

ABORDAJES DE PÚBLICOS. SOBRE EL ENCUENTRO DE INVESTIGADORES EN RED 2013

Susana Szperling

Universidad Nacional de las Artes

ariadnariel@yahoo.com.ar

Gabriel Nardacchione

Universidad de Buenos Aires

ariadnariel@yahoo.com.ar

Roberto Ariel Tamburrini

Universidad Nacional de las Artes

ariadnariel@yahoo.com.ar

Resumen

Este artículo da cuenta y analiza cuatro experiencias performáticas de danza que interpelan de manera diferente al público y reflexiona sobre las miradas que estos trabajos y artistas poseen sobre la relación obra-actor-espectador. Realizadas las mismas en el *Encuentro de investigadores en red: abordajes de los públicos* con las propuestas artísticas de los equipos multidisciplinarios: *Aproximaciones a los nuevos dispositivos coreográficos diseñados en interacción social III* (Universidad Nacional de las Artes) 34/0216. *Ningún Derecho Reservado* (Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes), *Grupo danzabismal* (Universidad Nacional de las Artes) y *Actuando en público* (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas - Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes).

Performance Art, Públicos, Posmodernidad, Redes

El equipo de *Aproximaciones a los nuevos dispositivos coreográficos diseñados en interacción social III* convocó a un encuentro en el que participaron cuatro proyectos de investigación que se encuentran en red. Cada uno de ellos compartió trabajos performáticos y comentó los conceptos y sus perspectivas en relación a la temática de abordajes de los públicos a la hora de crear una performance. La experiencia se realizó en un aula del actual Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad de Artes.

La propuesta pedagógica consistió en que los participantes del encuentro puedan ver las performances y las exposiciones así como tener la posibilidad de incorporarse activamente en alguna de las experiencias ofrecidas.

Los Investigadores participantes fueron Marina Tampini, María Bardet, Victoria D'hers, María Pía Rillo. Gabriel Nardacchione, Denise Oswald. Andrea Uchitel, Roberto Ariel Tamburrini, Valeria Martínez, Susana Szperling. Los Equipos están en Red debido a que alguno de sus integrantes es también integrante del proyecto de investigación convocante.

LAS PROPUESTAS PRESENTADAS FUERON:

1- *Aproximaciones a los nuevos dispositivos coreográficos diseñados en interacción social III* Performance: Con tacto

Performers: Gabriel Nardacchione y Carolina Sosa.

La puesta se presenta en una zona de bordes borronados: entre una conferencia de sociología, el teatro y la danza. Este borde ambiguo con que juegan los creadores es lo que le da sustancia y atractivo a la obra. El público estará ubicado en el centro de la escena.

Es un trabajo creado en el laboratorio *Duo de Especialidades y Mi familia también baila* concepto de Susana Szperling, una propuesta de co creación e interpretación horizontal entre alguien de la danza y alguien de otra disciplina/ámbito.

El equipo: Valeria Martínez, Marina Tampini, Gabriel Nardacchione, Roberto Tamburrini, Miguel Ángel Baquedano (director) y Susana Szperling (co-directora).

2- Danzabismal

Performance: *a -brazos*

Performers: Camila Seffino, Luciana Seregini, Brenda Surijon, Edgar Narváez, Giselle Otero, Natalia Fernandez, Mercedes Lastra, Cristian Roldán y Roberto Ariel Tamburrini.

Invitó a realizar una intervención en el Departamento de Artes en Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes que consistirá en transitar los diversos espacios de la institución bajo la consigna *transitamos, nos encontramos y nos abrazamos*. De esta manera el público es incorporado a la escena, haciendo difusos los límites con los intérpretes. Y plantearon cuestiones sobre el paso de los *bordes* a los *abismos* como una posible estrategia de aproximación entre *danza y vida*.

El grupo de experimentación, producción e investigación, conformado por 20 integrantes que realizan intervenciones urbanas. Roberto Ariel Tamburrini: Director general e intérprete del *grupo danzabismal*.

