

OSCURIDAD ENTRE NOSOTROS

Tania Cardona

RESUMEN

Teniendo como prioridad la experimentación, esta investigación teórica-práctica considera la oscuridad un fenómeno revelador. Vivir el arte como una experiencia; el movimiento en respuesta a situaciones; encontrar insumos creativos en la intermedia; la creación en el instante e interactuar con el público, son algunos de los temas que se exploran a lo largo de este texto. Éste, ha servido como base conceptual para la exploración con luces y movimiento que ha resultado en una obra experiencial de danza, titulada igual, que se ha presentado en dos ocasiones en Medellín, Colombia (El Cubo en 2020 y El Exploratorio en 2021).

Palabras Claves: obra experiencial de danza; experimental; relación bailarín espectador; tecnología; cuarta pared; improvisación; luces y leds; intermedia; escenografía móvil; experiencias de inmersión; multidisciplinar; percepción; propiocepción; investigación creación.

OSCURIDAD ENTRE NOSOTROS

Proyecto de Investigación-Creación

TANIA I. CARDONA

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Licenciatura en Educación Básica en Danza

Medellín

2021



OSCURIDAD ENTRE NOSOTROS

Desarrollado por

Tania I. Cardona Rojas
tania.crdna@gmail.com

Docente asesora

Sara Idárraga Hamid (Licenciada en Artes del espectáculo, especialidad danza
Maestría en Cinetografía Laban, Diploma de Profesora de Danza Contemporánea)

Proyecto de Investigación-Creación de pregrado para obtener el título de

LICENCIADA EN EDUCACIÓN BÁSICA EN DANZA

Universidad de Antioquia - Facultad de Artes - Departamento de Artes Escénicas.

Medellín 2021



**Dedicado a Papo y Mamo
quienes me enseñaron que lo bueno se trabaja con amor.**

**Agradecimientos especiales a:
Sara Idárraga por ser tan necesaria escucha
Y a Miguel Melo, por tanto tiempo y espacio.**

TABLA DE CONTENIDOS

1. <i>INTRODUCCIÓN</i>	8
2. <i>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</i>	11
Surgimiento de la idea	11
Antecedentes	12
Justificación	18
Pregunta de Investigación	21
Objetivos	21
3. <i>CONTEXTO</i>	23
4. <i>DESARROLLOS CONCEPTUALES</i>	28
Las fronteras entre bailarines y espectadores	29
Oscuridad	41
Una atención/interpretación como vehículo de conexión	50
5. <i>DISEÑO METODOLÓGICO</i>	59
6. <i>PROPUESTA DE CREACIÓN</i>	70
7. <i>SELECCIÓN DE PARTICIPANTES</i>	88
8. <i>CONSIDERACIONES ÉTICAS</i>	90
9. <i>CRONOGRAMA</i>	91



10.	<i>REFLEXIONES FINALES FRENTE AL RESULTADO</i>	95
	<i>CONCLUSIONES</i>	98
	<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	102

1. INTRODUCCIÓN

Existe aún, en una era de sobre estímulos de imágenes, sonidos e información, una atracción por quietud, silencio. El momento de oscuridad que ocurre antes de que empiece un espectáculo es un espacio de suspenso, de no saber qué va a ocurrir, tanto para los bailarines como para los espectadores. En un asiento del público puede haber alguien apagando rápidamente el celular; mientras hay otra persona a la distancia incomodándose por la acción tardía; tras bastidores puede haber un bailarín reuniendo fuerza y valor; mientras un director aguarda ansioso: todos están a la expectativa de aquel mundo mágico que se despierta al levantar el telón y prender las luces. ¿Pero qué pasaría si se perpetúa este momento, si habitáramos democráticamente este limbo, sin cuarta pared y con los sentidos de punta?

La oscuridad que me interesa, entonces, no es la que invita a olvidar el tiempo, espacio y cuerpo antes de ser sumergido en una historia, es una oscuridad que provoca lo contrario: ubica a todas las personas que comparten esa única experiencia -desde los sentidos, y por qué no, desde la imaginación- en un mismo plano de desorientación, o, re-orientación hacia una *percepción multidireccional*¹. Porque si *iluminación* ha sido un término que se relaciona con la claridad y el entendimiento, ¿no se podrá encontrar valor también en la oscuridad y las sombras, en un territorio

¹ *Percepción multidireccional* se relaciona con el término *atención sensible* de Marie Bardet, ver Desarrollos Conceptuales .

desconocido que, de cierta manera, nos aterriza en un mismo presente a la vez incierto, a la vez íntimo?

Es posible encontrar respuestas en miradas contemporáneas sobre la danza y la improvisación, incluso en prácticas somáticas que se valen de la abstracción de los ojos cerrados, y de la poca luz, para facilitar el autodescubrimiento y la propiocepción. El cancelar el juicio ajeno en la oscuridad (se dice popularmente, baila como si nadie estuviera mirando), es permitir que el movimiento surja de otras sensibilidades diferentes a querer impresionar al otro; tal vez del instinto y de un cuerpo que busca expresar lo que, en la luz, la mente limita. En la oscuridad es más fácil soltar la preconcepción de “lo que se debería estar haciendo”, y en lugar de ello, la oscuridad propone jugar con la sorpresa de lo inesperado.

“A veces estaba más enfocada en iluminar al otro, pero iba entendiendo que al ponerle la luz, también me iluminaba a mí misma”.

*- Melisa Isaza, participante de
Laboratorios de Oscuridad (2019)*

OSCURIDAD ENTRE NOSOTROS, se centra en una experiencia compartida que ocurre entre los individuos y su entorno durante treinta minutos, una duración óptima para el pequeño elenco y suficiente para crear conexión entre los participantes. Mi intención es iluminar tanto a bailarines como a espectadores,

reconociendo cómo comparten un mismo territorio; que continuamente se transforma y es desconocido. Considero que tiene un valor importante que un individuo pueda reconocerse dentro de un espacio. Cuando sucede esto puede reconocer las consecuencias de sus acciones y obrar mejor²: y en la oscuridad, el movimiento puede ser libre y a la vez liberador.

NOTA IMPORTANTE:

La información recogida en este documento y la construcción de algunos dispositivos lumínicos, son el resultado de laboratorios y sesiones de experimentación. Desde finales del 2019 gestioné siete encuentros con bailarines y no bailarines para determinar el potencial de este proyecto, escuchar sus reflexiones y tener bases para construir algunos dispositivos lumínicos.

Luego en el 2020, a raíz de la pandemia y el distanciamiento social, construí 4 objetos lumínicos con los que podía interactuar ya que no podía continuar con las investigaciones grupales. La idea entonces se adaptó a un solo, una obra experiencial de 30 minutos que presenté en “El Cubo -Fábrica de Movimiento-”¹.

Durante los primeros meses del 2021, tras haber recibido el fondo para investigaciones del CODI, y aún en el marco de las restricciones del COVID-19 estuve gestionando: los espacios para presentar OSCURIDAD ENTRE NOSOTROS; los nuevos objetos lumínicos; algunas mejoras a las metodologías y estrategias; modificaciones a la primera versión presentada; un equipo de trabajo; el vestuario, entre otras acciones. <https://tanicrdna.wixsite.com/oscuridadmovimiento>.

² Ver Olafur Eliasson, en Antecedentes

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Surgimiento de la idea

Antes de la danza, para mí, hubo luz. Posiblemente, mi primer amor fue la fotografía, estuve tan fascinada por observar el comportamiento de la luz y su incidencia sobre las superficies que estudié y trabajé como fotógrafa algunos años antes de dedicar mi atención completa a la danza³. Ambas experiencias nutren mi deseo por explorar lo visual, la percepción y la oscuridad como una plataforma para dar luz: una luz que revela la foto, y en mi proyecto, el movimiento.

Por otra parte, como espectadora y como creadora, me he preguntado por cómo sentir al otro a través de experiencias escénicas de inmersión, por cuestionar aspectos relacionados con la composición en escena como el espacio, la iluminación y los roles que tanto intérpretes como espectadores se fijan. Este proyecto nace de la pregunta por cómo somos y qué hacemos cuando nadie nos ve (con nosotros mismos y con los demás), así como de la concepción de que el arte y la danza pueden ser experiencias vívidas que nos conectan humanamente.

³ Parte de mi trabajo puede ser visto en: <https://taniacfotografia.carbonmade.com/>

Antecedentes

La naturaleza de este proyecto de investigación puede traer como antecedentes a artistas y pensadores de diferentes épocas y prácticas. Para OSCURIDAD ENTRE NOSOTROS tres figuras sobresalen por su interés por el espacio, la luz y el movimiento. Loie Fuller, desde su uso del escenario y las luminarias para crear atmósferas surreales, Alwin Nikolais desde la reconfiguración del cuerpo y Olafur Eliasson desde su búsqueda por el individuo y su causa-efecto en su entorno.

Varios puntos en común pueden identificarse entre estos tres artistas, pero uno que sobresale es la inquietud por la reconfiguración del cuerpo dentro de la obra. Si bien Nicolais y Fuller están descentralizando al individuo en la danza, y Eliasson lo está incorporando dentro de sus obras “no escénicas”, los tres convergen en una búsqueda por la relación con lo universal por medio de una experiencia corporal, donde se podría argumentar que la singularidad no excluye la pluralidad y viceversa.

Otra razón importante por la que Eliasson, Nicolais y Fuller son antecedentes en este proyecto tiene que ver con una prioridad por distorsionar la realidad para sus espectadores. Sea por medio de trajes amorfos o luces y reflejos, y particularmente por cómo usan el espacio visualmente, estos artistas propician atmósferas que integran diferentes sentidos físicos para estimular imágenes

surrealistas. Eliasson lo hace con el color y el desplazamiento; Fuller con efectos visuales y técnicos; Nicolais con sonidos e ilusiones. La combinación de tecnologías, formatos artísticos e incluso la manera cómo incorporan los diferentes sentidos físicos son aspectos comunes que se observan como cruciales en la creación de estos tres autores artísticos.

Con el fin de ampliar información sobre cada uno, es posible plantear un recorrido cronológico y comenzar con una de las vanguardistas del comienzo del siglo XX, Loie Fuller: la mujer que revolucionó la escena y que, sin tener un entrenamiento formal en danza, partió su historia en dos. Fue una coreógrafa, maestra de muchos, inventora, escritora y pionera de la danza moderna que gozó de mucho reconocimiento en su época. Su famosa Danza de serpiente, de 1900 aproximadamente, deslumbró a los espectadores con efectos innovadores nunca antes vistos, pues fue uno de los espectáculos más aclamados en el París de la Belle Époque⁴. Es ampliamente reconocido el desarrollo de sus propias técnicas de iluminación con sales, pinturas y otros mecanismos para crear ilusiones visuales sobre el espacio y su figura danzante. La prioridad por la luz era tal, que se dice que viajaba con un equipo de veinticinco técnicos para crear luces, proyecciones, sombras y colores sobre sus trajes fantásticos. Estaba haciendo arte con la

⁴ Se puede apreciar la relevancia de Loie Fuller en su época desde los retratos de artistas reconocidos, entre ellos Toulouse-Lautrec y Auguste Rodin. Fue una bailarina célebre con amigos y colaboradores en diferentes esferas de la sociedad: políticos, cineastas, científicos, pintores, escultores, bailarines, etc.

electricidad de manera anticipada para su tiempo. Además, se dice que fue la primera en cubrir el espacio escénico completamente de negro para controlar la luz y sus reflejos.

Para el presente proyecto, Fuller resulta relevante por su interés por la danza como un espectáculo total, con una preocupación latente por el manejo del espacio y la luz. De esta manera, su foco no estaba centralizado en el cuerpo, sino en las imágenes que podía evocar y la atmósfera que podía recrear.

