

No todo viaja hacia su difuminación: al encuentro con el destinatario en dos obras de danza, artes plásticas y video

Trabajo presentado en las II Jornadas de Reflexión sobre Creación Coreográfica en Danza y Primer Encuentro de Grupos Universitarios de Danza (La Plata, 15 y 16 de mayo de 2015)

Alicia Nudler
Universidad Nacional de Río Negro

Ingrid Roddick
Instituto de Formación Docente Continua de Río Negro

Resumen:

Tres huellas (una para armar) y *8/4 de baño* son dos obras gestadas en la confluencia del lenguaje del movimiento, las artes plásticas y el video. El disparador de la primera fue la novela “*Mañana en la batalla piensa en mí*” de Javier Marías, y tuvo dos desafíos: llevar a escena las reflexiones existenciales del autor y producir, en consonancia con esas ideas, un objeto artístico perdurable y a la vez parte constitutiva de la obra. El objeto resultó un programa de varias páginas que el público utiliza y modifica durante el espectáculo; uno de los aspectos interesantes es que su gestación fue delineando un guión para la obra, que a su vez marcó el proceso de construcción de escenas y secuencias de movimiento. El video cumple varias funciones, entre ellas, la generación de una dualidad de puntos de vista. Se incluyeron cartas originales en la obra por su valor “aurático”.

En la segunda obra, el punto de partida fue un libro de artista que recrea distintos cuartos de baño de la vida de su autora. Para la creación coreográfica el grupo evocó y compartió sus propias vivencias en baños, como espacios que toman distintos significados durante el ciclo de vida: lugar de juego, de privacidad y refugio o compartido. Aquí el video cumple dos funciones: como medio escenográfico y como colaborador en la narración de las historias. Dos estructuras móviles sirven como pantallas de proyección -permitiendo que las imágenes “entren” en la escena- y como marcadores de distintos espacios. El libro original disparador de la obra se exhibe en la entrada.

El presente trabajo describe estos y otros aspectos de los procesos creativos, ilustrados con fragmentos fílmicos y con la exposición de los objetos nombrados. Se propone asimismo una fundamentación teórica a partir de Walter Benjamin y de Daniel Stern.

Área temática: Danza en cruce con otras artes

Palabras clave: danza_artes plásticas_video_objeto_Benjamin_Stern

Tres huellas (una para armar) y *8/4 de baño* son dos obras del grupo Tandomovens, gestadas en la intersección entre el movimiento, las artes plásticas y el video. El disparador de *Tres huellas* fue la novela “*Mañana en la batalla piensa en mí*” del escritor español Javier Marías que comienza con la siguiente historia: en la primer “cita galante” del protagonista con una mujer en la casa de ella, la mujer muere repentinamente justo antes de consumar el acto sexual. El hombre, que apenas la conoce y está allí furtivamente -ya que ella es una mujer casada- queda perplejo, y huye. A partir de allí se suceden diversas historias, intercaladas con reflexiones existenciales del autor -por momentos con un matiz algo obsesivo- acerca de cuán poco registro queda de la innumerable cantidad de cosas que hacemos y decimos a lo largo de nuestras vidas, acerca de cómo los hechos pueden súbitamente cobrar un sentido totalmente distinto del que tenían, retroactivamente y a partir de un hecho nuevo y fortuito que los resignifica. Reiteradamente aparecen a lo largo del libro estas ideas, en frases de diferente extensión, y con pequeñas variaciones:

Mi presencia aquí será borrada mañana mismo, pensé....(33). Mi presencia aquí, tan conspicua ahora, será negada mañana mismo con un gesto de la cabeza y un grifo abierto y para ella será como si no hubiera venido y habré venido, porque hasta el tiempo que se resiste a pasar acaba pasando y se lo lleva el desagüe..... (33). Hay que esperar y ver y a nadie le consta nada....cada momento queda disuelto más pronto o mas tarde.....aun los segundos que parecen sostener las cosas (31). Y así se va el tiempo sometido a esos forcejeos nuestros ineficaces y contradictorios, nos permiten ser impacientes y desear que lleguen las cosas que ansiamos y se postergan o tardan, cuando todo parece poco y demasiado rápido una vez llegado y una vez concluido, repetir cada acto querido nos acerca algo más a su término, y lo malo es que también nos acerca a no repetirlos, todo viaja lentamente hacia su difuminación en medio de nuestras aceleraciones inútiles y nuestros retrasos ficticios, y sólo la última vez es la última (201). Qué desgracia saber tu nombre aunque ya no conozca tu rostro mañana, los nombres no cambian y se quedan fijos en la memoria cuando se quedan, sin que nada ni nadie pueda arrancarlos. Mi cabeza está llena de nombres cuyos rostros he olvidado o son sólo una mancha flotando en un paisaje, una calle, una casa, una edad o una pantalla (221). Todo viaja incesantemente y encadenado, unas cosas arrastrando a las otras e ignorándose todas, todo viaja hacia su difuminación lentamente nada más ocurrir y hasta mientras acontece, y hasta mientras se lo espera y aún no sucede, y se recuerda como pasado lo que aún es futuro y tal vez acabe por no cumplirse, se recuerda lo que no ha sido” (253). Todo viaja incesantemente y encadenado, unas cosas arrastrando a las otras e ignorándose todas.. (Marías, J., 1997).

La creación de la obra de danza presentaba dos desafíos: el de llevar a escena las reflexiones existenciales del autor, por un lado – cómo decir o sugerir con imágenes y movimiento estas complejas ideas - y el de producir, en consonancia con esas ideas, un objeto artístico perdurable que fuera parte constitutiva de la obra. En varias charlas sobre las reflexiones de Marías e improvisaciones del grupo, la noción de registro (en palabras del autor, la “constancia” se fue ampliando hasta abarcar la idea de “huella”. La obra trabajó entonces alrededor de la idea de “huella” (rastros o influencia que perdura en acciones, ideas, recuerdos, u otros estados mentales), además y como extensión de la idea de registro o constancia inmutable de algo.

En cuanto al objeto, durante el proceso creativo se fue dando una relación de realimentación entre su construcción y la producción de movimientos, imágenes y escenas, donde ambos se perfilaron mutuamente. Retroactivamente, aunque en su momento no fue intencional, podemos ver que el registro “fijo e inmutable” (el *programa-objeto*, como lo llamamos) y la naturaleza viva, efímera y cambiante del movimiento establecieron un diálogo en igualdad de condiciones: el diseño de las partes del programa fue delineando un guión para las escenas, la materia de las escenas fue dando contenido a la estructura del programa.

El programa de *Tres huellas (una para armar)*, fue pensado como un objeto con una doble función: generar una participación más activa que lo habitual por parte del espectador, y tener permanencia luego de finalizado el espectáculo: ser algo que, según nuestra aspiración, se conservara por su valor intrínseco y pudiera funcionar como registro más allá del paso del tiempo. El programa consiste en un sobre A4 en el que se ha realizado un estarcido alrededor del lugar donde se sella el nombre de la obra y se pega un cuadradito impreso que reproduce algunas de las imágenes que están en el interior del sobre; el estarcido y el pegado son realizados a mano. Adentro se encuentran seis hojas A4 impresas, cinco de las cuales además poseen dos sellos en su anverso y reverso: "plan" y "huella". Cada una de estas hojas corresponde a una escena de la obra; en su anverso proponen un “plan” a partir de diferentes disparadores, y en su reverso, dos de ellas (en blanco, salvo por el sello “huella”) sugieren que la correspondiente escena no dejó ninguna huella, por aquello de lo que se trató, y las restantes sugieren mediante determinadas imágenes que sí lo hicieron. En una de las hojas se propone al espectador que construya su propia huella, con la ayuda de papelitos con imágenes de la obra que también están en el interior del sobre. Este último detalle tenía la intención de motivar mayor participación activa por parte del espectador, que éste pudiera pensar y crear su propia huella (de allí “tres huellas” y entre paréntesis “una para armar”), además de aumentar el deseo de conservar el programa, salvando así la obra, al menos en parte, de la difuminación de la que habla Marías. Además, este acto de intervención por parte del espectador convertiría en único cada uno de los programas, si bien en parte ya lo eran, al estar numerados y firmados por la artista. Siguiendo a Benjamin (1991) podemos decir que la existencia multiplicada del programa acerca la obra al destinatario, al tiempo que los esfuerzos por diferenciar cada ejemplar quizá logran restablecer algo del “aura” del objeto.