3-Ningún Derecho Reservado

Performance: Los miércoles son reales. Acechándonos en el no saber.

Performers: Marina Tampini, Marie Bardet, Victoria D'hers, María Pía Rillo.

Quiénes se proponen la exploración del siguiente interrogante: ¿qué seleccionamos y cómo lo hacemos al crear/mirar una danza que se compone ahí, en tiempo real? Se trata de compartir esta pregunta en la acción conjunta, nuestra con el público, de improvisar, mirar, hacer, percibir, producir, escuchar. Nuestra sensación/percepción es composición y, a su vez, la mirada/percepción de quien ve, es composición/compone.

4-Actuando en público

Performance: Juzgando @l público

Comentaristas-Performers: Gabriel Nardacchione, Denise Oswald. Andrea Uchitel.

Los participantes del proyecto *Actuando en público* reflexionaron sobre las diversas concepciones del público y de los públicos que se ponen en juego en una performance. Los comentaristas/performers se internaron en el público, para armar mesas redondas y debatir sobre-el-público, con-el-público.

1- La composición del Con-Tacto

La utilización del Espacio escénico de esta obra le permite al espectador diversas proximidades de los actores. *Con tacto* ubica las sillas para el público en medio de la escena *entre* el profesor de sociología y la bailarina. También más adelante en el tiempo solicita a algunos espectadores que literalmente toquen y aprisionen al actor. Esta participación es *corporal* y de cercanía en la que no solo la mirada del espectador construye sino que el sentido del tacto del espectador también entra en acción.

El laboratorio arriba mencionado convoca a personas de distintas trayectorias dispuestas a crear una “danza”. Allí surgen algunas preguntas sobre el cuerpo escénico: por ejemplo ¿qué considera la academia de danza un cuerpo formado? ¿Es un cuerpo con habilidades sobresalientes? ¿Un cuerpo que domina una técnica de movimiento específica o varias de ellas? ¿Qué desarrolla cierto porte o musculatura? ¿Un cuerpo apto para todo tipo de danza y equidistante de todas ellas de tal modo que pueda eliminar las posibles “huellas” estilísticas? En la danza contemporánea existe cierta ilusión de crear un “cuerpo neutro” (neutro de estilo), pero esta idea vuelve a conformarse como una nueva presencia escénica. Justamente, D. Le Breton enuncia que el cuerpo no existe en un estado natural, siempre está inserto en la trama del sentido.

Anteriormente, M. Mauss (citado por Le Breton, 2002: 41) expone por primera vez ante la Sociedad de Psicología la noción denominada

las “técnicas corporales” y dice que “son gestos codificados para obtener una eficacia practica o simbólica, modalidades de acción, secuencias de gestos, sincronías musculares para obtener una finalidad precisa” y define “que una técnica alcanza su mejor nivel cuando se vuelve una sumatoria de reflejos y se impone de entrada a su actor sin esfuerzo de adaptación o preparación de su parte”. Entendiendo que todo cuerpo es una construcción determinada por su uso cotidiano e incluyendo el concepto de técnicas corporales, posaremos una lupa sobre estos cuerpos heterogéneos y sus interacciones para componer una danza.

Con Tacto está encuadrado en los *Dúos de especialidades* y está creado por el sociólogo Gabriel Nardacchione y la bailarina Carolina Sosa. Infiero que el título se refiere a los diversos usos del tacto y contacto físico que van sosteniendo los performers en la obra. Estos diversos tactos o modos de tocarse van narrando intensiones a la vez que son la arquitectura que definen los "estados" físicos, emocionales y sensoriales que intervienen y construyen su comunicación.

La puesta se presenta en una zona de bordes borronados: entre una conferencia de sociología, el teatro y la danza. Este borde ambiguo con que juegan los creadores es lo que le da sustancia y atractivo a la obra, ya que maneja con habilidad la re-contextualización y re-definición de lo que se ve, mientras se va transformando el vínculo de los actores y sus miradas sobre el otro y sobre sí mismo. El texto de E. Goffman expuesto en un principio por el *docente* aborda este problema de la ambigüedad y la significación de los contextos y de los actos esperados en cada uno de los contextos y dice que “la interacción implica códigos, sistemas de espera y reciprocidad a los que los actores deben plegarse, aún a pesar suyo” (Goffman, 1993).