Casi cincuenta años después, otro de los antecedentes principales de este proyecto, Alwin Nikolais, nombra a Loie Fuller como una de sus inspiraciones. Este reconocido coreógrafo también fue un vanguardista en utilizar los medios electrónicos para sus propósitos creativos. Combinó conceptos de movimiento, danza, luz y color y consideraba las posibilidades infinitas del espacio, sonido y movimiento por fuera de las convenciones tradicionales que llevaban la danza al escenario. Para él, el cuerpo era un elemento más dentro del gran diseño total. Por ejemplo, en algunas de sus obras usaban trajes que alteraban sus figuras corporales y sus puestas en escena llegaban a asemejarse con shows de magia al crear ilusiones ópticas a través de figuras que se transformaban. No le interesaba la narrativa que imperaba en los coreógrafos modernos norteamericanos, muchos de ellos maestros suyos. Nikolais decía que prefería usar sonido en lugar de música, ya que la música se asocia a algo y remite a la forma literal de eso que se escucha. Este artista nacido

en 1910 en un pequeño pueblo de Estados Unidos, se convirtió en una influencia notoria entre las décadas de los años 50s a los 90s, alentando el trabajo de nuevos artistas como Moses Pendleton (MOMIX y Pilobolus) y Philippe Decouflé. Este último, uno de sus pupilos más famosos, comenta en una entrevista acerca de la obra de Nikolais:

“What I learned from Nikolais is essential to my work now; how he could make bodies something else; objects, flowers, light and shade (...) It’s still very rare in dance that music, light, video are integrated as a whole. People are more worried about how they move than about a full vision of a show.”

(Decouflé, 2016)

No es de sorprenderse que algunos críticos de su época encontraran su danza deshumanizadora puesto que, en la reconfiguración que sucedía con los trajes diseñados por Nikolais y la constante interacción con elementos y utilería, se perdía la forma humana. Se puede decir que Alwin Nikolais era un vanguardista de su época que veía en la interacción de diferentes elementos con el cuerpo una metáfora desde el movimiento para hablar de la relación universal.

Siguiendo esta idea, existe una entrevista que se hizo a Nikolais en el programa *Day at Night* en noviembre de 1974, donde el artista habla sobre su uso de los efectos teatrales en la reconfiguración del cuerpo. “So instead of just doing

twitches and twirls and high kicks, I use the body very much more strongly visually than most choreographers do.” (Nikolais, 1974)

Al igual que Loie Fuller, su prioridad fue usar el cuerpo como un medio, un mensaje, siendo uno de sus objetivos descentralizar al individuo. Es decir, el movimiento en determinado espacio es lo más importante y no el virtuosismo del sujeto, del bailarín. El cuerpo entonces es algo que se transforma y va más allá, metafóricamente hablando.

Por otra parte, el último antecedente también propone una búsqueda por la luz, el espacio y el movimiento, la diferencia es que tiene una preocupación por la experiencia del espectador. Olafur Eliasson comparte con Fuller y Nikolais la idea de que la creatividad está siempre en relación con el mundo alrededor de nosotros. Este artista europeo contemporáneo multidisciplinario tiene actualmente colecciones permanentes en diferentes museos alrededor del mundo, (entre ellas su obra *In Real Life* (2019-2020) exhibida en el *Tate Modern*; ha recibido numerosos premios entre ellos *The Design Prize* (2017) por su proyecto de impacto social *Little Sun*; etc.) y es un artista muy nombrado en espacios de arquitectura, arte, escultura, instalación, etc.

Este artista es uno de los antecedentes más relevantes para este proyecto porque busca envolver a sus espectadores como productores del espacio en lugar de

consumidores pasivos. Por ejemplo, muchas de sus instalaciones contemplan la luz y el desplazamiento físico como motores que cambian la experiencia misma con la obra.

Por esta razón, Eliasson crea entornos para que el espectador se vea a sí mismo en el contexto del espacio, entrelazando la idea de lo singular y lo plural. Por esto en su trabajo, que involucra casi siempre el espacio público, propicia experiencias donde el espectador se sienta incluido y no excluido. Es decir, su interés no está en recibir “apreciación”, en un sentido más clásico, teniendo a un cuerpo frente a un cuadro, por ejemplo, sino más bien en inspirar consecuencias en el espectador para que se sienta como parte del espacio. Como Eliasson considera que la experiencia es aquello que se encuentra entre el pensar y el hacer, una experiencia significativa despierta la idea de que se participa en el mundo y que por ende existe una responsabilidad hacia ese mundo.

De manera que si tengo un sentido del espacio, si siento que el espacio es tangible, si siento que el tiempo existe, si existe una clase de dimensión que pudiera llamar tiempo, también siento que puedo cambiar el espacio. Y, de pronto, hace la diferencia en términos de hacer el espacio accesible: podríamos decir que se trata de comunidad, colectividad. Me refiero a esta sensación de estar juntos. (Eliasson, 2009, TED TALKS)

Estos tres antecedentes le ofrecen a mi investigación recursos como la descentralización del individuo en la oscuridad; la composición visual con luces y sombras; el uso de escenografía (o en mi caso prefiero la palabra dispositivos) como parte fundamental de la poética; la ubicación y la perspectiva; la superposición de disciplinas tecnológicas y artísticas, entre otras.

Justificación

Actualmente es fácil reconocer la saturación de luces, información, tecnología, imágenes, sonidos, que impera tanto en la nueva realidad virtual como en la que enfrentan directamente los sentidos. ¿Qué pasaría entonces si todo se apaga? ¿Y si solo se queda una pequeña luz, un sonido tenue?

Indudablemente, OSCURIDAD ENTRE NOSOTROS tiene un carácter de intermedia⁵, pero más allá, está atravesado por preguntas alrededor de cómo somos y cómo nos comportamos cuando nadie nos ve. De esta manera, estoy hablando de

⁵ Intermedia es una palabra usada en el movimiento de artistas FLUXXUS de los años 60s para describir actividades artísticas interdisciplinarias. Para ellos, la aleatoriedad tenía un valor expresivo. consideraban también que los sucesos del día a día podían ser arte. Su interés, además, era desmontar el ego del artista, les interesaba el trabajo, no representar sentimiento. Entonces eran publicaciones, recetas, partituras de eventos y objetos fáciles de reproducir lo que quedaba de sus happenings, conciertos aleatorios, comidas, reuniones, etc.

la luz no sólo como un fenómeno físico que revela, sino también de su naturaleza simbólica y sus consecuencias en la creación.

Así que el proyecto que propongo es una *obra experiencial de danza* (ya que es una experiencia compartida con el público) que será realizada en oscuridad artificial⁶ dónde a través de unos dispositivos de luz, interactivos y portátiles, haré un solo acompañada de cantantes, bailarines y cómplices del público. Estas luminarias construidas con madera y leds programadas con sensores servirán para mover y construir continuamente la escenografía; proponer otros puntos de apoyo y, lo más importante, para crear a partir de la percepción y sensación de la luz, y de su ausencia.

Me ubico en la oscuridad porque es tanto un lugar que provoca reacciones emotivas como físicas. Puede despertar incertidumbre, miedo y alerta ante el peligro, y también puede ser un lugar íntimo que desinhibe la exploración sin juicio ajeno, la creación, la contemplación e incluso la sanación. En cuanto a las reacciones físicas, la oscuridad expande la atención sensorial, pues el oído, el olfato, la piel y los demás sentidos se agudizan. La oscuridad activa otra atención y propiocepción.

⁶ Este término lo presto de Noam Elcott, autor de *Artificial darkness: an obscure history of modern art and media*. Ver Bibliografía.

Por consiguiente, una de las ideas centrales de esta obra experiencial es facilitarle al público vías de autoconocimiento y movimiento a partir del instinto, y no del juicio ajeno. El rol de espectador es frecuentemente pasivo y suele deberse a que el formato tradicional de las obras no contemplan el reconocimiento de los intérpretes hacia el público (cuarta pared), y a que el común de las personas no consideran que su danza tiene suficiente valor para traducir sensibilidad artística. Con esto quiero decir que en gestos y movimientos comunes (democráticos⁷) como iluminar, ser iluminado, o interactuar con los dispositivos así como en la interacción con diferentes medios artísticos, el público puede encontrar significados que parten más allá del virtuosismo.

A partir de lo anterior, puedo visualizar que este proyecto, además de aportar a la reflexión sobre quiénes somos, con nosotros mismos y con los demás, es un puente investigativo entre la construcción de objetos físicos y la danza. Al tener un componente visual y espacial que constantemente se construye y se transforma, la intermedia que propongo camina entre la plástica y la danza, y se vale de la luz y el sonido para su discurso poético.

⁷ Ver Marie Bardet en Desarrollos Conceptuales

Pregunta de Investigación

¿Cómo en la oscuridad la interacción con dispositivos lumínicos puede despertar sensaciones diversas e incidir en la creatividad de los bailarines y del público?

Objetivos

Objetivo general

- Crear una obra experiencial de danza en un espacio vacío y oscuro, tanto para bailarines como para espectadores, donde la interacción con dispositivos (escenográficos, de sonido y luminarias) potencialice la creación en el instante.

Objetivos específicos

- Alimentar una experiencia en danza, a partir de una investigación práctica de dispositivos creativos, que se pregunte por el movimiento a partir de: la relación espectador/bailarín en la oscuridad y objetos externos.

- Partir de la investigación práctica de los dispositivos para crear una experiencia que se pregunte por el movimiento a partir de: objetos externos y la relación espectador/bailarín en la oscuridad.
- Producir y programar luminarias interactivas que, como dispositivos, tengan múltiples funciones para provocar movimiento tanto en el bailarín como en el espectador.
- Diseñar estrategias de inmersión, que conduzcan y faciliten al público a intervenir o experimentar la obra en el momento.

3. CONTEXTO

OSCURIDAD ENTRE NOSOTROS es un proyecto que se ha desarrollado desde el 2019 como una excusa a mi curiosidad personal, y a la vez en un marco académico para obtener un título universitario de pregrado en Licenciatura en Educación Básica en Danza. Elaborado a fuego lento y constante desde Medellín, Colombia, y con un lazo específico con la Universidad de Antioquia, este proceso ha permanecido a través un Paro estudiantil, la pandemia COVID-19 y la violenta situación política del 2021.

En cuanto al desarrollo del proyecto y su ejecución, es importante mencionar que los continuos cambios en mi contexto inmediato, las restricciones de presencialidad en la Universidad, los límites de aforo, han influenciado enormemente en el desarrollo y planeación de este proyecto, transformándolo e incluso nutriéndolo. Por ejemplo, el tener que conseguir un espacio para ensayar y presentar la obra experiencial por fuera de la universidad me obligó a iniciar procesos y alianzas con entidades, desde contactarlos, presentar el proyecto, hacer un planeamiento y todos los protocolos que se derivan (ver diseño metodológico). También, no poder contar con un grupo de personas para trabajar, me llevó a diseñar objetos con los que podía interactuar, y de ahí tuve que emprender un camino autodidacta, con la ayuda de asesorías necesarias, en un ambiente material (de

diseño, carpintería e iluminación) para el cual mi conocimiento en danza no me había preparado.⁸

Es igualmente importante mencionar que el contexto del espacio que pude concretar para hacer ensayos y la función, El Exploratorio, fue durante semanas el epicentro de los enfrentamientos entre la primera línea y el Esmad. Esto nos obligó a replantear la fecha de presentación por la importante consideración ética que suponía un riesgo para los asistentes y el equipo.

OSCURIDAD ENTRE NOSOTROS, siguiendo otro orden de ideas, responde a ciertas inquietudes artísticas que me han surgido desde el asiento de espectadora como también del de estudiante.

Por ejemplo, recuerdo en mi paso como estudiante y espectadora, que en algunas producciones de los estudiantes de teatro habían decisiones artísticas de diferentes índoles. En cuanto a iluminación, escenografía, dramaturgia, etc., se notaba una construcción conceptual. Por otro lado, las prioridades artísticas de las muestras de danza solían ser (casi exclusivamente) alrededor de instrucciones de cuerpo y movimiento. Sospecho que la variedad de materias y cursos de ambos pregrados tenga relación con la pluralidad de decisiones y direcciones artísticas.

⁸Ver: diseño metodológico.

