-Coreográfica. Sin embargo, se observa que, en sus trabajos posteriores y en entrevistas realizadas a la artista, esta nueva denominación no implica una caducidad de la anterior. Asimismo la noción de C-In no se refiere solamente a la construcción espacial o escenográfica (que es lo que aparentemente conecta su trabajo de danza con el de arte de instalación desarrollado como lenguaje en las artes visuales), sino también a la concepción del cuerpo. En este sentido, C-In desarrolla un modo singular de la construcción de corporeidad y de pensar la relación cuerpo-ambiente.

La radicación de este proyecto en el CePIA permite experimentar metodologías de investigación. En este marco la metodología de trabajo propuesta es la de reenactment (Lepecki, 2013). Desde allí y con la apuesta de que las prácticas artísticas pueden, a través de sus formas de investigar, aportar al campo académico, *Preludio...*, como proceso de investigación, propone buscar en el campo de la danza herramientas para la aproximación a la obra de Vera Sala. Así, el reenactment aparece como puerta de entrada a los documentos. Según Lepecki (2013), el

reenactment se configura como una de las más significativas marcas de la coreografía experimental contemporánea y es observado en distintos momentos por reconocidos investigadores como Mark Franko (en un escrito de 1989) y Sally Banes (en un escrito de 1983 citado por Franko). De acuerdo al planteo de Lepecki, el *reenactment* es visto como una noción que invita a pensar la experiencia de recreación particular que implica la activación coreográfica e instaura una temporalidad e intensidad singular de vínculo con los archivos.

El *reenactment* refiere así a un modo de dialogar con archivos proveniente de la práctica artística para el rehacer de obras que subraya la puesta en acto. En *Preludio...* se trabaja en torno a esta noción como base metodológica para el rehacer conceptual del C-In. En este sentido en *Preludio...* el *reenactment* se toma como marco a partir del cual reconstruir aquellos aspectos que caracterizan al C-In.

En ese marco, *Preludio...* no trata de copiar o imitar las obras de Sala, sino que la investigación es guiada por la relación con los archivos y la conversación que se va tejiendo con ellos para que, de este modo, puedan seguir trabajando en los cuerpos. En el desarrollo de *Preludio...* se crean situaciones de trabajo en las que se den las condiciones para que potencias y aspectos del C-In puedan emerger e informar el trabajo.

Así, son creados procedimientos de aproximación a los documentos que componen el corpus de la investigación (registros en foto y video de las obras de Sala, críticas y textos académicos sobre su trabajo, así como entrevistas con la artista realizadas por Salem y por otras personas en distintos contextos). Estos procedimientos posibilitan recolectar información para la realización de prácticas, que a su vez, vuelven a informar los documentos. Este retorno que hace parte del acto reflexivo, puede ser tanto un movimiento de afirmación o puesta en cuestión de aspectos dados por sentido, como la revelación de nuevos aspectos del C-In emergentes en la práctica. Para cada aspecto encontrado se hacen necesarias articulaciones teóricas que lo profundicen.

Es en este sentido que *Preludio...* se configura como un laboratorio de investigación y creación. Así, el objetivo del proyecto es acercarse a las cuestiones presentes en el trabajo de Sala ((*Preludio...*, 2019), y a partir de estas, generar experimentos coreográficos propios.

Por otro lado, es importante mencionar que esta propuesta de trabajo se desarrolla junto a lecturas conceptuales que van abonando las prácticas. En este marco de presentación, se recuperan los resultados de las prácticas de mediación principalmente realizadas sobre el material de entrevistas a Vera Sala, el archivo audiovisual de sus obras y el trabajo de lecturas



Imagen 1: *Preludio...* (2019). *INMERSIÓN #4. Preludio: prácticas antropofágicas para la creación.* CePIA-FA-UNC. Córdoba, Argentina. Fotografía de M. E. Guillen.

que desarrolla su equipo. Asimismo, *Preludio...* focaliza en la noción de “práctica”³ en tanto su proceso de desarrollo refiere a algo que no es asimilable a un entrenamiento, ni a un ensayo, ni al trabajo precisamente específico de conservación de un objeto, ni a la representación de un concepto, ni tampoco a una superación de sí mismo.