El dúo entre el sociólogo y la bailarina tiene una tendencia a estructurarse desde los tipos ideales de cada profesión, es decir, desde la diferencia en los movimientos que ejecuta "normalmente" cada profesión. Así, se presentan competencias opuestas: la palabra y el cuerpo, se oponen un saber generalizable mediante un discurso a un

saber corporal apogado a los lugares, a las personas que están en una situación (Thevenot, 1999). El repertorio de gestos del sociólogo tiene que ver con el movimiento de manos durante el discurso (por ej., sobre el mentón, sobre el escritorio y otros ademanes sobre los que subraya y apoya su texto). También utiliza la caminata o el deambular. Por su parte, la bailarina se impone de manera disruptiva sobre el escenario, con un cuerpo formado para la ocasión, una dinámica de movimiento intenso y una presencia particular sobre el escenario. Su repertorio de gestos son vestirse/desvestirse, ponerse desodorante, atarse el pelo, agacharse para atar sus cordones, etc. Su habla es directa y coloquial. Así, interrumpe con el cuerpo el discurso del sociólogo, interponiendo personas y llamándolo a callar. Cada uno en su *topos*, el saber manteniéndose en el lugar del saber, a distancia de los cuerpos y dentro de una lógica del discurso. Mientras que la bailarina interrumpe desde el cuerpo, solo responde desde el texto con una expresión descalificadora de su discurso ("bla, bla, bla!").

La obra pone en juego un enfrentamiento entre profesiones y de miradas *a priori* sobre el otro, que resulta una crítica sobre los modos de cada uno. Dicha aporía tiende a manifestarse bajo una tensión conflictiva como si la clarificación de la situación surgiese de una disputa entre formas de ver el mundo (Boltanski, 2000). Donde los dos tipos ideales son antagónicos y no se superponen en ningún caso. La bailarina reconoce que "como siempre hacíamos hincapié en los tics de cada uno, terminó siendo inevitable que salga algo cómico a partir de una disputa". De allí se deriva una suerte de querrela entre los protagonistas (aún discursiva) que opone los tópicos de cada profesión. No obstante, dicho conflicto le da equilibrio a la performance, saldando entre ambos algún tipo de complementariedad. Esto se observa a través del movimiento de toda la obra que va del discurso al puro movimiento corporal. Es decir, si bien el punto de partida es la antinomia entre profesiones, el devenir de dicho conflicto, atravesado por el cuerpo termina en un entendimiento posible. A su vez, dentro del proceso creativo se potenció un aprendizaje mutuo donde se intercambiaban competencias.

En una entrevista dice la bailarina que su partenaire incorporaba reflexiones sociológicas respecto a la danza generando teorías sobre lo danzado. En la misma línea, el sociólogo afirmaba que hubo una intercambiabilidad de roles. El intervenía en ciertas coreografías y ella introdujo el primer texto de sociología.

Si bien el eje de la obra parece contraponer un conflicto entre competencias o profesiones, por detrás subsistía una oposición central de este trabajo: el saber experto y el saber no especializado. En este caso resultó compleja dicha coordinada de análisis. Pues si la mirada estaba puesta en el otro, primaba cierta imposición de la propia lógica, como si hubiera un equilibrio de competencias. Esto se manifestaba mediante una disputa por la palabra y luego a través del cuerpo (primero, con pelea de zancadillas y luego, a través de tomas sobre el cuerpo del otro). Incluso con paradojas como la del sociólogo sosteniendo a la bailarina por el aire, sin que pueda mover su cuerpo. En ambos casos, cada uno intentaba dominar al otro. Dicha dinámica también se manifestó a través de reinterpretaciones de los tópicos del otro profesional (por ej., la bailarina subiéndose al escritorio como plataforma de danza, tirando los papeles al aire como papel picado o el sociólogo parodiando el final de la obra de la bailarina, denunciando cierto artificio de los movimientos finales de la performance). Ahora bien, si la mirada estaba puesta sobre uno mismo, en ambos casos los protagonistas reconocieron una extraña incomodidad. Gabriel Nardacchione (*El sociólogo*) afirmaba en una entrevista que le hicimos que la parte que más incómodo lo hacía sentir era la parte propia, al dar la clase. Allí es donde había notado que tenía hábitos a desanudar. Por su parte, la bailarina nos decía que también le costó su propio rol. Al principio, comentó, me puse como profesora de danza en lugar de como una intérprete.