Esta observación combinada con mi curiosidad por interrelacionar diferentes disciplinas me llevó a buscar referentes fuera de mi contexto inmediato que trajeran a la escena ingredientes diferentes al cuerpo.

Ahora, en un contexto mundial cada vez son más las prácticas multidisciplinares, como el *video mapping*, las proyecciones de video y las animaciones que se combinan con danza. Y es importante hablar de ellas porque como espectadora considero que cuestionan ciertas estructuras que se han estandarizado sin pensar dos veces. Existen dinámicas del espacio, la iluminación y los roles que tanto intérpretes y espectadores se fijan. Es decir, ¿qué pasa con la mirada del bailarín que no mira?, ¿el espectador pasivo que observa quieto sin involucrarse?, ¿por qué hay uno observado y uno que observa?, ¿qué pasa con las fronteras entre el espacio escénico y los planos desde donde se observa?

Así que voy a hablar de tres obras a las que he asistido para extraer elementos que considero que enriquecen mi propia investigación.

Por ejemplo, está la compañía de arte digital mezclado con danza, *Pixel*, que propone una lectura muy diferente del espacio físico en la escena a través de *video mapping*, creando pisos que se mueven, figuras proyectadas que envuelven a los bailarines, entre otras distorsiones y efectos visuales.

Además en la combinación de géneros urbanos, clásicos y circenses, Mourad Merzouki presenta el resultado de una exploración que conversa entre diferentes mundos. Este coreógrafo francés se cuestiona sobre la relación con el espacio y sobre otras maneras de hacer mover a los bailarines remitiendo a cómo lo digital está inmerso en lo cotidiano.⁹

Otra obra que asistí más recientemente, “Dog Talks” de la compañía Metamorphosis Dance, me cautivó por varias razones, entre ellas, porque al principio de la obra (en mi propia lectura como espectadora) ofrece confusión. Un hombre atraviesa el proscenio con una luminaria, no dejando claro si es una acción escénica o si se trata de alguien que trabaja en asuntos técnicos de la obra. Se rompe la cuarta pared también en medio de otras referencias hacia el cine y el teatro, y en el reconocimiento de elementos físicos del espacio escénico. Además, en un momento dado, cuando los bailarines tenían en sus manos las luminarias para iluminarse entre sí en una penumbra, pude ver por primera vez desde las gradas de un teatro de gran formato, la magnitud de esta simple acción.

⁹ Otra artista con la que me encontré digitalmente es Miwa Matreyek cuyas obras son una mezcla de animación, performance e instalación de video. Su trabajo se acerca más a una experiencia cinematográfica por el manejo que le da a las sombras de su cuerpo sobrepuestas a las proyecciones, asociando las artes visuales que presenta con una cualidad fantástica y una interpolación entre ilusión y realismo.

Figura 1.

Luces portátiles que crean atmósferas espaciales



Tomado del inicio de página web, *Metamorphosis Dance*, 2020,
<https://es.metamorphosiswebpage.com/>

Por último, en *De tripas corazón* de la compañía de microteatro Cámara Oscura, que se estrenó a finales del 2019 en Medellín, pude ver decisiones poco convencionales. En un cubo de menos de 15 metros, completamente envuelto por tela negra, las sillas estaban dispuestas hacia varias orientaciones y los actores entraban por las cuatro paredes que enmarcaban el cubo. Éstos se involucraban a tal punto con el público, que llegaban a acercarse casi hasta tocarlos.

A lo que quiero llegar exponiendo estas tres obras, es que despertaron reflexiones alrededor de mi experiencia como espectadora, como estudiante, como bailarina y creadora. Aportan ejemplos de los temas que me interesan al transfigurar los roles, la luz/oscuridad y el espacio, y logran excitar sensaciones -como lo son la confusión, la incomodidad hacia lo inesperado y el surrealismo- que podrían aportar variedad a mi contexto dancístico local.

4. DESARROLLOS CONCEPTUALES

NOTA INICIAL:

Este desarrollo conceptual estará nutrido por diferentes experiencias, creaciones y reflexiones que he tenido a lo largo de mi carrera como estudiante de la Licenciatura en Educación Básica en Danza. Parte de los textos aquí presentados han sido extraídos de ensayos e informes de diferentes clases desde el 2016 aproximadamente. Las notas al pie, entonces, hablan de experiencias que se relacionan con los conceptos. Se encuentran bajo una perspectiva que es multi-direccional y multidimensional: donde se entrelaza lo teórico con lo práctico y se acepta que en este intercambio constante se crean nuevos caminos de conocimiento, significados y propósitos.

El desarrollo conceptual de esta investigación apunta hacia la pregunta fundamental de cómo en la oscuridad la interacción con dispositivos lumínicos puede despertar sensaciones diversas e incidir en la creatividad de los bailarines y del público.

Son tres los temas principales que enriquecen la creación y la reflexión en OSCURIDAD ENTRE NOSOTROS. Inicialmente quiero indagar sobre las fronteras entre el bailarín/espectador: cómo el espacio y la concepción de arte han afectado el rol del espectador.

El segundo tema gira en torno a la oscuridad y las luminarias, como elementos externos que sirven de vías para transformar y propiciar el movimiento.

Son insumos creativos para la interpretación, al generar otro tipo de lecturas y relaciones con los espectadores.

La última categoría se puede entrelazar con lo metodológico, ya que me pregunto sobre qué lenguaje, cuerpo y atención se puede desarrollar, para conectar desde lo imprevisto de la improvisación, y estimular una conexión entre los bailarines y los espectadores. El espacio influye en el comportamiento, así que vale la pena revisar qué implicaciones, incluso desde la mirada de otras disciplinas, tiene su construcción para el azar y para composiciones instantáneas.

Las fronteras entre bailarines y espectadores

Y es desde mis propias observaciones y desde mi propia experiencia como espectadora, que he notado que dentro del espacio escénico tenemos una atención extra-cotidiana: mi cuerpo se dispone en parte porque el espacio hace que así sea. El cuerpo que espera en una línea para pagar algo; el cuerpo que camina libremente por el parque; el cuerpo que se dispone a ver una obra artística, etc., es diferente según su situación y entorno.

En el campo de la arquitectura, por ejemplo, se piensa mucho en esta relación del individuo con el espacio. De algo similar habla el arquitecto y magíster en

estética Carlos Mesa González, docente de la Universidad Pontificia Bolivariana y de la Universidad Nacional de Medellín cuando se refiere a afecciones estéticas de doble vía. Es decir, cuando pisamos la arena, las huellas que quedan no son solo las del cuerpo afectando la arena sino también las de arena afectando el cuerpo. Esta idea reubica al ser humano en su soberanía, recordando como *el todo* afecta al individuo. El autor re-significa tanto el cuerpo como la superficie.

Por otra parte, encuentro necesario indagar históricamente para determinar el origen de ciertas características del espacio escénico que han influido posiblemente en el comportamiento del espectador (haciendo que respete conductas establecidas: por ejemplo, por qué nos sentamos de cierta manera, dejamos de hablar, centramos nuestra atención, etc.) Me valgo de este relato cronológico que hace Gina Eduardo Muñoz en *El Espacio Escénico Desde las primeras civilizaciones hasta el siglo XVII* (2013), para responder desde cuándo o por qué se separa lo que se está presentando de su público.

La evolución del espacio escénico se presenta a partir de las primeras celebraciones del ser humano a través de los rituales o ceremonias, principalmente de carácter religioso, y cómo este espacio básico, generalmente al aire libre, va adaptándose a las necesidades de las representaciones teatrales, en un principio, en Grecia, con la construcción de los primeros edificios dedicados al teatro, luego en Roma con los

espacios escénicos dedicados a los juegos conocidos como ludi espacios. Para, en la edad media, adaptar los edificios religiosos, calles y plazas, y finalmente, durante el Renacimiento y Barroco generar la gran revolución del espacio escénico, inicialmente con la construcción de teatros influenciados por los conceptos clásicos, y más adelante aplicando los principios de la perspectiva, transformando el escenario y la escenografía, e introducción de la *escenotecnia*, se incursiona en Italia con la denominada *sala a la italiana*, de la cual surgen los elementos que actualmente constituyen el escenario teatral. (Eduardo Muñoz, 2013, p. 63)

Me parece valioso además, complementar este texto con otro dato que presenta Eduardo Muñoz. En el gran marco de la civilización greco-romana, donde acontecían grandes actos *performativos* (desde las tragedias en escena hasta los juegos en el coliseo), la interacción entre la audiencia y el actor eran diferentes a las representaciones actuales tradicionales. El público tenía, en ocasiones, la oportunidad de levantar su voz en respuesta a un actor que le hablaba directamente, por ejemplo. Es necesario mencionar que la difusión voz a voz era casi una extensión de la obra en la época dorada de la cultura greco-romana.

Pero las primeras representaciones artísticas de la historia que conocemos en nuestro contexto euro-centrista y occidental, de nuevo, apuntan a que se separa lo

que se está presentando de su público. La sala a la italiana, que es el formato y el modelo arquitectónico más frecuente en el espacio escénico actual, fija el concepto de la cuarta pared.

En verdad, *la cuarta pared* es un término muy importante para este proyecto no sólo porque nace de la concepción tradicional del espacio físico, sino que también trae consigo la división imaginaria que separa el escenario del público creando así una realidad de tres paredes, donde la cuarta es la que separa al público. Mientras que el público puede ver a los actores, esta convención asume que los actores deben actuar como si no pudieran ver al público (Viramontes, 2016). Así que fue desde el siglo XVIII que la convención de plataforma dentro de una caja de tres paredes se volvió popular y, en las décadas posteriores, el realismo en la escenografía sustentó este concepto de historia fantástica. Incluso en el cine, la oscuridad al inicio de la película añade la sensación de entrar en otra realidad y salir de esta (Elcott, 2016). Esta división es más que física porque influye directamente en el comportamiento del público, del actor, el uso de la voz, de la disposición de la mirada, entre otras cosas. Y por esta razón, quebrar la cuarta pared ha sido un recurso que muchos dramaturgos han empleado con intención deliberada. Algunas películas, series y videojuegos en ocasiones reconocen virtualmente al espectador, o dejan que un personaje se haga consciente de su rol dentro de la pieza. La mayoría de recursos técnicos en el cine favorecen a que el espectador se pierda en la historia, pero quebrar

la cuarta pared hace lo contrario, despierta tanto a los espectadores como a los personajes¹⁰.

Si bien este espacio que divide crea una distancia entre el público y el bailarín, es una afirmación ampliamente aceptada decir que el espectador es un ingrediente crucial para que la obra sea completa. En el artículo *La Pasión de Espectadores*, Jorge Dubatti (2009) dice que el teatro es un acontecimiento social que ocurre entre los productores del evento y el público. Como el título de su artículo indica, es un texto dedicado a exponer el papel de aquel que no se ubica en el escenario. Según Dubatti, el asistente tiene un derecho y una oportunidad de repensar y redefinir el teatro. De esta manera se convierte en un *laboratorio de (auto)percepción teatral*.

Pero tal vez, el mayor misterio radica en qué pasa en su interior, cómo piensan los espectadores, qué los estimula, si se dejan o no conducir por lo que la obra propone, por qué se aburren, por qué ríen, qué recuerdan, y qué hacen con los espectáculos cuando terminan. (Dubatti, 2009, p.1)

¹⁰Como resultado de la clase *Composición 1* de Pilar Naranjo, en el 2017, compuse para ser presentada en el Teatro Camilo Torres, una pieza que sumaría varias de las inquietudes que tenía en el momento. Entre ellas estaba una inconformidad por los límites del escenario. Así que yo empezaba mi solo sentada entre el público, y al escuchar unas gaviotas que sonaban desde la esquina del proscenio me levantaba de la silla, atravesaba el escenario caminando y sacudía la gruesa cortina negra. Al final de la música, yo salía corriendo del escenario subiendo las escaleras para saltar encima del separador de concreto ubicado detrás de las sillas. Allí una luz artificial -que había designado previamente a un conocido- era prendida y apagada; yo salía completamente del teatro y la pieza finalizaba.