El inicio del trabajo de *Preludio...* consiste en una primera aproximación a los registros de las obras seleccionadas de Vera Sala (videos y fotos). Cada *performer* en la apreciación de

³ Noción recuperada de la descripción del trabajo de Marcelo Evelyn y la referencia a Erin Manning desarrollada por Pérez-Royo (2019, p. 127).

ese material, realiza descripciones de imágenes y también listados de verbos, sustantivos y adjetivos que logran identificar. En ese trabajo, quienes integran *Preludio...* generan la escritura de prácticas a ser realizadas de modo grupal.

En las prácticas, tiene lugar la aparición de aspectos que se relacionan a la observación focalizada en el cuerpo de Vera Sala y su modo de moverse. En común, todas ellas trabajan con transferencias de peso y una cierta deriva en donde el camino de las transferencias no es guiado por el deseo de componer o dibujar en el espacio, sino por factores más incontrolables e inestables. Como ejemplos de estos factores están la escucha de los líquidos internos, la entrega a un desencadenamiento de transferencias generadas por el propio peso del cuerpo a partir de un primer impulso, o directamente la manipulación del cuerpo por otros cuerpos. Este interés por la deriva de las transferencias de peso puede conectarse con la errancia de los vectores nombrada por Vera Sala en 2011 durante una conversación en la que habla sobre el trabajo que lleva a cabo en el grupo Núcleo Vera Sala:

(...) es donde estoy ahora, es pensar en este cuerpo errático. Entonces, las trayectorias no se completan, ellas son aleatorias. Entonces tiene una incompletud. Tiene un... (...). Es imprevisible, en el sentido de que vos accedés de una determinada manera, vos no sabés... (...) no hay un final que vos esperes. Entonces, es trabajar con esta multiplicidad de vectores en el cuerpo simultáneamente y trayectorias erráticas. Entonces, esta es una de las maneras, que es en la que yo estoy ahora, de pensar ese cuerpo, ver los despliegues que hay en esta instrucción (Sala en Figueiredo, 2012, p. 160)⁴.

En este modo de moverse el trabajo se orienta a habitar la situación propuesta. En este sentido, se diferencia de un modo que principalmente se preocupe por las formas que se darán a ver a partir de él. La preocupación no está dada por el aspecto representativo del movimiento y su dibujo claro en el espacio sino por un tipo de trabajo formal que considera el recorrido de fuerzas internas del movimiento.

⁴ [...] é onde eu estou agora, é pensar nesse corpo errático. Então, as trajetórias não se completam, elas são aleatórias. Então, tem uma incompletude. Tem um...[...] é imprevisível, no sentido de que você acessa de uma determinada maneira, você não sabe...[...] não tem um desfecho que você espera. Então, é trabalhar com essa multiplicidade de vetores no corpo simultaneamente e trajetórias erráticas. Então, esta é uma das maneiras, que é onde eu estou agora, de pensar esse corpo, ver os desdobramentos que tem nessa instrução [Traducción propia].

La metodología de trabajo de *Preludio...* propone una mediación con los documentos. Las personas que trabajan como *performers* no acceden directamente a estos, sino a consignas elaboradas a partir de ellos previamente por quien dirige. En ellas, se puede observar un modo de presencia que es incorporado como una especie de hábito, en el sentido fenomenológico del poder, que tienen los seres humanos de “dilatarse nuestro ser-del-mundo, o de cambiar la existencia anexándonos nuevos instrumentos” (Merleau-Ponty, 1945, p. 161). Así, los cuerpos se instalan en un estado de escucha y apertura sensorial a partir de la cual se sitúan desde la experiencia ambigua del cuerpo que se mueve y es movido.