Finalmente, la performance terminó estructurándose sobre cierta dialéctica entre el conflicto y el apaciguamiento (Nardacchione, 2009). Así, el primer contacto en la obra es la intervención de tres o cuatro personas del público sobre el cuerpo del catedrático, todos convocados por la bailarina para intervenir el discurso del sociólogo. Luego, una

serie de movimientos, donde los actores se esquivan y atacan sucesivamente. Pero desde allí, se inicia una secuencia de toques precisos, alternando quietud y movimiento, como un juego de reconocimiento de los cuerpos que se diluyen en una armónica danza. El movimiento de la performance fue de una disputa sin fin “entre profesiones” hacia una apertura al diálogo a través del cuerpo y del silencio. Una serie de movimientos de presión sobre el cuerpo del otro, donde ella indaga en la cabeza del sociólogo y él indaga en las piernas de la bailarina, el movimiento mecánico de una mano sobre la otra los empieza a indiferenciar y a hacer entrar en una secuencia de peso corporal sin fin. Allí, parecen reconciliarse ambos, se produce una asimilación de los dos saberes en una dinámica del cuerpo ligada al contact-improvisación. Los protagonistas terminan como dos personas conocidas, con algún grado de intimidad. Se vuelven dos bailarines, además desde el discurso, pues la performance termina en un diálogo directo y cómplice entre ellos.

2- Actividad didáctica del grupo danzabismal

El *grupo danzabismal* surge como una inquietud dentro de la escena contemporánea de la danza y la performance. ¿Qué lugar ocupan el cuerpo y el movimiento en este ámbito? ¿Cuáles son las fronteras? ¿Es posible caminar sobre ellas o será necesario atravesarlas? Para responder a estos cuestionamientos, en primer lugar se hizo necesario entender las características contextuales, las dificultades y posibilidades que este entorno contemporáneo ofrece. Por esta razón, expondremos el encuadre de dicha escena dentro del denominado contexto artístico posmoderno, alineándonos con las consideraciones de Esther Díaz al respecto y rescatando la noción de *posestética*:

“Denomino posestética a la actividad artístico-cultural que se define con posterioridad a lo moderna. (...) La modernidad era dialéctica, la posmodernidad es tensional.” (Esther Díaz, 1999)

“Existe una pérdida de límites entre la obra y el entorno. (...) La deconstrucción no pretende destruir las categorías culturales ni la tradición. Intenta, en cambio, señalar y flexibilizar los límites del sistema. Denunciar, por ejemplo, las escandalosas grietas de los discursos considerados serios.” (Esther Díaz, 1999)

De este modo, las convenciones escénicas tradicionales son puestas en cuestión y con ello los discursos sólidos, mientras que los límites se vuelven flexibles. Ahora todo sentido se construye inseparable de su contexto y la resignificación es una posibilidad creativa más. La nueva concepción de escena hace difusos los bordes y emergen múltiples zonas fronterizas dentro de la misma.

Si este contexto posmoderno nos instala en los *bordes*, las concepciones nietzscheanas nos presentarán los *abismos*. La citada Esther Díaz dice al referirse a los nuevos pensadores:

“Todos ellos, en mayor o menor medida, adhieren al pensamiento de Nietzsche, quien, al impugnar el concepto tradicional de la historia, invirtió la visión platónica del devenir humano. En la concepción nietzscheana no hay cabida para el desarrollo de una idea trascendente que guíe ahistóricamente a la historia, ni para procesos que provengan de una finalidad transmundana. Es decir, necesaria, forzosa. La historia es estrategia y azar. Poder y casualidad.”