De una manera similar, la artista Marina Abramovich dice que no sólo el público es un ingrediente esencial de la obra; sino que éste reclama cada vez más ser parte activa de lo que está sucediendo, en lugar de mantener el rol pasivo de contemplar. Esta artista contemporánea ha desafiado sus propios temores, desplazando sus límites produciendo performances crudos, reales y en muchas ocasiones peligrosos. Para Abramovich, la única expectativa en cuanto a ella como artista es estar presente y que el público decida cómo tomarlo. Quiere que estén presentes porque, según ella, sin el público el mundo no existe.

Antes de continuar, quiero enfatizar que la indagación principal de este primer tema -fronteras entre bailarines y espectadores- se dirige a este punto crucial: cómo se percibe el arte. John Dewey dice que el arte realmente es aquello que se puede experimentar. Es decir, el arte verdadero es la experiencia de encontrarse con el arte, no con el objeto, contraria a la idea de que el arte es el objeto. Dewey afirma que cuando la obra es separada de estas experiencias, es separada de la vida, puesto que la verdadera forma del arte es una experiencia.¹¹ Añado que esto es particularmente interesante para mi investigación porque ese cuerpo que experimenta y percibe, es indispensable para un acercamiento “verdadero”, como diría Dewey, al arte.

¹¹ Esta idea del arte como parte de la vida es desarrollada por John Dewey, filósofo estadounidense de los años 30, en su libro *El arte como experiencia* (2008).

Existen también otros investigadores que sostienen que las primeras manifestaciones de arte no eran otra cosa que parte de la cotidianidad misma. Probablemente las primeras experiencias de situaciones artísticas ocurrieron durante los rituales de los grupos humanos en diferentes partes del planeta. Durante los trances alcanzados, generalmente por los chamanes, se alcanzaban estados exaltados de la realidad y se originaban nuevas visiones. El antropólogo David Lewis-Williams teoriza que las pinturas rupestres no eran simples representaciones de lo que sus creadores veían en su contexto, sino que eran el resultado de experiencias espirituales en estados de trance. Los rituales, generalmente alrededor del fuego, y las manifestaciones o los objetos generados a partir de estos, hacían parte del día a día. El arte, como se vivía, no era algo aparte de la cotidianidad.

Dewey prosigue con la idea de recuperar la continuidad de la experiencia estética dentro de los procesos cotidianos, cuando hace clara su inconformidad con la concepción de lo que se considera arte, que se separa de lo cotidiano. Menciona en su libro, que en el pasado los utensilios eran elaborados con tanto cuidado que hoy nos asombramos y los ponemos en los museos. Sin embargo, en su propia época eran una manifestación de un grupo social, eran formas de celebrar la vida, la cosecha, las deidades y todas las partes de la vida significativa dentro de una comunidad organizada. Igualmente, las artes escénicas, la pintura y la arquitectura eran parte de la comunidad, no existían en esa época galerías o museos. La

modernidad de alguna forma secuestra el arte en instituciones reguladas por fuera de los procesos normales de vivir.

¿Por qué el intento de conectar las cosas más altas e ideales de la experiencia con sus raíces vitales básicas es, tan a menudo, considerado como una traición a su naturaleza y una denegación de su valor? ¿Por qué se siente repulsión al conectar las altas realizaciones de las bellas artes con la vida común, la vida que compartimos con todas las criaturas vivientes? ¿Por qué la vida es pensada como asunto de los sentidos más primitivos y ocultos o, cuando mucho, como cosa de sensación tosca y pronta a hundirse hasta el nivel del deseo y la áspera crueldad? Una respuesta completa a la cuestión implica escribir una historia de la moral y revela las condiciones que han originado el desprecio por el cuerpo, el temor de los sentidos y la oposición entre la carne y el espíritu. (Dewey, 2008, p.23)

Lo que advierte Dewey al final de este párrafo es crucial en esta investigación, porque afirma que la historia de la moral ha permeado cómo aprendemos a percibir, incluso, corporalmente, frente a una experiencia con el arte. Y en verdad, aunque me refiero al arte en general, pienso que la danza es un vehículo particular porque proporciona de primera mano y como espejo del otro una relación directa con el cuerpo, cuerpo que es indispensable para percibir el mundo exterior. No sobra decir que sin cuerpo, nuestra percepción sería inexistente. Entonces este enunciado habla

directamente del desprecio por el cuerpo y el temor de los sentidos. Pese a que Dewey se ubica en los años treinta, en general la identidad colectiva de mi contexto no difiere con la alienación del cuerpo.

El legado euro-centrista que enmarca el pensamiento de Dewey no es tan alejado de mi entorno y establece tendencias que distancian a los bailarines y espectadores. Por esta razón, en mi obra el público va a estar situado en el perímetro del espacio escénico- en primera instancia para remitir a las experiencias alrededor del fuego- permitiendo que el público tenga una perspectiva diferente según dónde esté situado.

Retomando la idea de la cuarta pared, el movimiento FLUXXUS en los años sesenta también se preguntaba sobre los distanciamientos entre el arte y el espectador. Fuera por la duración, la mezcla de medios y métodos, las maneras en las que involucraban al público, en los *happenings* y en otras manifestaciones artísticas, estaban desafiando toda clase de norma establecida. También surgieron en esta época otros movimientos y colectivos de artistas plásticos, músicos, poetas, bailarines que se preguntaban por temas como la *des-jerarquización del arte* y la *empatía*.

Estos dos últimos temas los pude llevar de la teoría a la práctica durante mi participación en la clase Taller Montaje de Sara Idárraga en la Universidad de

Antioquia. Esta experiencia me ha servido como referente directo, en un sentido porque comparte el mismo contexto social y geográfico que esta investigación, y, en otro, por su uso de elementos externos al cuerpo para su transformación. Siendo “De lo invisible” una obra de improvisación que parte de pautas y reflexiones alrededor de un acto simple y común: lanzar y recibir una pelota de tenis. Sus metáforas con la vida cotidiana y el poder fueron abundantes, y con respecto a algunos conceptos practicados en esta clase es que Sara Idárraga presentó el texto *Pensar con Mover* de Marie Bardet (2012). Este libro tiene entre sus principales referentes a personas como Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer, entre otros. Y así, ubicándose en una época tan influyente de la historia de la danza y la danza contemporánea, Bardet trata la democratización en la danza y la empatía.

En primer lugar, las dos autoras comparten que el virtuosismo y el discurso narrativo no deben ser una norma que rige la danza. Por el contrario, están interesadas en la exploración y los desafíos conceptuales; en lo anarquista de buscar nuevas maneras de hacer la danza. Por esto, a partir de la experimentación, la improvisación y la re-significación de gestos comunes “no virtuosos” buscan acercar al espectador desde la empatía. Marie Bardet cita una frase de Steve Paxton que ayuda a ubicar en su contexto: “Los espectadores corren el riesgo de salir de la obra con la sensación de que su propio movimiento no tiene ningún interés.” Es decir, por el hecho de que la danza que siempre se ha celebrado es aquella que solo una parte de la población puede ejecutar, hace que el público encuentre demasiado ajena

la posibilidad de encontrar valor en su propio movimiento. Y es precisamente por este motivo que se empieza a hablar de la democratización y el igualitarismo en la época de Paxton y el Judson Theater: de aquellos “lugares que rotan” entre el bailarín y el espectador, donde podrías estar *tú en mi lugar* y viceversa.

Por eso, al hablar de no virtuosismo, Bardet genera la pregunta de, entonces, ¿qué gestos, acciones, realidades, límites habitan este anuncio de no virtuosismo? Como participante del curso Taller Montaje, junto con mis compañeros, vimos cómo esta obra podía responder a esta inquietud a través de un gesto común que cualquiera persona puede realizar (el atrapar y lanzar una pelota de tenis). Una de las intenciones de Idárraga era hablar de un lenguaje sensitivo y no necesariamente racional, preguntándose entonces sobre cómo se puede despertar otros imaginarios y otras sensaciones a partir de este elemento externo al cuerpo, la pelota. Así pues, la idea de lo “común y singular” aparece en el trabajo tanto de Sara Idárraga como de Marie Bardet. De esta manera, el nuevo virtuosismo que se defiende es la habilidad de tomar algo tan sencillo como lanzar una pelota y dotarlo de una virtud poética cargada de significado.

Siguiendo esta idea, ambas pensadoras del movimiento se asemejan en sus reflexiones sobre lo que ocurre físicamente en el cuerpo. Se preocupan por cómo el individuo maneja su peso y su masa dotándolo de una singularidad dentro de aquel movimiento común-no virtuoso. La improvisación y la exploración personal se

convierten entonces en estrategias indispensables para generar nuevos conocimientos. Sobre esto Idárraga comenta que ella más que enseñar una técnica en particular, prefiere mejor “dar herramientas para solucionar situaciones”. Las herramientas que pueden ser temporales, corporales, conceptuales tienen una finalidad: cómo se puede ser “expresivo con su cuerpo” reconociendo las herramientas “desde su propio cuerpo”.

En suma, mientras Sara Idárraga habla de un estado de presencia donde el cuerpo se ocupa con la técnica que ya tiene incorporada, de una tarea que tiene adelante; Marie Bardet habla de la atención sensible. Para entender este término, la autora pone el ejemplo de caminar: Se puede caminar con una mirada unidireccional o hacerlo con una presencia expansiva, abierta a las re-disposiciones de peso y espacio. Es decir, el tipo de atención del bailarín es una respuesta a la pregunta sobre qué gestos, acciones, realidades son un prioridad diferente al virtuosismo que busca “aceptar el presente y las oportunidades”.

Siguiendo estas líneas de pensamiento es que planteo prioridades en mi exploración, entre ellas la idea de involucrar al público en la última escena al invitarlo a acciones sencillas como sostener una caja, o iluminar el espacio. Es decir, busco abrir una experiencia de inmersión a través de luminarias (elementos externos) para encontrar nuevos caminos de movimiento. Y también, encontrar en la oscuridad un espacio para sacar a la superficie sensaciones que se viven en el

instante y que desafían una prioridad de impresionar desde el virtuosismo. Todo esto apuntando al objetivo de entender el arte como una experiencia de empatía.

Oscuridad

La oscuridad carga muchas connotaciones- históricas, simbólicas, culturales, entre otras.- pero no es mi intención hacer una investigación por todos los campos de saber que se relacionan con ella. Principalmente, porque no es mi interés que estas ideas condicionen el rumbo o la experiencia misma en la oscuridad. Sin embargo, está claro que la perspectiva epistemológica en la que se desarrolla esta investigación no excluye estas ideas.

Una de ellas es la figura de la noche y sus elementos, que cargan todo tipo de significados en diferentes culturas y épocas, pero, que generalmente están asociados a los aspectos más profundos de la dimensión humana. Por ejemplo, se destaca que muchas de las primeras danzas registradas en las pinturas rupestres en diferentes partes del mundo, ocurrían alrededor del fuego. Con esto quiero decir que, si el movimiento, la luz, la oscuridad y la imagen han estado relacionadas desde el principio de la historia de la humanidad, es porque en su combinación se acogen verdades reveladoras.

Una relación que no compete a esta investigación enteramente, pero que despierta mi curiosidad, es la relación entre las primeras representaciones gráficas y el movimiento/danza. A pesar de que el arte rupestre de cada continente tiene una línea de tiempo diferente y unas características particulares, hay algo igual que se ha encontrado en todos los continentes: una serie o “rejilla” de puntos pintados en las cuevas. La explicación deviene de que es la representación de la impresión que se fija al interior de los ojos causada por la intermitencia de la luz del fuego y por el éxtasis del movimiento. Es decir, debido a la combinación movimiento-luz se plasmó la primera grafía que se llevó a las paredes hace miles de años.