Benjamin postula que el aura del objeto se establece a través de su autenticidad y de su ubicación única en el aquí y ahora: “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”. Sin embargo, no todos acceden a ese lugar único donde se encuentra la obra, por ello, Benjamin piensa que el aura aleja de algún modo a las personas del arte. Por otra parte, al analizar las técnicas reproductivas del siglo XX, él reflexiona que al multiplicar las reproducciones de la obra de arte, pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro con el destinatario, posibilitando entonces al público masivo interactuar con el arte, aunque éste haya perdido su aura.

Los espectáculos de danza, al igual que todo acontecimiento escénico, son efímeros, únicos e irrepetibles. La idea de esta obra fue trabajar con la dualidad entre lo efímero de lo vivo y lo permanente de ciertos objetos, especialmente aquellos objetos que constituyen algún tipo de representación de otra realidad, llamados por algunos autores **sistemas externos de representación**: la escritura, la notación numérica, los mapas, los gráficos, las partituras, las fotografías (Martí, E., 2003: 23).

Los sistemas externos de representación constituyen artefactos culturales mediadores de la conducta humana de enorme relevancia. La mente humana se ha transformado en relación con diferentes artefactos culturales que la han moldeado, entre los que destacan las representaciones externas. Estos instrumentos semióticos funcionan como nuestra memoria externa (pag. 19). Una de las particularidades de los sistemas externos de representación es que son objetos que tienen una doble naturaleza. Por un lado, al ser un conjunto de marcas desplegadas en el espacio y directamente perceptibles, las representaciones externas, a diferencia de las representaciones mentales, son objetos ostensibles directamente perceptibles.(...) Pero a la vez, en tanto que objetos representativos, los objetos externos remiten a otra realidad. (Estos objetos) no son la traducción directa de una realidad, sino que son modelos de esta realidad según determinadas restricciones. Y en tanto que modelos representativos crean una nueva realidad.

Estos sistemas existen como objetos independientes de su creador y además, al exigir un soporte material, poseen cierta permanencia. En nuestra obra, jugamos con diferentes sistemas externos de representación:

. Los mapas: en la primer escena, los bailarines se desplazan describiendo una grilla, son todos iguales y se mueven prácticamente igual sobre un fondo en el que se proyectan imágenes de un aeropuerto cualquiera siguiendo la idea de “no-lugar” de Augé (1993). El

primer “plan” del programa es un mapa que representa los desplazamientos de cada uno de los bailarines en el espacio. La indicación de una voz en off de observar el mapa en el momento en que sucede la escena genera una doble percepción en el espectador: el recorrido simbolizado en el papel, y el movimiento vivo sobre el escenario. Pero luego, la escena “no deja huella”, porque no presenta diferencias, no aparecen identidades ni historias, no hay particularidades.

. La partitura: uno de los “planes” del programa es la partitura de una música que inspiró una de las escenas; esa hoja del programa corresponde a esa escena, aunque finalmente se bailó con otra música. En este caso, la partitura quedó como huella del proceso de creación.

. El registro pictórico: partimos de dos litografías de M.C. Escher de 1951: “Wentelteefje” (Enrollados) y “Trappehuis” (Casa de escaleras) y construimos los movimiento que esas imágenes fijas nos sugerían. Las reproducciones con la criatura, *Pedalternorotandomovens centroculatus articulatus*, sobre la que se inspiró la escena, forma parte también del “plan” del programa.

. La escritura, en forma de cartas. Trabajamos a partir de cartas originales que las creadoras de la obra nos escribimos hace varias décadas en nuestra adolescencia, y cartas también conservadas de las vidas de otros de los bailarines. En el programa aparecen fotos de estas cartas, y en la escena están las cartas originales, esto último por su valor “aurático”.