Consideramos entonces que en la danza se torna necesario también crear una nueva concepción del cuerpo en movimiento. Un cuerpo que experimenta y que ahora cobra sentido en relación a su contexto. Por lo cual nos parece pertinente y acertado considerar las ideas de Burt Ramsay referidas a las innovaciones en danza y a las flamantes concepciones corporales.

Desde su análisis, los mismos fueron propicios para la elaboración de nuevos tipos de material en movimiento a través de presencias performáticas más espontáneas. También se condujo a la creación de trabajos desafiantes de las ideas convencionales acerca del cuerpo, proponiendo lo que se definió como *experiencia encarnada (embodied)*.

“Mediante el rechazo de someterse a las expectativas estéticas normativas, estos cuerpos sin reglas de los bailarines europeos y norteamericanos estaban creando un contexto en donde la experiencia encarnada (*embodied*) pudiera transformarse en el lugar de la resistencia contra las ideologías normativas muy lejos de afirmarlas.” (Burt Ramsay, 2006)

Entendemos entonces que la danza performática no está ajena a las nuevas concepciones del mundo posmoderno. El cuerpo en movimiento debe ser ahora experimentado ya no dentro de parámetros espaciales cartesianos como marco contextual, sino encarnados en dicha experiencia, la cual establece nuevas y complejas conexiones entre estos cuerpos y su entorno, con sus consecuentes posibilidades y desafíos. El resultado de esta bisagra histórica, es lo que se ha denominado *poshistoria* en danza:

“Por ende, el inicio de una poshistoria correspondería al momento en que se desvanecen los paradigmas establecidos, con una danza emancipada (...), la poshistoria comenzaría con la aparición de una danza que va más allá de una narrativa histórica y su signo manifiesto sería que tanto artistas como espectadores quedarían desamparados ante la disolución de los parámetros más transitados para acceder a un juicio de valoración.” (Susana Tambutti, 2009)

¿Qué hay más allá de los *bordes*? Retomando a Friedrich Nietzsche afirmamos: Hay *abismos*

“Yo amo a quienes no saben vivir de otro modo que hundiéndose en su ocaso, pues ellos son los que pasan al otro lado.” (Friedrich Nietzsche, 1996)

El grupo *danzabismal* comienza como una empresa riesgosa, una aventura sin destino de llegada pero con la intuición de poder lograr una propuesta concreta en el campo de la danza contemporánea y la performance. La pregunta ahora es: ¿Qué son los *abismos*? Pero dar una respuesta a la misma implicaría una contradicción, dado que entendemos que lo abismal se constituye en la experiencia dinámica, ante la ausencia de fundamentos, en un juego azaroso entre la casualidad y el poder poniendo en cuestión la distancia entre *danza* y *vida*.

“Si pensamos este momento como el que demarca el ‘fin de la historia de la danza’ estaremos también pensando en el nacimiento de un nuevo punto cero ‘anárquico’, una especie de principio sin principio orientador, a partir del cual se generaron nuevos niveles de significación estética que redimensionaron y dieron nueva vida a las estructuras compositivas e interpretativas de este arte.” (Susana Tambutti, 2009)

La noción de *performance art*¹ que escogimos para abordar la escena y las inquietudes planteadas con este grupo implica nuevos dispositivos, menor control pero mayor atención escénica, un voluptuoso estado

1 Tomamos la siguiente noción de *Performance Art* que elaborada través de lecturas varias y con el valioso aporte de Érica Koleff: “Se trata de un acontecimiento conceptual que cumple con cuatro pautas 1. El cuerpo es central y se expone, 2. El espacio es resignificado y potenciado, 3. El tiempo no es estrictamente pautado y 4. El público es incorporado a la escena.”

de alerta sensorial y kinético que ahora hace difusa toda frontera, toda clasificación. La relación con el público también es motivo de reflexión. En tanto las performances están encarnadas en su contexto, es imposible separar en el acto de intervención o instalación entre artistas y espectadores. Los intérpretes intervienen pero también son intervenidos por su entorno escénico. No es posible diferenciar entre acciones y reacciones, en fin, se diluyen los *bordes*, afloran los *abismos*, los que ahora nos dejan varados en una nueva costa inconclusa, incierta y novedosa: *danza y vida*.