Por ejemplo, bajo la cosmovisión euro-centrista que impera en mi contexto, y que inevitablemente ha fabricado estándares en el ámbito de lo investigativo e incluso de lo artístico, comúnmente se asocia la oscuridad con lo maligno, desconocido, inferior, satánico, sexual, etc. La *oscuridad* en cuanto desconocimiento y la *luz* con el conocimiento, se debe posiblemente a un régimen visual (donde el sentido más importante es la vista), pero, indiscutiblemente estas relaciones tienen bases en cómo se nos ha enseñado a ver la realidad. Así que no son en vano algunas ideas y datos históricos que recojo a continuación.

La Ilustración, también conocida como el Siglo de las Luces, fue un movimiento intelectual que provocó profundos cambios sociales, culturales, políticos (Revolución Francesa) e incluso epistemológicos, que imperan hasta el día

de hoy con consecuencias cuestionables. En relación al régimen visual mencionado, el colonialismo del siglo XVIII tuvo influencias en cómo el conocimiento estaba siendo construido, y en últimas *qué conocimiento* se estableció en el mundo occidental.

Por otro lado, encuentro que antecediendo por diez siglos a este movimiento, la Edad de Oro del Islam (o como prefiero decir, del mundo árabe¹²) se desarrolló sin conseguir tanta atención en la mayoría de libros de historia. Sólo basta ver cuando se buscan fuentes históricas, para darse cuenta que ni siquiera el final de este periodo está determinado en el mundo académico. Pero lo que se sabe, es que este periodo presenta un contraste notorio al oscurantismo de la edad media, principalmente por el florecimiento de la ciencia, la cultura, la tecnología y el crecimiento económico. Los aportes (notorios en Andalucía) en matemáticas, astronomía, química, biología, arquitectura, ingeniería, medicina, farmacéutica, agricultura, óptica, iluminación, son un legado para toda la humanidad, y en particular -aunque pase desapercibida-, para países como Colombia, colonia española.

¹² Prefiero la palabra árabe porque gracias a la estandarización oficial de esta lengua en el imperio del siglo VIII, no era necesario la traducción o un traductor, facilitando el intercambio de información entre diferentes pensadores, culturas y regiones.

En cuanto al pensamiento en la Edad de Oro, entre los textos de Ibn Tufail en el comienzo del siglo XI en Andalucía, se encuentra la primera novela filosófica *Ḥayy ibn Yaqzān*, también conocida como *El filósofo autodidacta*. Sobresale para esta investigación cómo se llega al conocimiento a través de la percepción del mundo externo. Alrededor de esta historia¹³ Tufail, por un lado, habla de cómo un ser humano puede en su propia capacidad llegar al nivel de "estar completo" (al-Insān al-Kāmil) sólo por observar y pensar en la naturaleza. Es decir, que la información absoluta es algo que cualquier ser humano puede lograr, aún un niño criado por una gacela, y que la razón y la revelación (filosofía y religión) no son contradictorias.

No considero que sea muy arriesgado afirmar que las reflexiones de Tufail no conforman el pensamiento colectivo de mi contexto, pero ofrecen para esta investigación otras perspectivas filosóficas que se entretajan incluso con mis inquietudes metodológicas. La razón es que parten de la observación de un fenómeno y qué verdades revela, en lugar de fijar un objetivo y buscar resoluciones que lo afirmen.

¹³La historia de *El filósofo autodidacta* relata cómo un niño que al ser puesto en una cesta por su madre y abandonado en el mar, crece sin contacto humano en una isla abandonada. Criado por una gacela y su propia observación alcanza la iluminación del islam, al-Insān al-Kāmil.

Otro encuentro con la literatura árabe que enriquece los propios fundamentos de mi trabajo se relaciona con la sombra, que en mi obra tiene un papel co-protagonista y esencial.

Según relata Rumi, en la noche previa a su iluminación, Buda luchó con el demonio/dios Mara, quien tras perder la batalla lo abandonó. Pero Mara seguía visitando, y en lugar de ignorar al demonio, Buda le decía: "Te veo Mara" y lo invitaba a pasar a tomar el té como un invitado de honor.

La casa de los huéspedes

El ser humano es una casa de huéspedes.
Cada mañana un nuevo recién llegado.
Una alegría, una tristeza, una maldad
Cierta conciencia momentánea llega
Como un visitante inesperado.
¡Dales la bienvenida y recíbelos a todos!
Incluso si fueran una muchedumbre de lamentos,
Que vacían tu casa con violencia
Aún así, trata a cada huésped con honor
Puede estar creándote el espacio
Para un nuevo deleite
Al pensamiento oscuro, a la vergüenza, a la malicia,
Recíbelos en la puerta riendo
E invítalos a entrar
Sé agradecido con quien quiera que venga

Porque cada uno ha sido enviado
Como un guía del más allá.
(Rumi, XII)

Ahora, quiero trazar paralelo entre la concepción dualista de “sombra” de Carl Jung, y el famoso poema de Rumi, porque según Jung, la sombra se forma junto con la persona, y la sombra se suele reprimir al inconsciente, causando grandes problemas como las adicciones y la autodestrucción. Al integrar y aceptar la sombra, se puede generar un renacimiento psicológico. Esto es vital en mi trabajo porque, en últimas, estoy hablando de cómo la oscuridad puede revelar conocimiento. Y si relaciono la oscuridad con problemas y obstáculos que son los maestros de crecimiento, tal vez pueda cambiar su sinónimo *desconocimiento* por *RE-conocimiento*.

Trabajar dentro de los límites del medio nos obliga a cambiar nuestros propios límites. La improvisación no consiste en romper las formas y las limitaciones solo para ser "libre", sino en usarlas como la forma precisa de trascendernos. (Nachmanovitch, 2013, p.103)

Cambiando el curso en este apartado del desarrollo conceptual, me dirijo a aquella espacialidad que nombraré como *oscuridad artificial* puesto que se asocia con algo producido (como es el caso de la luz artificial) y está desprovista de ideas adicionales como la noche, el subconsciente, la metáfora, el mal, etc. (Elcott, 2016)

Entre las primeras conquistas de la oscuridad artificial estuvieron los experimentos de Étienne-Jules Marey, fotógrafo que registraba el movimiento sobre un espacio oscuro, como si fuera un *black screen* o pantalla¹⁴. Su práctica buscaba ocultar el sujeto para revelar sólo ciertas partes. Y así como el cuarto oscuro, su precursor en la fotografía fue ampliamente citado y reconstruido en diferentes partes del mundo.

No muy lejos, cronológicamente hablando, está el foso oculto del teatro de Richard Wagner, el reconocido compositor Alemán que fundó el primer festival de música, el Festival de Bayreuth, quien también buscaba mostrar solo parte de la situación al espectador puesto que la orquesta era invisible. Y así, las obras que comenzaban en oscuridad total y artificial, al igual que los trabajos en las fotografías de Marey, concebían este campo de acción como una espacialidad oscura y no como un “sin espacio” oscuro. En otras palabras, la oscuridad era vista como algo que se puede hacer, y no como algo sin forma (Elcott, 2016).

A pesar de que no hay tanta documentación sobre la oscuridad artificial, como de su contraparte la luz, sus posibilidades han brindado herramientas para el teatro, el cine y los efectos visuales. Elcott dice que cuando una persona está en el

¹⁴ Noam M. Elcott (2016) sostiene en su libro, *Artificial darkness: an obscure history of modern art and media*, que las pantallas negras fueron los primeros acercamientos de lo que hoy se conoce como el chroma (*green screen*), uno de los recursos más usados para remover el sujeto del fondo y lograr efectos visuales.

cine, casi nunca está consciente de la oscuridad y, no solo eso, no está consciente de su propio cuerpo o del espacio que está ocupando. La oscuridad artificial abre la fantasía y la posibilidad de que se olvide el tiempo y el espacio.

En cuanto a la oscuridad artificial que me imagino para la obra, quisiera que fuera lo más ausente de luz posible y así poder acercar a los espectadores a un estado de presencia. También quiero que el inicio sea cinco minutos de oscuridad y silencio absoluto para alargar la expectativa de lo que va a suceder como para aprovechar la confusión sobre cuándo va a comenzar la obra. Otro motivo es darme como intérprete el tiempo de respirar, conectarme con todos los sentidos y entrar en una atención plena.

“Hay una importancia en saber lo pequeños que somos y lo expansivo que es el universo. Ese sentimiento de *knowing your place*¹⁵ y tu fragilidad es esencial para poder disfrutar el regalo de estar vivos.” Esto dice Petecia Le Fawnhawk en el video *Shifting Perspectives*, donde se evidencia su interés por fuertes elementos surrealistas, arquitectónicos y geométricos, entre ellos, esta imagen.

¹⁵ Esto se podría traducir como: conociendo tu lugar, o saber dónde estás parado.

Figura 2



Tomado de sitio web de Le Fawnhawk, 2020,
<https://www.lefawnhawk.com/>

Para concluir, a la oscuridad se le atribuyen significados variados a lo largo de diferentes historias que cuentan diferentes culturas en la sociedad y ha sido, incluso, un terreno para conectar al espectador con las realidades presentadas en el escenario. Pero, contraria a esta idea cinematológica, no me interesa indagar en una oscuridad que anula el cuerpo sino una que lo despierta y lo provoca. Es en mi experiencia personal en los experimentos que he conducido, que he notado cómo se estimula una sensación física de alerta, donde todos los sentidos se agudizan. El

cuerpo se transforma desde su relación con el nuevo entorno, la memoria corporal surge, y la percepción y la atención son otras.

Una atención/interpretación como vehículo de conexión

El cuerpo se expresa, y a veces, desde un lugar que la conciencia desconoce; como si se tratara de una conciencia diferente que no parte del intelecto. Algunas corrientes de pensamiento hablan de karma, de sabiduría ancestral, de vidas pasadas. Otras más recientes de memoria corporal, de inteligencia kinestésica, etc. No obstante, lo que creo que todas estas corrientes tienen en común, es que el cuerpo precisa de un estado de presencia en el tiempo para evidenciar lo que nosotros conscientemente no sabemos. Es decir, si el movimiento que se está expresando está siendo definido por la mente que suele estar ocupada con pensamientos sobre el pasado, el futuro, lo que debe ser o no ser, va a ser más difícil que acceder a este lugar que la conciencia desconoce.

Para algunos pensadores, como Michael Brown, la respiración es un vehículo para activar la conciencia del instante presente, donde no se habita en el tiempo (en el pasado o en el futuro) sino en el *ahora*. Su libro, *El Proceso de la Presencia*¹⁶, habla que fijar la atención en la respiración únicamente, hace que puedan emerger del

¹⁶ Este libro es una herramienta de ayuda personal con instrucciones de repetir ciertas frases durante siete sesiones y hacer unos ejercicios de respiración tranquila.

inconsciente emociones que no están integradas y que generan ciclos emocionales y malestares en cada persona. Es decir que desde lo físico se accede a lo mental, y desde lo mental a lo emocional.

Por su parte, Nachmanovitch (2013) -quien es un músico que ha escrito *Free Play*, un libro maestro de esta investigación- dice que se entra a ese espacio donde el cuerpo habla libremente cuando se deja a un lado el objetivo de alcanzar algo, y en lugar, se sueltan las riendas de la mente. Aquella conciencia diferente no es otra cosa que estar en el presente. Estar presente es un estado donde las decisiones fluyen, donde la identidad no se fija sino que está en un río, en un devenir. Así, el autor describe algo muy certero: la creatividad se libera gracias a “la conciencia de juego clara e intacta del niño que lleva dentro” (p. 55). El cuerpo que cambia carga potencial, se adapta y está de muchas maneras *adelantado*. Esta noción demuestra que el ser es transformado por el cuerpo, contraria a la noción cartesiana de “pienso, luego existo” donde el cuerpo es secundario a la mente.