La actitud del cuerpo no es de respuesta a estímulos externos, incluso cuando existen decisiones que pueden desencadenar respuestas motrices. Como por ejemplo no resistir a la gravedad, lo cual causa la caída y permanencia del cuerpo en el suelo. Lo que aparece es una danza “rota” que emerge de un cuerpo errante. Un cuerpo que en la experiencia de habitar situaciones de exposición, se percibe sin certezas, sin precisión, “casi” descontrolado, “casi” muerto, “casi” estable, un cuerpo que “casi” habla, “casi” desiste, y que configura, a lo largo del tiempo, una danza “casi”, una existencia “casi”.

Esta ambigüedad de la experiencia conlleva un modo singular de pensar el cuerpo y el ambiente. Si el cuerpo se mueve y es movido, entonces siempre hay interrelación, siempre está en una co-presencia implicada.

Esta duplicidad no pensada como oposición, puede dialogar con el principio fenomenológico de la reversibilidad que, articulado a la noción de intercorporeidad (Merleau-Ponty, 1964), favorece a comprender esta co-presencia mencionada.

En líneas generales, la reversibilidad supone que palpar y ver son indisolubles de un ser palpado y de un ser visible. La reversibilidad del cuerpo con el mundo y con él mismo (del sintiente y del sensible) sugiere una intercorporeidad:

(...) es precisamente mi cuerpo el que percibe el cuerpo del otro y encuentra en él una prolongación milagrosa de sus propias intenciones, una manera familiar de tratar con el mundo; en adelante, como las partes de mi cuerpo forman conjuntamente un sistema, el cuerpo del otro y el mío son un único todo, el anverso y el reverso de un único fenómeno, y la existencia anónima, de la que mi cuerpo es, en cada momento, el vestigio, habita en adelante estos dos cuerpos a la vez (Merleau-Ponty, 1993, p. 365).

¿Qué implica esta existencia anónima en términos coreográficos? ¿Qué tensiones trae esta noción cuando hablamos de una práctica artística? ¿Cómo este modo de existencia particular (que se puede apreciar en el trabajo de Vera Sala y que se confirma en la observación de las prácticas del proyecto) se relaciona con cuestionamientos claves sobre los modos de hacer danza?

Como se puede notar, aquí empieza un despliegue de reflexiones a partir de la práctica en articulación con conceptos de la fenomenología, que conduce a problemáticas más amplias. Este desborde del proyecto es lo que permite vislumbrar, “levantar la mirada” del foco de la práctica y realizar un aporte al diálogo del campo de los estudios de danza desde la singularidad de esta práctica situada.

La suspensión como punto de inflexión

El proceso descrito anteriormente es interrumpido por el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio que redirecciona el proyecto hacia problemáticas emergentes en ese contexto. La suspensión del espacio de trabajo atraviesa el proceso de investigación-creación con cuestiones estructurales vinculadas a sus modos de organización. Aparecen preguntas sobre las condiciones de su existencia dadas en el marco de las convenciones de trabajo, como agentes coreográficos de las prácticas que se vienen desarrollando.

Las nuevas condiciones de trabajo, a distancia y en los hogares, desnaturalizan las convenciones así como cuestiones/características de la práctica dadas por sentadas. Esa desnaturalización convoca al ejercicio de nombrarlas y ponerlas en estado de pregunta. Así, el marco del ASPO se instituye como un punto de inflexión donde es posible nombrar lo que en el trabajo previo se desarrolla sin necesidad de ser nombrado.

Es importante señalar aquí que la “suspensión del espacio de trabajo” no refiere solamente al impedimento del uso del espacio físico de la sala Jorge Díaz del CePIA (espacio principal de trabajo), sino también a la absoluta prohibición del encuentro presencial y la imposibilidad del trabajo de contacto entre las personas. Así, en el marco del ASPO se suspende la arquitectura institucional como estructura convencional que delimita el campo de desarrollo de la práctica, pero con ella, también se suspende un modo de trabajo singular basado en la co-presencia

física. Bajo este imperativo, se abre la pregunta sobre la condición de co-presencia implícita en el trabajo.