La propuesta pedagógica incluyó al público, alumnos y docentes y se desarrolló en tres momentos claramente diferenciados, pero asimismo vinculados:

a- El primero consistió en una actividad guiada por Mercedes Lastra, miembro del *grupo danzabismal*, quien dirigió a los participantes dentro del aula 113 según las siguientes consignas:

- Caminar a través del recinto, en distintas dinámicas y direcciones
- Buscar contactos con otros participantes, a través de la mirada y/o el tacto, en un principio efímero.
- Generar luego a partir de lo anterior encuentros de dúos frente a frente, previo vínculo visual, suspendiendo la tensión.
- A partir de la conciencia de los plexos, acercarse hasta abrazarse, depositando el peso sobre el otro y buscando un eje en común.
- Repetir esta experiencia varias veces, viviendo cada una de ellas como una experiencia particular y con nuevas posibilidades perceptivas.

b- La segunda parte fue dirigida por el director Roberto Ariel Tamburrini. Simplemente consistió en invitar a todos los participantes a registrar lo abordado en el punto anterior para salir a hacer una performance en las instalaciones del DAM UNA, a manera de intervención con abrazos de cuerpos en movimiento con aquellas personas que se encontraran en las mismas. Se puso especial énfasis en generar una instancia de comunicación con el otro previa al tacto corporal en cada cuerpo intervenido, y que no se perdiera el circuito, que consistió bási-

camente en abandonar el aula, transitar la institución y retornar al aula.

c- Para concluir la actividad, se invitó a un intercambio de apreciaciones entre los participantes, donde se expresaron verbalmente las experiencias de los mismos. Se destacan el placer, el entusiasmo, la sorpresa y el análisis metodológico que la propuesta generó.

3- Ningún Derecho Reservado

El grupo *Ningún Derecho Reservado* compuesto por Marina Tampini, Marie Bardet, Victoria D'hers, María Pía Rillo, centra su trabajo en la improvisación como un modo de composición en tiempo real. NDR surge del trabajo iniciado hace más de un año primero en charlas y luego en prácticas.

Su *hilo rojo* ha sido la pregunta por la improvisación como forma escénica. Trabajan desde la sensación, hacia la emisión sonora (sonidos, palabras) y de formas de presentación de movimientos, gestos y desplazamientos. El trabajo presentado por el grupo: *Los miércoles son reales, acechándonos en el no saber*, se proponía compartir un momento de una exploración que partía de las siguientes preguntas:

¿Qué seleccionamos y cómo lo hacemos al crear/mirar una danza que se compone ahí, en tiempo real?” es la pregunta, *el hilo rojo*, que le lanzaban al público y que tomaban como improvisadoras en esa oportunidad. Ambas partes unidas por la trama de este interrogante.

En el transitar entre el sentir, hacer, hacerte ver y dejarte ver, siempre y necesariamente situado, la búsqueda se concentra en estar haciendo/dejando hacer, atendiendo a lo que ocurre en cada situación singular.

El grupo se pregunta- ¿Cuándo y, sobretodo, cómo se produce *algo*? ¿En qué consiste ese proceso de componer/nos/ algo? Ese *algo* que difícilmente podemos nombrar... poesía? imagen? escena? mundo?