Utilizamos también otros recursos, que no serían sistemas externos de representación según la definición ofrecida más arriba, pero sí otras formas perdurables de registro y organización de la realidad: voces que leen las cartas, reproducidas tecnológicamente y entremezcladas, como si todas las cartas del mundo fueran parte de un mismo y único texto, todos tenemos cartas en nuestras vidas. Y el video, que en una de las escenas ayuda a duplicar los puntos de vista de una misma situación, generando una cierta disociación de la percepción, y en otras escenas contribuye a sugerir una idea o crear un clima (las cartas vuelan contra un fondo de cielo y nubes, imágenes de escaleras públicas degradadas y sucias se suceden rápidas atrás de los bailarines-*pedalternorotandomovens* en la escena, entre otras).

Pero, ¿qué hay con la experiencia viva del movimiento? ¿Puede, al igual que el lenguaje, construir organización? Vale la pena hacer referencia en este punto a un debate en psicología del desarrollo entre posiciones que sostienen que la mente se construye a partir del lenguaje fundamentalmente, y otras que defienden la idea de una mente con un alto grado de organización previa a la adquisición del lenguaje. En línea con esta segunda posición, investigaciones de las últimas décadas muestran la primacía del movimiento, señalando cómo la experiencia del movimiento en sus diversas formas es la responsable de las primeras organizaciones del psiquismo: la percepción del movimiento de los otros, la del propio a través de la vista y de la propiocepción, la captación del plan motor que involucran los

movimientos voluntarios y la experiencia de ser movido, todos estos son eventos que, en sus distintas combinaciones -como la contingencia perfecta o imperfecta- van configurando la experiencia de un sí mismo unificado. Además y al mismo tiempo, estos aspectos corporales y dinámicos conforman la base de las primeras experiencias de intersubjetividad, del compartir estados afectivos (Stern, D., 1985; Español, S., 2014).

La bailarina, coreógrafa y filósofa Maxine Sheets-Johnstone (2009) sostiene que no debemos hablar de que el bebé es pre-lingüístico, sino más bien de que el lenguaje es post-kinético: el lenguaje se “monta”, podríamos decir, sobre una organización mental provista por la experiencia del movimiento y presente desde mucho antes. Esta autora sostiene que en diversas disciplinas científicas y artísticas, luego del giro lingüístico, hacia fines del siglo pasado y principios del actual se produjo el *giro corporal*, un cambio de orientación en las preguntas e indagaciones como efecto de la recuperación del cuerpo en los terrenos académicos. Dentro de su concepto de “giro corporal” postula lo que llama “pensar en movimiento”: un pensar no referencial, carente de referencia a un significado externo al movimiento mismo. El paradigma del pensar no referencial o pensar en movimiento es para Sheets-Johnstone la danza, especialmente la danza improvisada y no figurativa como el contact-improvisación.

Dice Silvia Español (2014:) refiriéndose a esta idea de Sheets-Johnstone:

El pensamiento en movimiento tiene fines exploratorios-organizacionales en la infancia y estéticos en la danza. La experiencia de un bebé en movimiento y la de un adulto bailando son experiencias diferentes, pero ambas son modos de pensar en movimiento que emergen de cuerpos resonantes que crean un mundo dinámico sin intermediarios. Ambas experiencias indican que para crear sentido no es necesario referir ni es necesario tener un nivel verbal. El pensar en movimiento, como la danza y la música, es opaco al lenguaje.

En esta línea se inscribe Stern (2005, 2010) con su aporte de las formas de la vitalidad, un concepto muy cercano a las “formas del sentimiento” de la filósofa Susanne Langer y, en danza, asimilable a lo que conocemos como “cualidades del movimiento”. Las formas de la vitalidad son una cualidad de la experiencia que surge directamente del encuentro con la gente y que envuelve afectos energéticos. Son *Gestalts* compuestas por cinco elementos: movimiento, tiempo, fuerza, espacio e intención/direccionalidad. Esta péntada dinámica es el material del que la experiencia humana individual e intersubjetiva está hecha; sin embargo, generalmente se encuentra “escondida a plena vista”, siendo por ello difícil de capturar y describir. El autor trata la vitalidad como un producto de la integración mental de muchos eventos internos y externos y sostiene que, intuitivamente, evaluamos las emociones y estados de los demás en base a la vitalidad expresada en sus movimientos. Algunas de las formas de la vitalidad pueden expresarse a través de palabras como “explosivo”, “crescendo”, “tenso”,

“desvanecimiento”, “quietud”, “irrupción”, “apurado”, “débil”, “acelerando”, “relajado”, “poderoso”, “lánguido”, “esforzado”, entre otras.