Al observar el conjunto de registros de las prácticas desarrolladas durante el ASPO es posible notar que tiene lugar una reflexividad sobre su desarrollo. En palabras de la directora, en este marco, “más que poner anteojeras y galopar con determinación hacia los objetivos del proyecto ya preestablecidos, *Preludio...* comienza a espiralar a través de preguntas metodológicas” (Salem, julio de 2020, apuntes de prácticas de trabajo). Se refiere así a una atención dirigida a la integración del trabajo a las nociones que venían siendo tematizadas y la problematización constante sobre los nuevos modos de trabajo en este marco.

Si bien las prácticas artísticas, en tanto prácticas sociales, al pensarse a sí mismas están pensando a la sociedad, el contexto del ASPO parece hacer de esto una obviedad expresa. Cada negociación acerca de cómo seguir, o de si seguir o no, plantea una reflexión que atraviesa aspectos que no son exclusivos del arte y en la que se ven involucradas todas las dimensiones de la vida. De este modo *Preludio...* se reordena en torno a una reflexión sobre la intención de autonomía del trabajo artístico.

Esto se da también por la situación singular del desplazamiento del trabajo (de un espacio diseñado para prácticas artísticas escénicas hacia espacios domésticos heterogéneos) que ocurre no como una elección o necesidad del proceso, sino como una obligatoriedad. Los hábitos y las relaciones en los espacios privados no solamente son diferentes, sino que también implican una transformación de las prácticas artísticas-laborales y del trabajo en su conjunto.

La relación entre el cuerpo y el ambiente es uno de los ejes centrales para el trabajo en *Preludio...* El desarrollo del proyecto en un contexto de absoluto cotidiano es una circunstancia que posibilita profundizar las indagaciones sobre dicha relación. Es por ello que, para comprender la noción de cuerpo ambiente que en *Preludio...* tiene lugar, se da relevancia al análisis de las experiencias del trabajo desarrolladas en el marco del ASPO y las problemáticas que las atraviesan.

¿Qué sucede en la co-presencia física de modo evidente que en esta suspensión se revela como clave a reconstruir? ¿Cuáles se constituyen como estrategias y preguntas para acceder a lo que está invisibilizado por el dispositivo pantalla (dispositivo por excelencia en el que suceden los encuentros de trabajo actuales)? ¿De qué manera, en estas circunstancias, el trabajo continúa en el desarrollo de su propuesta de co-presencia (alejado de una suma de

individualidades)? En este sentido y retomando a Merleau-Ponty ¿qué permite pasar de la co-presencia a la co-existencia?

La construcción de lo común

Preludio... es un proyecto que toma al espacio como inherente a su desarrollo. La suspensión de la co-presencia física, que tiene lugar en el marco del ASPO, no supone la desaparición de su vínculo directo con el espacio sino que presenta otra posibilidad.

La noción de intercorporeidad hasta entonces, había sido tomada para entender la singularidad de las relaciones de co-presencia. La suspensión del encuentro físico posibilita profundizar en el aspecto de la intercorporeidad como característica del ser-del-mundo no reducida al campo de proximidad o al campo visual. En este sentido la intercorporeidad se distancia de un lugar metafórico y es encarnada como modo singular de construcción de un nosotros común, como señala Marina Garcés (2003), “el derecho y el revés de una existencia anónima: aquí tenemos la articulación, la intersección que ni es fusión ni es suma de individualidades, sino relación intercorporal por la que se constituye un nosotros y un mundo común” (p. 132).

La autora, recuperando a Merleau-Ponty, se refiere a lo común como un heterogéneo que dista de una sumatoria de individualidades, en el sentido en que los seres humanos son siempre una continuidad y no individuos acabados. Precisamente el ser social subraya su incompletud, su carácter de co-implicación y corresponsabilidad en el mundo.