Ellas Inician el trabajo realizando *solos*, tomando la responsabilidad del vacío. Trabajando, asumiendo el trabajo de estar austeramente. Empezar desde un solo, dicen las creadoras, les abre a la pregunta de

cómo entrar en calor y entrar en relación a nivel personal y escénico. Cómo entramos (en relación) a partir del “solo”; y cómo entran los que miran en ese lugar, creado por el solo. Luego, el foco se desplaza hacia la relación de las improvisadoras entre ellas. Cómo se construye la *escena* a partir de los peldaños lanzados por las otras. Sostienen que en la idea de presentar una composición a alguien que mira, se produce una doble apuesta conjunta: nuestra sensación/percepción es composición y, a su vez, la mirada/percepción de quien ve, es composición/compone.

En los *Miércoles son reales, acechándonos al no saber*, el público crea a través de su mirada. El sentido de la vista actúa especialmente en esta experiencia ya que la obra juega con la iluminación utilizando un cuarzo y linternas. Hacia el final las linternas estarán en mano de los espectadores. Ellos podrán recortar la mirada demás espectadores y crear la escena conjuntamente con las performers.

4- Juzgando@l público

Por último, el encuentro suscitó la participación de 3 investigadores-performers: Gabriel Nardacchione, Denise Oswald y Andrea Uchitel que intervinieron el espacio. Al concluir la última performance, estas 3 personas se levantan cada uno en un sector diferente y rumoreando, cada uno fue pidiéndole ayuda a la gente que tenía cerca para reconfigurar el espacio en tres círculos-núcleos de sillas - gente. Reordenados a través del rumor se cronometró un tiempo unísono para los debates. Cada uno propuso a su grupo discutir sobre la experiencia artística desde: i) el público participante, ii) el público no participante, iii) la relación actor-espectador. Así, cuando se cumplía el tiempo pactado sonaba la alarma y cada Performer rotaba con su pauta de discusión a otro grupo, permitiendo el debate con todos los participantes-espectadores.

La principales respuestas del público-performer es haber entrado en una experiencia de intercambio donde no había distinción entre adentro-afuera. Haber entrado en un intercambio de experiencias

íntimas que iban que se desgranaban una tras otra, permitiendo ver de cerca, hacer zoom sobre gestos íntimos de los performers. La selección de focos era fuertemente arbitraria, pues mutaba en función de luces y sombras que configuraban el escenario compartido. El tiempo tomaba diferentes formas, del cronómetro del debate a la quietud y silencio que promovía NDR. Registros diversos que rompía con una pauta homogénea del tiempo. En síntesis, se configuró una experiencia de fronteras desdibujadas, en cualquiera de sus relaciones tradicionales: público-performer, texto-improvisación, escenario-auditorio, tiempo pautado-sin tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hanna (1993) *La condición humana*, Paidós, Barcelona,
- Banes, Sally, (1994), *Writing dancing in the age of Postmodernism*, Wesleyan University.
- Boltanski, Luc. (2000). *El amor y la justicia como competencias: tres ensayos de sociología de la acción*. Buenos Aires : Amorrortu.
- Dewey, John (2004) *La opinión pública y sus problemas*, Madrid, Ediciones Morata.
- Díaz, Esther (1999) *Posmodernidad*. Argentina. Editorial Biblos
- Goffman, E. (1991) *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit.
- Goffman, E. (1993) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Latour, Bruno (2008) *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Ed. Manantial, Buenos Aires.
- Le Breton, David, (2002), *La sociología del cuerpo*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Nardacchione, G. (2011) "El conocimiento científico y el saber práctico en la sociología pragmática francesa. Reflexiones sobre la sociología de la ciencia de B.Latour y la sociología política de L. Boltanski", en *Apuntes de investigación del CECYT*, N° 19, Junio, pp. 171-182.
- Nietzsche, Friedrich. (1996) *Así habló Zarathustra*. España. Editorial Planeta – De Agostini S.A
- Ramsay, Burt. (2006) *Judson Dance Theater. Performative traces*. Routledge, London and Nueva York. Traducción: Susana Tambutti.
- Tambutti, Susana (2009) *Inicio de una Poshistoria*. Judson Dance Theater: 1962-1966 la Época de Oro. Teórico de Historia General de la Danza
- Thévenot, Laurent (2006). *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*, Paris, Editions La Découverte.