Brown menciona algo similar cuando dice “Se nos pide que planteemos un cambio en relación con el procedimiento de la pregunta y la respuesta. De este modo, dejamos que la respuesta no sea de la forma esperada y con esto abrimos automáticamente nuestra experiencia al recibir.” (Brown, 2008, p. 75)

Tanto los participantes en mis experimentos como yo hemos notado que la oscuridad abre las puertas para desinhibir la expectativa, debido a que su naturaleza es ser un territorio desconocido que nos ubica a todos a un mismo nivel de no saber qué va a ocurrir, o qué hacer, o dónde estoy. Y esto es importante para mí porque según mi vivencia en el mundo de la danza, es muy fácil creer que debemos crear un resultado determinado y aceptado que cumple con el imaginario colectivo. Nachmanovitch relaciona esta aprobación externa así:

(...) a veces es una lucha tremenda llegar a un lugar donde dejemos de tenerle miedo al niño que hay en nosotros. A menudo tememos que la gente no nos tome en serio, o que crean que no estamos suficientemente calificados. Solo por ser aceptados es posible que olvidemos nuestra fuente y nos pongamos las rígidas máscaras del profesionalismo o la conformidad que la sociedad continuamente nos ofrece. Nuestra parte infantil es la parte que, como el Tonto, simplemente hace y dice, sin tener que obtener un diploma o mostrar sus credenciales.

(Nachmanovitch, 2013, p. 54)

Entonces, si el cuerpo habla¹⁷ y se adapta al cambio, es desde un estado de presencia. Y para activar esta presencia, urge experimentar más, abrirle las puertas al niño interno y expandir la perspectiva. El cuerpo que cambia carga el potencial para hablar sin consentimiento, para revelar qué hay más allá de los límites.

Por otra parte, durante los laboratorios de experimentación con luz que realicé, previos a la escritura de este texto, hubo un pensamiento que surgió en varias sesiones entre diferentes participantes. La idea era que la práctica¹⁸ se asemejaba de cierta manera al *Contact Improvisation*, y aunque los cuerpos no se estuvieran tocando necesariamente, la escucha y la recepción entre unos y otros- y hacia la luz- remitió a esta práctica. Si bien no es una búsqueda puntual que tengo, es necesario indagar en sus características para revelar sus aportes. En el contexto contemporáneo, las vivencias del proceso, vistas desde la improvisación, tienen una riqueza que la planeación o coreografía pueden carecer.

La autora Marina Tampini en su texto *Improvisar: un movimiento de desterritorialización* centra el tema alrededor de la improvisación, en el marco del *Contact Improvisation: CI*. Algunas de las ideas centrales del texto son: la

¹⁷Si el reto visible -para mi- de la clase subacuática *El Cuerpo y Espacio* era estar en paz con poco aire: el significado real era aceptar el cambio y creer que el cuerpo se podía adaptar a otras sensaciones, y confiar que el deseo de hacerlo era voluntad y fuerza creadora.

¹⁸ Las sesiones variaban: en ocasiones yo presentaba pautas, diferentes dispositivos de luz, recorridos, etc. Nunca se trabajaba coreográficamente o siguiendo directrices estrictas.

improvisación desde la relación arte/vida; sus características de entrenamiento; los modos de estar frente al otro; cómo relacionarse con lo desconocido e imprevisto, y con los automatismos; las nuevas experiencias como generadoras de posibilidades, entre otras. Su objetivo principal habla desde la improvisación hacia la vida misma: de cómo ser receptivo y adaptativo aún en un territorio desconocido.¹⁹

En primer lugar, Tampini hace la aclaración de que el CI es un “fin artístico en sí mismo”, si bien no tiene los lineamientos narrativos o de representación que suelen caracterizar a las artes *performativas* y de danza, sí tiene un entrenamiento real. Lo compara con un marco, “un territorio de indagaciones comunes que establece con claridad qué queda adentro y qué afuera”. En una escena de CI están ocurriendo en simultáneo muchas elecciones de sus participantes, ahora, la forma en que uno acepta esta invitación y cómo uno se compromete con sus elecciones, con las indagaciones y con lo que propone el otro será lo que permite que fluya la danza. Otro punto crucial para mi investigación es cómo la percepción amplificada de todos los sentidos se trabaja por obligación y cómo el sentido de la mirada, a través de los ojos y la piel, cumplen una función vital.

¹⁹ En la oscuridad los participantes hacían constantes alusiones a lo desconocido, fuera por la re-estabilización motora y mental hacia ella, como por el hecho mismo de estar en un laboratorio de esa naturaleza.

De esta forma, quedan incluidas las propuestas del otro como material de trabajo, es decir “el movimiento es producto del entre-dos, del encuentro, de lo imprevisto.” Y de hecho, esta palabra, *imprevisto*, que la autora menciona con regularidad, se relaciona perfectamente con el título del texto de Tampini, pues la *desterritorialización* no es la pérdida del territorio (corporal, kinésico) conocido, sino la acción frente a lo desconocido. Dicho de otra manera, son recursos impensados los que ofrece la incomodidad, por fuera de la “comodidad del hábito”.

Es por esto que Tampini define la improvisación como una actitud de interés por lo desconocido, el estar abierto a lo que llegue y recibirlo pacientemente sin estancarse en los patrones de conducta regular. La improvisación se vive sin libreto, y a veces cuenta historias; sin una forma establecida y a la vez llegando a formas impensadas; sin un tiempo establecido, sin quedarse en pasado y sin saber del futuro. ¿En qué otro espacio se vive el presente de esta manera? Es la posibilidad en el instante de responder o no, potenciar o no, y particularmente soltar el “yo” para conectarse a la idea total: donde la escucha, la observación, y el tacto son aliados para trabajar con el tiempo, el espacio y el otro.²⁰

²⁰Estas reflexiones se dieron en el marco de la clase Improvisación I & II de la profesora Beatriz Vélez. Recuerdo muy bien que en las clases observábamos por grupos las pautas de improvisación desarrolladas entre compañeros y ocurría un fenómeno que me parecía muy particular y era que los bailarines que estaban improvisando raramente miraban directamente a los ojos, como si se estuviera construyendo una cuarta pared al instante que empezaban a moverse.

Por eso si se considera el desarrollo interpretativo de otras maneras, como por ejemplo desde los impulsos primarios, se podría reconocer que las muchas dimensiones del ser humano pueden aportar a una atención/interpretación como vehículo de conexión.

Reconocer que el cuerpo tiene una correlación con el ser, y sus simbologías comprenden unos principios éticos que se desarrollan a través de la propiocepción y la reflexión. Es pensar que ese cuerpo está constituido por una cultura, una historia, un estilo de vida, sus modos intercorporales, etc., o como mejor lo anuncia el título del libro de Thérèse Bertherat, (1976) *El Cuerpo Tiene Sus Razones*.

Para apoyar esta idea, Patricia Cardona abre una reflexión acerca de la necesidad de la dramaturgia a la hora de hacer danza. Uno de los temas tratados en *Dramaturgia del bailarín, cazador de mariposas* (2000) es que el arte nos vincula a cierto instinto animal que obedece a la propia naturaleza humana. Según Cardona, el arte sirve en parte para que las sociedades se comuniquen entre sí y puedan reflexionar sobre ellas mismas.

“Este texto tiene una sola pretensión: entender cómo se enciende el fuego de la vida. Desde mi punto de vista, este es el arte de la presencia del bailarín y del actor. Esta presencia dispara

mecanismos de comunicación con el espectador. Su desenlace ideal es el placer estético, encuentro de sensaciones, emociones y reflexiones.” (Cardona, 2000, p. 21)

Para dar explicación a lo anterior, Cardona aclara que aunque el término dramaturgia se relaciona al teatro, al acercarlo al mundo de la danza hace surgir un concepto nuevo que es el de bailarín actor. La intención de acercar estos dos mundos es encontrar significados no verbales a la comunicación. La pregunta es ¿cómo hacer que un lenguaje se articule de manera tal que haga un cambio y se instale permanentemente en la vida de un espectador?

La autora dice que el comportamiento animal es una posible respuesta, debido a que cuando estos se encuentran en situaciones extremas, surge una organización estratégica. La comunicación instantánea que está dispuesta a arriesgar, es la acción de sobrevivir. Es decir, un animal en una situación extrema no duda, va directo a responder a su necesidad y eso mismo sucede en el bailarín-actor: hay que sobrevivir frente al público.²¹

²¹ Recuerdo que en la época que leía estos insumos, permanecía una pregunta sobre la mirada. Así que quise explorar esto -y la sensación de sobrevivir- en el ejercicio académico (puesta en escena) de la clase del profesor de Composición II, Juan Guillermo Velásquez. Siempre me tomé estos ejercicios muy en serio, en parte por su encuentro con el espectador en un espacio de difícil acceso como lo es el teatro de la Universidad de Antioquia. Entrar al escenario con los ojos cerrados, decidiendo dejarse ver aunque yo no viera, fue una sensación muy fuerte que rápidamente me puso a llorar: y abrir los ojos para ver, ver directamente, fue una decisión igualmente comprometida con ese instante. El resultado de este dúo con

“Cuando el bailarín actor enciende escénicamente los impulsos para sobrevivir, que se traducen en necesidad imperiosa de expresión, adquiere la misma presencia espectacular que el animal en situación de riesgo o alta tensión. Esta necesidad la entiendo como una fuerte irritación interior que despierta impulso y crea un estado de alerta. El impulso puede involucrar a la reflexión (creación de estrategias) y su resultado es la acción verosímil y eficaz. El espectador se engancha con este proceso y la comunicación, igualmente, es inmediata.” (Cardona, 2000, p. 33)

Ahora, en mi experiencia como intérprete, en la oscuridad hay un cuidado muy especial por el movimiento. De cierta manera, el cuerpo se expresa más libremente con esta conciencia y escucha de los sentidos despiertos a los estímulos, y también hay una urgencia que me remite a esto que habla Cardona de sobrevivir. Ella afirma que todo comportamiento es una narración, un lenguaje visto no como un código, sino como una vía de los sentidos, una percepción que se auto-organiza como lenguaje.

Así que, para concluir, la oscuridad al ser un territorio desconocido, abre un espacio de creación y resignificación del movimiento y las relaciones interpersonales

Pastor Ocampo sobrepasó las dudas que me estaban atormentando minutos antes de pisar el escenario, en parte por la naturaleza de improvisación de nuestro trabajo.

ya que implica una atención hacia el presente. Y esto junto con una interpretación cuya urgencia es sobrevivir, puede tener como resultado ser vehículo de conexión entre bailarines y espectadores.

5. DISEÑO METODOLÓGICO

NOTAS IMPORTANTES: Es importante aclarar que esta investigación no parte desde lo narrativo o representativo, sino que parte de la misma experimentación para descubrir los resultados que estén más alineados con los conceptos principales. En otras palabras, es la misma vivencia que permite descubrir los sistemas para construir la obra que tengo en mente. Por esta razón, para reunir los insumos creativos de la obra, es indispensable registrar a modo de bitácora las reflexiones y pautas generadas en los laboratorios.

Para empezar, durante diciembre de 2019 y enero del 2020 estuve reuniendo amigos en lo que yo nombré: laboratorios de oscuridad. Eran encuentros en salones oscuros de la Universidad de Antioquia que duraban dos horas. Participábamos entre dos y cuatro personas, atravesábamos la oscuridad con dispositivos de luz (luminarias portátiles) para explorar el movimiento, el espacio, el cuerpo, las relaciones con otros, etc.

Cada encuentro incluía una conversación sobre la experiencia. La diversidad de asistentes -algunos familiarizados con prácticas corporales, otros sin experiencia, pero con cierta sensibilidad- y el hecho de que en general no se conocían entre ellos, hizo que la conversación en los laboratorios provocara reflexiones diversas.