Desde esta perspectiva es posible observar la construcción de lo común tanto en los modos de trabajo como en las prácticas. Así se encuentra que estas sugieren poéticas inacabadas individualmente, que se terminan de configurar en lo común: “esto que se desconoce completamente soy yo haciendo continuar aquello otro que soy con otros” (Moreno Magliano, junio de 2020, apuntes de prácticas trabajo).

Asimismo, no es el hecho de trabajar cada persona en su casa lo que haría del trabajo una sumatoria de individualidades, sino el hecho de asumir a cada práctica como algo acabado y autosuficiente sin vínculo con las demás. De esta forma la incompletud puede ser pensada como aspecto coreográfico en las prácticas en tanto propone una base del trabajo que se da en la continuidad de las relaciones, como se desarrolla en los próximos apartados.

El acceso a lo invisible. La práctica de nombrar

En *Preludio...* en el marco del ASPO, primero se lleva a cabo un período de trabajo de mesa con lecturas y discusiones de textos a través de encuentros por videollamada. Luego de esto, es retomada la práctica de escritura de acciones. Así, a partir de fragmentos de la tesis doctoral de Valeska Figueiredo en donde analiza el trabajo de Vera Sala, se realizan escrituras de prácticas individuales que luego son intercambiadas y llevadas a cabo por otra persona del grupo. Tras la experiencia la persona reescribe la práctica con el objetivo de potenciarla. Después de dos o tres reescrituras se devuelve a la persona que ha escrito la práctica al inicio, y esta finalmente la realiza.

En este trabajo remoto, las personas desarrollan su acción y luego relatan su experiencia en el encuentro grupal por videollamada. Cada *performer*, en su contexto singular debe crear las condiciones necesarias para que el trabajo “pueda trabajar”⁵. Estas condiciones son heterogéneas, y su creación depende de las herramientas que posee cada artista. En este sentido, durante el proceso se van reconociendo y nombrando dichas herramientas en un ejercicio de corresponsabilidad por la práctica. Una vez que se reconoce tal construcción, finalmente tienen lugar encuentros por videollamada, en los que se realizan las prácticas simultáneamente.

En estos encuentros, mientras suceden las acciones en una composición de cuatro pantallas, la dirección observa y algunas veces interviene. Sin embargo, lo que informan los cuerpos en la presencia física no es accesible por la pantalla. En el encuentro mediado por ella sólo se accede a formas y palabras. Es posible observar que nombrar la experiencia exige un trabajo sobre lo discursivo que no necesariamente es propio de quienes realizan las prácticas en danza. Asimismo, a pesar de todo el esfuerzo de comunicación hay cosas que no se dan en la traducción de la experiencia al lenguaje y que quedan fuera en la mediación de la pantalla. Esto que “queda por afuera” o inaccesible al trabajo, no encuentra nombre. Aparentemente sería todo lo que no se configura en imagen, aquello que solo sucede en la percepción del cuerpo en vivo.

Con respecto a lo que concierne a la práctica y al trabajo con lo invisible, en este marco quien realiza las prácticas cuenta solamente con su propia observación. La mirada externa de la dirección que antes le hacía compañía ya no está del mismo modo. La memoria del trabajo

5 Aquí “hacer el trabajo trabajar” puede remitirse a la frase “el teatro teatra” de Mauricio Kartun citada por Jorge Dubatti en distintos textos, entre ellos el libro que lleva el título *El teatro teatra: nuevas orientaciones en teatología* de 2009, editado por Ediciones de la Universidad Nacional del Sur.

en la sala marca un referencial cualitativo de esta, sin embargo para poner su experiencia en común se hace necesario un ejercicio de reflexión y organización. Se observa que la estrategia utilizada para informar sobre lo que el dispositivo pantalla invisibiliza es el intercambio de procedimientos.