Luego de mostrar la importancia de estas experiencias para la construcción de la mente temprana y de la intersubjetividad, Stern sostiene que las formas de la vitalidad se despliegan en la adultez de manera privilegiada en las que él denomina artes temporales, o artes que requieren de un tiempo para desplegarse: danza, teatro, cine y música. Para su exploración de las formas de la vitalidad en danza, Stern recurre al trabajo de Laban y su famosa notación que incluye indicadores de dinámicas y calidades.

El debate entre pensamiento lingüístico y pensamiento del movimiento, entre construcción simbólica del mundo y construcción kinética del mundo, está presente en el interjuego que presenta la obra *Tres huellas* entre diversas formas de representación (escritura, mapas, partitura, pintura) y el mundo del movimiento. El movimiento nace, se despliega en un tiempo y muere, y no necesariamente representa una realidad externa a él mismo. Los sistemas de representación externos, por su parte, permanecen y no mutan. La idea de la obra fue generar un hecho artístico que tuviera el doble perfil: la experiencia cambiante y efímera y el registro inmutable y “eterno”.

8/4 de baño

En esta obra, el punto de partida fue un libro de artista que recrea distintos cuartos de baño de la vida de su autora: “*Trans (a través de) baños -transiciones, transmutaciones, transformaciones, presencias y ausencias*” (Roddick, I., 2003). Está dividido en ocho textos con sus imágenes correspondientes, creadas a partir de dibujos y fotos realizados a lo largo de varios años, digitalizados, retrabajados y luego impresos en transparencias. El formato del libro es de tipo acordeón con las transparencias saliendo del interior de cada pliegue. Los textos e imágenes están ordenados de acuerdo al ciclo vital: infancia, pubertad, adolescencia, juventud y adultez, y hacen referencia a actividades, trabajo, pareja, separaciones, crisis internas y externas: 1. Baño para estar acompañado, baño entre hermanos/ 2. Baño para estar acompañado, baño entre amigas/ 3. Baño para estar solo, baño para huir!/ 4. Baño de descubrimientos, baño donde puede pasar de todo/ 5. Baño donde se está poco, baño donde no hay tiempo porque.../6. Baño para estar acompañado, baño para estar con un otro/ 7. Baño porque se está solo nuevamente...baño de nuevos desafíos/ 8. Baño en contexto, baño donde ¿estamos solos?

El libro se exhibe en la sala de entrada donde el público espera que se de sala. Si seguimos la idea de aura de Benjamin, podemos decir que en esta obra el público asiste a dos eventos en el aquí y ahora: la exhibición del libro de artista -es un único ejemplar- y el espectáculo. Vale la pena en este punto realizar una breve mención al surgimiento del libro de artista en la historia reciente del arte. El libro de artista se generó como obra fuera de los espacios convencionales

para la exhibición de arte y como forma múltiple (Drucker, 1995) haciendo el arte accesible a un público más variado y a mayor cantidad de personas. Cabe preguntarse si los libros de artista tienen aura o no, y si sólo lo tienen cuando son ejemplares únicos. Drucker utiliza diferentes categorías para clasificar los libros de artista, entre los que describe a aquéllos que son “raros y/u objetos auráticos”. Estos libros, en su definición, son los que emanan cierto misterio, están cargados con una presencia especial, su forma, iconografía y materiales hacen que transmitan significado; a veces son los temas que abordan, los materiales o la laboriosidad en su manufactura los que hacen que tengan este aire metafísico pleno de aura. Para esta autora, no son necesariamente únicos, pero si hay una edición, generalmente es muy limitada.