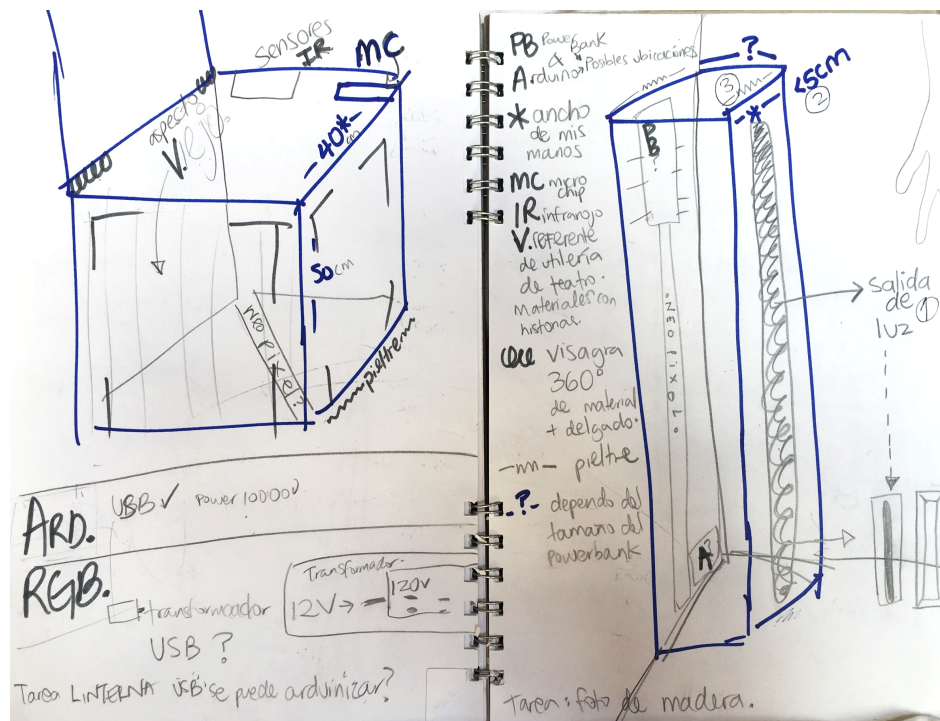
Figura 3 y 4 *Fotografías de laboratorio de luz*



Ejercicio de exploración presentado en un evento realizado en El Cubo. Juan Pablo Muñoz, Medellín, Colombia (2019) CC

En primer lugar, es importante mencionar que el método de creación cambió debido a la pandemia y sus restricciones de encuentros físicos. La idea que inicialmente era bailar con el otro y la luz, con luminarias portátiles pequeñas, la tuve que adaptar. Por esta razón los objetos pasaron de ser pequeños y prefabricados, a tener características específicas como que sirvieran para: cargar, pararme encima, iluminar, ser iluminada, construir nuevas estructuras escenográficas y por último que tuvieran botones y sensores de movimiento. De esta manera, la investigación se transformó hacia un solo que establece la interacción con objetos y luminarias. Igualmente, para apoyar la idea de momentos inesperados con el público, decidí involucrar en momentos puntuales algunos cómplices, entre ellos dos cantantes y tres bailarines. (Algunas de las instrucciones que tenían los bailarines era entrar al espacio desde el público a iluminarme e invitar a los espectadores a entrar en el espacio escénico con dispositivos que aun yo no había “activado”). Ciertos invitados tenían instrucciones previas de cómo era su complicidad: desde hacer sonidos con su cuerpo, hasta entrar al espacio escénico para jugar e improvisar con los objetos.

Figura 5 Boceto de dispositivos: el cubo y la columna



Dimensiones y características del objeto para llevar al carpintero/productor. Tomado de archivo personal. Tania Cardona (2020) CC

En cuanto a los objetos, me encontré con la necesidad de tener asesorías con diferentes personas y colectivos²² que trabajan con luminarias, y de esta manera diseñé lo que se convertiría en los proceso hubo un fenómeno que antes no había estado presente: el color. Elegir qué modificadores, la columna y el cubo. Tener que pensar en la funcionalidad, dimensión, peso, materiales, y otras características fue un aprendizaje completamente nuevo. Además, en este tonos y su razón de ser me

²² MODO LAB, videomapping; SOMOS, luminarias y proyecto artístico; Elifante, diseño de productos y juguetes.

condujo a artistas como Carlos Cruz Diez para quien, como Dewey, el arte no es el objeto mismo sino el acontecimiento, presente y perpetuo de color haciéndose y deshaciéndose como la realidad misma.

Figura 5 Carlos Cruz-Diez, *Chromosaturation*, exposición "Light Show"



Carlos Cruz-Diez, exposición "Light Show", Foto: Linda Ny Lind. (2016)

Hayward Gallery, Londres. ©

Enfoque de Investigación: Cualitativo

Al tratarse de una investigación cualitativa, me facilita hacer un análisis del proceso en cuanto a la interacción y conversación con los asesores, el escuchar las reflexiones de los participantes, e igualmente importante, influenciarme de la información de diversa índole que llega al proyecto. La búsqueda por nuevas maneras de crear me permite alinear la propuesta y la metodología que se basa en mi interpretación de los fenómenos.

El aporte que trae una investigación cualitativa, por una parte, me permite escuchar mi propia voz creativa con la libertad de hacer los cambios necesarios sin limitaciones cuantitativas. Si bien reúne un equipo e incluye logística, presupuestos, gestión de espacios y aliados, es un proyecto escénico completo cuyos fundamentos son conceptuales, artísticos y profundamente personales.

Por ejemplo, en el transcurso de la creación de la propuesta de la obra, me encontré que las improvisaciones corporales debían estar inspiradas por una pregunta desde la emoción. Es decir, que buscaba calibrar la intención del movimiento no solo desde la exploración física con los objetos y el espacio, sino

desde el *cómo se sienten*²³ los conceptos principales de cada escena. Principalmente, porque de esta manera el trabajar durante tanto tiempo en este proyecto, tendría más sentido para mí. Esto, además de guiar el movimiento, ayudó a establecer la estructura del guión, para que estuviera cargado de significado, atención e intención y no fuese solo exploración de movimiento.

Perspectiva Epistemológica: Fenomenología e Interaccionismo Simbólico

A esta investigación le resulta apropiada la mirada del interaccionismo simbólico, ya que sus premisas se conectan directamente con la pregunta problematizadora de este trabajo. Como señala Álvarez,

El interaccionismo simbólico es una teoría psicosocial, donde la conducta, es el resultado de la interacción social, del intercambio de significados en lo cotidiano. El lenguaje es un gran sistema de símbolos, es un instrumento de construcción de las realidades sociales, posibilita el intercambio de experiencias; a través del lenguaje se significan las cosas u objetos y su

²³Esta idea fue inspirada en el laboratorio El Cuerpo Que Crea de Carlos Díaz, al cual asistí en el comienzo del 2019.

naturaleza está dada por el significado que tenga para el sujeto que considere dicho objeto. (Álvarez, 2008, p.1)

Esta teoría, en primer lugar, afirma que los espacios físicos y las personas que son parte de ellos determinan el comportamiento del individuo. Dicho de otra manera, no nos comportamos de la misma manera en diferentes lugares y con diferentes personas.

Por esta razón, la metodología de este proyecto se basa en un trabajo en la oscuridad para provocar y despertar sensaciones y comportamientos alrededor de la idea de que nos comportamos y sentimos diferente en la ausencia de luz. En mis laboratorios anteriores han surgido diversas lecturas poéticas de los fenómenos que se experimentan.

“Era como volver al vientre, me sentía encuevado, seguro.”

- Juan Pablo Guzmán (participante de Laboratorios de Oscuridad, 2019)

La oscuridad que revela la luz, aquel fenómeno ilusionista, creador de atmósferas y conocimiento, se comporta y se transforma de tantas maneras, que guarda potencial como fuerza creadora de experiencias y movimiento. La luz, la sombra y la penumbra, tan efímeras como el movimiento, cargan significados tan diversos como los de sus participantes. Los dispositivos luminarios, entonces,

posibilitan un juego dentro del espacio de una manera visual, pero su lectura va más allá; entrelazándose con la percepción humana y los estados del ser en la escena: ¿Cómo me hace sentir la luz y ciertos colores?

“Me sentía en el fondo del mar, al final estaba jugando a comerme la luz como un animalito.” - Santiago Ospina (participante de Laboratorios de Oscuridad)

De igual importancia está la segunda premisa del interaccionismo simbólico porque se relaciona con uno de los objetivos de este trabajo que es analizar los roles que guardan los bailarines y los espectadores. Según esta corriente, los significados son determinados no sólo en relación a los lugares donde estamos sino en la interacción con los otros y los roles que ocupamos ante esos otros. (Blumer, 1992)

Por consiguiente, es importante observar los sucesos que derivan del intercambio de roles de participante/observador a través de diferentes estrategias con respecto al espacio, el sonido y a los dispositivos luminarios. Por ejemplo, ¿qué sucede cuando los espectadores no encuentran sillas o una dirección predefinida hacia dónde mirar, o cuando son iluminados directamente por el bailarín, o cuando el bailarín les entrega una luminaria?

Así que otra corriente presente es la fenomenología, “la perspectiva metodológica que quiere entender los fenómenos sociales desde la propia

perspectiva del actor, y examina el modo en que se experimenta el mundo: la realidad que importa es lo que las personas perciben como importante.” (Taylor y Bogdan, 1984, p. 16) Es decir, que por medio de métodos cualitativos tales como la observación y la autoetnografía busco recolectar datos descriptivos e incluso poéticos, de ahí la importancia de la bitácora que recoge testimonios.

Por esto, el método con el que me aproximo es uno que contempla la imaginación y la intuición como recursos valiosos para potencializar la creatividad en acción y expresarla.

Método de Investigación: Investigación Creación

Este proyecto se basa en la exploración con diferentes objetos, músicas y sonidos. Por lo tanto, observar e interpretar la psicología descriptiva es una forma de descubrir nuevos contenidos. Por esto voy a crear un sistema de recolección de información que sirva para la obra de creación; la bitácora que estaré realizando a medida que este proyecto se realice es clave. Parte de esta aparece publicada en el blog va a contener notas sobre mi proceso, fotos y videos, y observaciones que describen los acontecimientos.

Por esta razón, prefiero el término Investigación Creación, porque parte “desde una nueva forma de investigar en donde el sujeto sea objeto de estudio y sujeto investigador a la vez, es decir, arte y parte del problema a investigar. En donde no solo el producto (obra de arte, práctica artística), sea lo relevante, sino también el proceso de transformación que sufre el creador y los sucesos que se presentan a través de la investigación.” (Daza Cuartas, 2009, p. 92)

En conclusión, el diseño metodológico para este proyecto busca construir el significado de la obra en la exploración misma, presentando varias rutas para lograrlo. La propuesta de creación incluye momentos en los que el punto de partida es el concepto que ofrece la música; o el mismo objeto y su luz que generan preguntas; o son los sonidos corporales; o la inquietud por trabajar desde la incomodidad de ser observada por el público, o incluso iluminar el público. De ahí surgen ideas, preguntas y conceptos que son explorados a través del cuerpo, definiendo el camino y ayudando a aclarar la estructura de la obra y lo que se quiere transmitir en términos de dramaturgia o expresión.

6. PROPUESTA DE CREACIÓN



parque *explora*

exploratorio
TALLER PÚBLICO DE EXPERIMENTACIÓN

MUESTRA DE DANZA

**OSCURIDAD
ENTRE
NOSOTROS**

VIERNES
4
junio/2021
7:00 p.m.