Al realizar el procedimiento de la otra persona, por más distinto que pueda ser su abordaje, este informa, a través de la experiencia, sobre lo que anteriormente estaba solo en el relato propio o en la escritura automática individual. De esta forma el relato sobre las prácticas se colectiviza de un modo intercorporal. Tras las prácticas, cada *performer* comparte una selección de sus registros en los que da cuenta del trabajo de profundización del trabajo. El equipo por completo asiste a reconfiguraciones sobre el espacio, el tiempo y la corporalidad. En ese marco encontramos un aspecto subrayado que remite a aquello que, en este común, distingue qué constituye una acción y qué constituye un espacio:

252

¿Caminar, solo se camina el suelo? Al caminar lo que no es suelo, eso, ¿se transforma en suelo? Una superficie es caminada si otra parte la toca intermitentemente con peso. Así podemos pensar en una superficie caminada y otra caminadora. ¿Existe caminar sin suelo? (Moreno Magliano, junio de 2020, apuntes de prácticas de trabajo).

En este modo de trabajo se observa un trabajo sobre la incompletud, sobre la coexistencia de las acciones que se llevan a cabo.

Por otro lado, las decisiones espaciales, los colores, los encuadres de cámara (conscientes o no) crean composiciones que permiten vislumbrar el trabajo como material artístico en el soporte del video. El trabajo con material filmado, como otra de las propuestas de trabajo, se desarrolla en vías a potenciar la afectación conjunta entre los aspectos cualitativos de la acción y el soporte de esta. Las estrategias para visibilizar en el video lo innumerable de la práctica no son las mismas que lo hacen aparecer en la co-presencia física. De este modo se distingue una separación entre lo que hace trabajar la práctica en su contexto (incluyendo a las poéticas que se desprenden allí) y lo que se experimenta en cuanto video. Sin embargo, en esta separación se reactualiza el trabajo en términos de la intercorporalidad e incompletud señalada.



Imagen 2: Salem, T. (2020). *Preludio...* Córdoba, Argentina. Fotograma de video de Gal Sanhueza.

En este marco se concibe la pantalla como una dimensión espacio-temporal que permite trabajar con los detalles, y ampliar la sutileza de las acciones. Así, se observa un camino potencial del trabajo en el formato de video, en cuya temporalidad inciden los materiales filmados. Producto de ello resultan filmaciones informadas por el trabajo en su conjunto de modo tal que se prevé su carácter instalativo.

Trabajo en el hogar. Prácticas del reverso

Los espacios hogareños están constituidos principalmente por prácticas domésticas, convivencias afectivas y/o relaciones familiares. Asimismo en las relaciones con los objetos, los modos de trasladarse y los ruidos, los espacios de la casa sedimentan hábitos que la incursión de las prácticas del trabajo en la casa reconfiguran. Podemos observar esto en anotaciones de las prácticas como aquella que subraya: “qué distinto se habita el espacio de la *performance* y de la vida. Los objetos me miran, ellos me revelan sus límites” (Moreno Magliano, junio de 2020, apuntes de prácticas de trabajo).

De la misma forma, el trabajo también se ve afectado por el contexto doméstico. Esto, si bien es una evidencia, se observa al interior del propio proyecto tanto en las dinámicas de trabajo cuanto en los “resultados” artísticos. En la serie de videos producida, compuesta por filmaciones en la casa de cada *performer*, se pueden observar algunas interferencias diversas del cotidiano como objetos peculiares que aparecen sin relación directa con la acción o la presencia de la hija de una de las artistas que come una banana mientras su madre baila. Estas interferencias informan sobre la vida de las personas que protagonizan el video y terminan de componer y generar sentidos en el entrelazamiento de lo cotidiano y lo extracotidiano.