En cuanto al espectáculo propiamente dicho, para la creación coreográfica el grupo evocó y compartió sus propias vivencias en baños, como espacios que toman distintos significados durante el ciclo de vida: lugar de juego, de privacidad y refugio o compartido. Se recuperaron muchas experiencias personales, así como también obras y fotos referidas al espacio del baño y sus objetos. En las funciones, estas imágenes recopiladas se proyectan en *loop* mientras el público ingresa a la sala: “Fuente” de Duchamp, “El baño” de Prilidiano Pueyrredón, “Marat asesinado” de Jaques Louis David, “Hombre duchándose en Beverly Hills” de David Hockney, “Untitled Film Still N° 39” de Cindy Sherman, un chiste de Caloi, citas de obras de Cortázar (Lucas y sus pudores y Pérdida y recuperación del pelo), “Mujeres en su toilette” de Picasso, la instalación “Natures Call” de Clark Sorensen, algunas publicidades gráficas, “El baño” de Bottero, “Mujer en el baño” de Degas, una nota realizada a Francis Bacon, además de fotos de diferentes integrantes del grupo en baños privados y público, en un intento de registrar las numerosas representaciones occidentales del baño.

En esta obra el video cumple dos funciones: como medio escenográfico y como colaborador en la narración de las historias. Dos estructuras móviles de caño estructural de 180x115x50 cm. cubiertas con una tela blanca sirven como pantallas de proyección -permitiendo que las imágenes “entren” o formen parte de la escena- y como marcadores de distintos espacios. Los otros objetos escenográficos son tres estructuras de caño estructural redondo con tapas de inodoro pintados de blanco, además hay algunos elementos de utilería. Se utilizan dos cañones de proyección para generar los efectos audiovisuales deseados.

En cuanto al movimiento, son las propias vivencias de los integrantes, sus historias, las que fueron configurando la investigación y creación coreográfica. Se secuenciaron las escenas siguiendo de algún modo el ciclo vital, como sucede en el libro, y se creó una coreografía breve con ademanes y gestos típicos de estar frente al espejo en el baño, que da inicio a la obra con la aparición de tres bailarines en el escenario y luego reaparece, como un *leit motiv*, en distintos momentos y contextos.

Luego de las imágenes de baños y los gestos del inicio, sobre las pantallas móviles y unidas se proyectan fotos infantiles de los bailarines en el baño, y voces en off que relatan anécdotas de la infancia en el baño. A continuación, dos bailarinas con vestidos claros representan acciones reminiscentes del baño de un bebé, sugiriendo la idea de la transmisión intergeneracional de los cuidados maternos de madres a hijas. Las dos pantallas reciben imágenes de árboles en distintas estaciones del año, el sol colándose a través de ellos, y a su vez operan creando espacios por donde entran y salen las bailarinas. En lo que sería la pubertad, dos bailarinas aparecen por entre las “puertas” creadas por las pantallas, en gestos de auto-descubrimiento y de un compartir cómplice, escondiéndose y jugando entre las pantallas y el inodoro. En la adolescencia, tres bailarines con ropa muy suelta, escondiéndose debajo de capuchas, realizan movimientos en parte amenazantes y en parte cómicos; allí el video proyectado en el fondo del escenario contribuye a crear un clima, al igual que la música, de Henry Torgue. Luego, una adolescente en ropa interior espera sentada en el inodoro a que la bañera se llene de agua, mientras teje, lee, y sueña con su príncipe azul. La bañera está creada por la pantalla colocada ahora de forma apaisada sobre el piso del escenario sobre la que se proyecta el agua que va subiendo de nivel, como si la pared de la bañera fuera transparente. La privacidad de la chica se ve interrumpida varias veces: la madre que entra a controlarla, la hermana que viene a disputarle el espejo, y finalmente el ansiado príncipe que la transporta al borde de la bañera, donde ella se sumerge. Allí, se produce un doble efecto entre los movimientos de la bailarina sobre los bordes de la bañera, y las imágenes proyectadas de su propio cuerpo filmado adentro del agua, que por momentos parecen continuación del cuerpo real, y por momentos se disocian.

En lo que sería la adultez, un hombre baila un malambo en el baño. Primero aparece proyectado en un video, y luego sale de la pantalla y baila la misma secuencia, en forma paralela al video proyectado, creando una ilusión de duplicidad. En un momento dado, despliega su bombacha de gaucho y sobre la tela se proyecta la imagen de una mujer, bailando malambo también. Finalmente esta mujer aparece también en escena blandiendo un secador de piso, y juntos bailan un malambo donde parecen discutir a quién le toca secar el baño y otro tipo de cuestiones domésticas a través del “diálogo” del zapateo.

Todos los integrantes del grupo acordábamos que el baño público, en especial el del boliche, merecía un espacio. Esta escena tiene dos partes: en la primera, tres bailarines vestidos con ropa de boliche se arrastran mareados y descompuestos entre las pantallas que ahora están dispuestas como creando tres pequeños cubículos con sus inodoros correspondientes. El video es una proyección de graffitis que se suceden con velocidad. Luego dos de las intérpretes bailan una escena más grotesca, tipo clown, donde hiper maquilladas se disputan el uso del espejo hasta caer al suelo y realizar acrobacias mientras se arrancan las pelucas.

Finalmente, en un baño privado pero compartido, cuatro bailarines recrean los gestos del inicio todos dentro de una bañera (esto una proyección) y luego tres mujeres en un baño,

apuradas, entran, salen, se visten, se bañan, se preparan, piensan, dudan, deciden. Comparten el baño, moviendo pantallas e inodoros para crear distintas situaciones, algunas cómicas, todas bastante vertiginosas.

Volviendo a la idea del título, lo que quizá salva a esta obra de su difuminación son las postales que se entregan a modo de programa: son 8 motivos, las 8 imágenes del libro de artista, y cada postal tiene sólo una de ellas. La postal se inscribe también en el arte correo, aunque en esta instancia no fue concebida necesariamente para ser enviada por los canales oficiales del correo como marca Belén Gache (2005), sino como la impresión de una pieza gráfica con cierta perdurabilidad y un potencial de intercambio entre personas y fundamentalmente como un nexo entre el libro de artista, la puesta escénica y el público.

Hacia una conclusión posible

La idea de “salir al encuentro con el destinatario” la desarrolla Benjamin a partir de la técnica reproductiva, ya que al multiplicar las reproducciones, la presencia misma irrepetible de la obra es reemplazada por éstas, llegando a más espectadores. Quizá el artista al supervisar, realizar aspectos manuales y firmar los múltiples ejemplares, restablece algo del aura.

Las dos obras aquí descritas recurren a objetos cargados de aura tales como las cartas originales y un libro de artista único, y van de la presencia irrepetible del aquí y ahora -el espectáculo que se desarrolla en un tiempo y espacio dado frente al público- a las piezas gráficas que reproducen la ideas de cada obra masivamente y saliendo al encuentro con el destinatario.

Hemos visto que la experiencia del movimiento genera organización y es plena de significado, pero en su expresión artística se pierde por su carácter efímero, logrando permanecer sólo en forma de algún tipo de huella que, además, con el tiempo se transforma. Las piezas gráficas, en cambio, pueden ser conservadas intactas salvando así, en parte, a la danza, de su difuminación.

Bibliografía

Augé, M. (1993) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Benjamin, W. (1991). *La obra de arte de la reproductibilidad técnica*. Revista Kenos.

Disponible en <http://temakel.net/trbenjaminoarte.htm>

Drucker, J. (1995) *The Century of Artists Books*. New York: Granary Books.

Español, S. (2012). “Semiosis y desarrollo humano”. En Carretero, M. y Castorina, J.A. (eds.) *Desarrollo cognitivo y educación. Los inicios del conocimiento*, Vol. I. Buenos Aires: Paidós.

Gache, B. (2005). “Arte Correo: El correo como medio táctico”. En Delgado, F. G. y Romero, J. C. (comps). *El Arte correo en la Argentina*: Buenos Aires: Vórtice Argentina Ediciones.

Marías, J. (1997) *Mañana en la batalla piensa en mi*. Madrid: Alfaguara.

Martí, E. (2003) *Representar el mundo externamente. La adquisición infantil de los sistemas externos de representación*. Madrid: Machado.

Roddick, I. (2003) *Trans (a través de) baños*. Bariloche: Libro de artista edición propia.

Sheets-Johnstone, M. (2009). *The corporeal turn. An interdisciplinary reader*. Exeter: Imprint Academic.

Stern, D. (2005). *El mundo interpersonal del infante. Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva*. Buenos Aires: Paidós.

Stern, D. (2010). *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford: University Press.