El trabajo acompañado por la noción de intercorporeidad posibilita entender la reciprocidad de implicación entre cuerpos, arquitectura y objetos. La proyección del cuerpo hacia el mundo está dada en su relación con él, es de este modo que el mundo convoca al cuerpo. Así, las formas en la que el mundo convoca al cuerpo y viceversa se desarrollan en una determinación relacional. En este sentido, el campo de lo posible de la práctica artística en el hogar no es el mismo que el de la sala de danza. Esta detención en cómo el espacio del trabajo, sea este cual sea (sala, hogar), configura la práctica, es un aspecto que toma un primer plano en el marco del ASPO.

Vera Sala, en una conversación personal con Salem (San Pablo, enero de 2020), nombra su investigación iniciada en los años noventa como una búsqueda por el reverso (avesso). En el análisis de su trabajo se observa la reciprocidad de las afecciones entre cuerpo y espacio. Así la artista construye espacios específicos (plataformas de vidrios en *Corpo-instalação*, maraña de alambre en *Impermanências* y laberinto espejado en *Disposições Transitórias ou Pequenas Mortes*) para hacer emerger una danza otra, todavía desconocida. Asimismo, la artista trabaja en correrse de los espacios diseñados para aquellas prácticas de movimiento conocidas y



Imagen 3: Salem, T. (2020). *Preludio...* Córdoba, Argentina. Fotograma de video de Lucía Disalvo.

entrenadas por su cuerpo como una de las estrategias de aproximación al reverso de dichas prácticas.

En ese sentido, en *Preludio...* el trabajo desarrollado en los hogares se configura (pese a la adversidad del momento) como un modo que posibilita acceder a aspectos del reverso de la danza que aparece en el relato de Sala. En este sentido se destaca el subrayado de notas de trabajo en referencia a un corrimiento de lo habitual: “desistir de todo eso como cuerpo danzante... ver qué hay si no están esos fines... ¿cómo me muevo sin eso que es tan potente, tan común...?” (Disalvo, junio de 2020, apuntes de prácticas de trabajo).

Asimismo, entendiendo el reverso no como “lo opuesto” del anverso, sino su otra parte, la que no está visible, es posible recuperar sus aspectos a través de otro relato que retome el trabajo con el reverso:

Hay una diferencia entre mirar y aproximarse a algo mirado, y mirar y dejar que algo se aproxime a mí. El traslado es el mismo, la percepción no. Esto modifica el traslado mismo. Esto ocurre también en el tiempo, al modificarse el tiempo de la presencia, otros espacios son posibles. En ese transcurrir, no solo mis pies caminan, mis ojos caminan un libro, mi percepción camina palabras... Yo soy el reverso de otra cosa (Moreno Magliano, junio de 2020, apuntes de prácticas de trabajo).

256 | También es posible observar que la incompletud de las acciones (más allá de la incompletud planteada anteriormente en relación a la intercorporeidad) y de los sentidos, así como la ausencia de progresión en las acciones, al no trabajar con un lugar teleológicamente preestablecido, propician una improvisación errática que nunca termina de ser una cosa fija, única y acabada. Esta incompletud es sostenida por la simultaneidad de vectores. Estas son características observadas en el trabajo de Sala que, según Figueiredo (2012), ponen en cuestión “el modelo del movimiento por el mero movimiento y la idea de progreso” (p. 63) presentes en el campo de la danza. Esta situación de improvisación tiene como marco las pautas escritas por cada *performer*, pautas en cuyo desarrollo se manifiestan modos singulares de proponer y habitar el cuerpo errático y la búsqueda por tornar visible el reverso de la danza.

Por otro lado, en los materiales de video realizados, se aprecian formas singulares de visibilizar el revés a través de elementos del trabajo de Vera Sala. En estos materiales el reverso se visibiliza por ausencia. La ausencia de desplazamiento espacial. La ausencia, de un desarrollo y/o de un ápice de la acción. La ausencia de un sentido único entre otras ausencias.

Los ejemplos recuperados del trabajo de *Preludio...* dan cuenta de cómo el trabajo sobre la práctica en su multidimensión se pone en primer plano. De esta forma las prácticas en el contexto del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio se configuran como prácticas que profundizan en el reverso.

Conclusiones

El proyecto *Preludio...* se propone trabajar a partir de la obra de la artista brasileña Vera Sala para la realización de procedimientos coreográficos propios como modo de reflexión práctica sobre el trabajo de esta artista. Las primeras articulaciones del trabajo con una perspectiva fenomenológica permiten abrir reflexiones sobre aspectos generales de la danza a partir de la práctica situada. Este proceso es interrumpido por el ASPO. En ese corte del desarrollo de la investigación-creación propuesta en *Preludio...* se imposibilita continuar con sus objetivos. Sin embargo, se observa que la suspensión de las convenciones de trabajo aporta problemáticas metodológicas que impulsan la creación de nuevas convenciones, nuevos acuerdos para que el trabajo pueda existir en este contexto. La necesidad de traducir la experiencia en palabras para poder compartirla grupalmente arroja al equipo al ejercicio de nombrar y encontrar las herramientas para ello.

El trabajo remoto con y sin el soporte de encuentros por videollamada presenta limitaciones importantes tanto para el trabajo de quien realiza las prácticas como *performer*, cuanto para la dirección. Ahora bien, la profundización de las lecturas de Merleau-Ponty que acompañan desde el principio el proyecto, en especial su abordaje por Marina Garcés, propician otra perspectiva en las circunstancias de estas limitaciones. En este marco, el pensamiento en términos de coexistencia en lugar de co-presencia posibilita retomar las prácticas desde una perspectiva en la que la construcción de lo común tiene como base la co-responsabilidad e implicación en el trabajo. Desde esta perspectiva se observan otros modos de trabajo que no consisten necesariamente en realizar prácticas en simultáneo por videoconferencia en el intento de simular una sala de ensayo.

De este modo la noción de intercorporeidad se presenta como una importante clave para pensar la dimensión común de las prácticas artísticas realizadas en el contexto del ASPO. Ella enmarca las relaciones bajo una ética de co-implicación y co-responsabilidad. Por ende la condición de autonomía y de práctica singular de cada *performer* no se configura ni como autosuficiente ni como individual, integrando así la construcción de lo común.

Las reflexiones sobre el desplazamiento del espacio de trabajo hacia el hogar, movilizan a volver a pensar el trabajo de sala e identificar en él el espacio diseñado para la danza. Desde las propias herramientas conceptuales desarrolladas en el marco de la investigación-creación sobre el C-In puede establecerse que *Preludio...* identifica allí lo que se denomina en este

marco un anverso de la danza a partir de lo cual establece, en el contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio, una búsqueda por el reverso de todo aquello de lo que es en co-presencia. Asimismo, esta noción de reverso permite visibilizar características del trabajo de Sala en los materiales mismos arribados en el proyecto.

Bibliografía

- Figueiredo, V. (2012). *Trajetórias desviantes: implicações estéticas e políticas na dança da Cia. Borelli e do Núcleo Vera Sala* [tesis doctoral, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes]. Recuperado de <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284420>.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions bellaterra.
- Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Madrid: Cuerpo de Letra #1. Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors y Universidad de Alcalá.
- Lepecki, A. (2013). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza. En I. De Naverán y A. Écija (Eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 61-82). Madrid: Artea Editorial.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la Percepción*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Pérez-Royo, V. (2019). Corporalidades disidentes en la celebración. Fiesta y política en la escena contemporánea. En B. Hang y A. Muñoz (Comps.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 123-144). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Preludio... (2019, 22 de octubre). *INMERSIÓN #4. Preludio: prácticas antropofágicas para la creación*. CePIA web. <http://cepia.artes.unc.edu.ar/2019/10/22/inmersion-4/>

Cómo citar este artículo:

- Salem, T. y Moreno Magliano, M. (2021). La co-existencia como alternativa a la nostalgia de la co-presencia. *Preludio... en el contexto del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio. AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33506>.