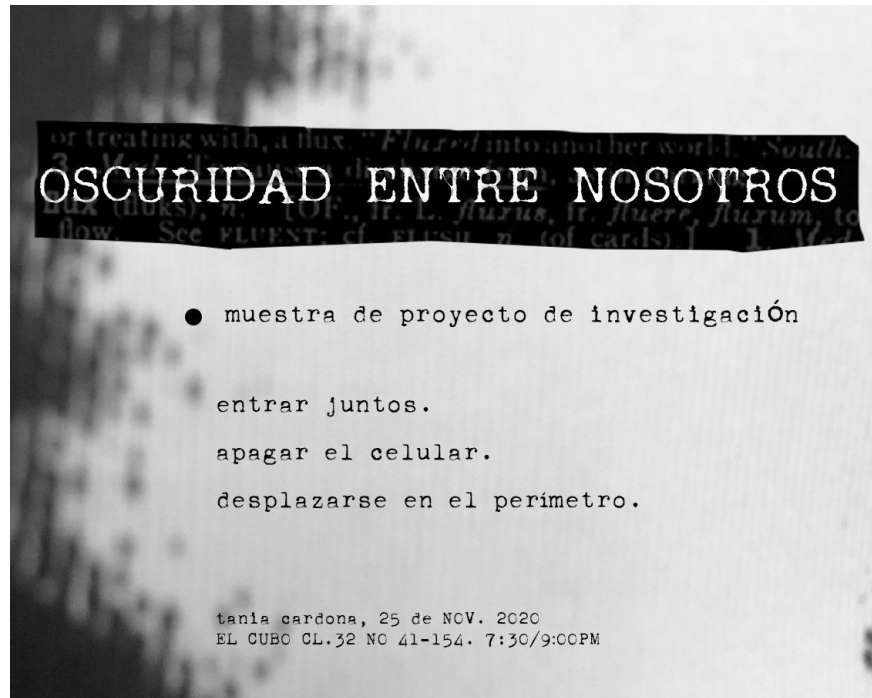
Invita
TANIA CARDONA
Docente y bailarina profesional

EXPLORATORIO
ENTRADA LIBRE

 UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA
Facultad de Artes



Diseño: El Exploratorio



Diseño: Tania Cardona (2019)

Figura (7) Invitación a la muestra del proyecto de investigación en El Cubo (2020) y a El Exploratorio (2021).

La obra que estoy creando podría entenderse a simple vista como un solo de improvisación con fragmentos coreográficos, sonidos en vivo, escenografía e interacciones con cómplices del público. Sin embargo, al ser uno de los objetivos específicos el interactuar con el público, he diseñado algunas estrategias para lograrlo.



Figura (8) Autorretratos (2021). Fotos: Tania Cardona

En primera instancia, cuento con un equipo de cómplices entre el público (dos bailarines, dos cantantes y un músico en percusión) cuyo propósito es interactuar en momentos puntuales y, espero, invitar al público a la participación. Éste, al estar posicionado en el perímetro, hace que la orientación del movimiento sea multidireccional, y facilitando invadir ese perímetro.

La duración de esta *obra*, que en mis palabras prefiero llamar *experiencia*, es de 30 minutos aproximadamente y está diseñada para ser desarrollada en un espacio sin tarima, vacío, sin espejos y con la menor cantidad de entradas de luz. Empieza en total oscuridad con cinco minutos de total silencio. La razón de esto es que quiero que los asistentes, en primer lugar, ubiquen su presencia en la experiencia y reconozcan sus sentidos despertándose. En segundo lugar, porque considero muy valiosa la incertidumbre de no saber si ese espacio de quietud es intencional de mi parte, o no. La incertidumbre, la incomodidad, y otras sensaciones diferentes al placer pueden movilizar al espectador hacia la participación, incluso el movimiento.

A medida que avanza la obra integro diferentes luminarias: las prendo y apago, cambio de lugar y orientación, me muevo con ellas y a través de ellas, y las uso para construir diferentes estructuras que iluminan el espacio y las personas presentes. Las interacciones con estas luminarias y con el público tienen el propósito de explorar el movimiento a partir de elementos externos y enmarcan los objetivos específicos de esta investigación.

La duración de 30 minutos se debe a que, como he evidenciado, es suficiente para que las personas dejen de hablar para abrir su escucha hacia la periferia. Cuando tienen esta atención sensible y multi-direccional es que pueden percibir algunas decisiones creativas. Entre ellas están: la ubicación del sonido, análogo y digital; las luminarias camufladas entre el público; la posibilidad de tomar las luminarias experimentar movimiento en todo el espacio, entre otras.

Figura 9 Fotografías de objetos/luminarias



Modificador: vista interior con Jabón adherido y fieltro para proteger el piso



Jabón con control y leds de mano con adhesivo



Interior de la columna: arduino, power bank, sensor de movimiento.



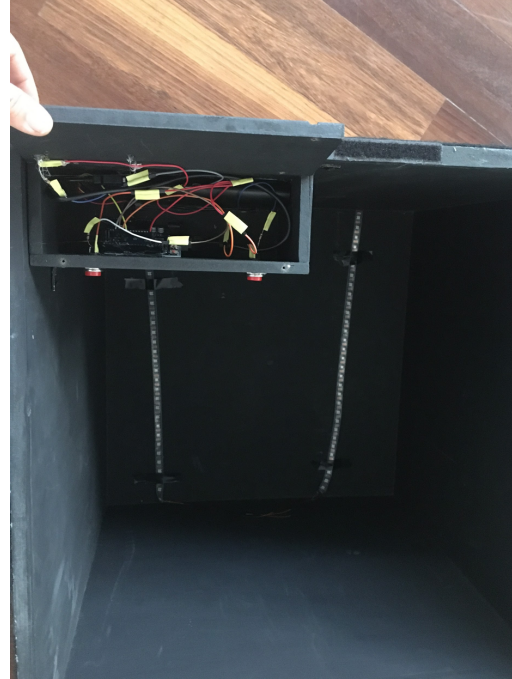
Interior de columna: micro switch, leds neopixels, cobre como conductor



Columna: MDF y fieltro



Modificadores: pino y fieltro



Cubo: MDF y fieltro

Caja controladora (dentro del cubo):
micro switch, leds neopixels, arduino,
power bank, dos botones.

Fotos: Tania Cardona (2020) CC

Sin embargo, bajo esta superficie estructural yace una pregunta conceptual: ¿qué aporta/significa la oscuridad? Ahora, si bien inicialmente no quería trazar una guía narrativa que buscara representar una idea, durante el proceso la misma exploración ha encaminado las escenas por un discurso que tiene inscrita mi reflexión sobre esta pregunta. Para ser más concisa, voy a describir, de una manera poco formal, cada una de las seis escenas, las cuales están divididas en capítulos según la canción que suena en ellas. Esta compilación de canciones diferentes entre

sí, la he mezclado con Adobe y una controladora de DJ (dj 400 Pioneer) de una manera estratégica para aportar y ser coherente con la dramaturgia, y darme momentos para respirar y recuperarme físicamente.

Guion

PRIMERA ESCENA, suena: "Sound & Color"- Alabama Shakes

palabras claves: niñez, juego, inocencia, descubrimiento.

Notas 2021

Es la exploración genuina pura y sin pretensiones del juego, como cuando veo niños jugar con cajas de cartón y cojines: lo que construyen, imaginan y sienten es un proceso de descubrir. He encontrado que tiene mucho valor en el transcurso de la obra la plataforma compuesta por los dos cajones, y el final de esta escena se podría describir como que estoy reposando sobre la plataforma/los cimientos de los primeros años de mi vida.

- **Elementos:** modificadores y jabones. Estos requieren un control remoto y cinta para pegarlos.
- **Público:** no reconozco a nadie excepto a mi misma
- **Personas cómplices:** las dos bailarinas que están sentadas en los modificadores, con control remoto listas para encender las luces ubicadas cerca de puertas o salidas de emergencia. Y un tercero que enciende las luces de los modificadores.

- Ideas principales: inocencia de juego, un mundo propio, el descubrimiento de cómo el peso del objeto incide en mi trayectoria de movimiento, reconocimiento de la superficie del cuerpo y su peso. Tengo mi mirada directamente sobre la luz y mi cuerpo. La mirada es cercana.
- Cómo se siente la luz: mueve el cuerpo y viceversa; atraviesa el espacio; se lanza, rueda y atrapa.

Todos hemos aprendido lo que se siente cuando nos traicionan por primera vez, por segunda vez, por tercera vez, cuando nos despojan de nuestra inocencia, cuando saltamos de la inocencia a la experiencia.

Hay un punto o más bien una larga serie de puntos, en los que nuestra inocencia y el libre juego de la imaginación y el deseo chocan con la realidad, con los límites de lo que es y lo que no es, **con los límites de lo que puede ser y lo que no puede ser.** (Nachmanovitch, 2004, p.146)

SEGUNDA ESCENA, suena: "Floating Points"- Falaise

palabras claves: sombras, otro, identidad, autocensura, miedo, angustia, resentimiento.

Notas 2021

Ya no soy solo la que está conociendo el mundo, el mundo me está conociendo a mí. ¿Quién eres? La opinión externa puede ser peligrosa porque: o crea una falsa ilusión de que tienes que ser de determinada manera, o se convierte en tu enemiga y sientes que censura tu identidad.

De aquí surge otro objetivo y la pregunta de cómo estar con los cómplices que sacan la luz.

Si nuestra identidad se asienta exclusivamente en sus atributos externos se basará ineludiblemente en una interpretación. Dicho de otro modo será una idea manufacturada sobre quién y qué somos, que estará basada en circunstancias del pasado, en proyecciones futuras, opiniones e interpretaciones de los demás. Nosotros no somos nuestro cuerpo ni nuestro comportamiento. (Brown, 2008, pg.170)

- **Elementos:** leds de manos, modificadores como plataforma.
- **Público:** miro directamente al público. Algunos de ellos tienen la instrucción previa de caminar por el perímetro en una dirección.
- **Personas cómplices:** dos bailarines con leds de mano que iluminan desplazándose en círculos alrededor de mí.
- Ideas y acciones principales: el mundo externo, la realidad física, es habitado por personas que pueden formar una opinión o prejuicio de mí, miro directamente al público y sé que ellos también me pueden ver. El mundo está girando alrededor de mí, observando. Al mismo tiempo mis acciones son proyectadas en el espacio mediante las sombras. Hay un deseo por salir del centro de atención, del espacio conocido, pero a la vez hay

miedo de hacerlo. Finalmente salgo de los límites y atrapo las luces que me iluminan y las pongo en mis manos.

- **Cómo se siente:** proyectarme en el espacio, estar expuesta, tener miedo al rechazo, sentir la presión de la validación del otro, tener angustia de salir a lo desconocido, de la inmensa oscuridad. La combinación de la mirada externa con la imaginación de los límites de lo que puede o no ser, vividos en la plataforma conformada por los modificadores.

TERCERA ESCENA, suena: “Open the door” - Die Antwoord

palabras claves: culpa, resentimiento y estrés.

Notas 2021

La sensación que busco inicialmente es estar cansada, harta de la oscuridad: si no soy quien otros dicen que soy, ¿quién soy? ¿Cómo se siente cuando aún sabiendo que es una ilusión, no logras salir del hueco? La tensión está entre la oscuridad que seduce (figurativamente representado en un primer momento) y el contraste que indica que si hay oscuridad hay luz. En este caso, desde la caja oscura que emana luz.

- **Elementos:** las dos luces leds que tomé en la escena anterior y el cubo.
- **Público:** corro hacia una esquina por el cubo y luego hacia la otra para escupir las leds, desplazando a la gente y reconociendo su presencia en el espacio.
- **Personas cómplices:** ninguna
- **Ideas principales:** mis manos tienen puestas las luces leds en la palma dotándolas de diferentes significados. El miedo se convierte en rabia y

resentimiento: aparecen unos demonios internos. Este momento se interrumpe cuando ingiero las leds y abro la puerta del cubo. La idea es que mirar la oscuridad a la cara me permite reconocer la luz, dando una idea de que los demonios y los obstáculos pueden ser maestros.

- Cómo se siente: cargarse de sensaciones negativas como miedo, estrés, invalidez; ser un demonio de la noche; provocar como la serpiente que tienta a Eva; la curiosidad por abrir una puerta en un lugar oscuro; la luz de un strober.

CUARTA ESCENA, suena: "Vale"-Ibeyi

palabras claves: consuelo, identidad. transformación, reubicación.

Notas 2021

Cómo se siente recordar tu quién eres y poder ver la salida de emergencia, pero no poder salir. Tengo que tocar mi cuerpo para saber que estoy ahí... como se siente cuando no queda ni luz, ni oscuridad, queda el sonido.

Sentirse atrapado en las cuatro paredes de la mente, entre paradigmas e ilusiones. A veces para calmar, se necesita escuchar. Del desespero de pegarle a las paredes, se desarrolla una rítmica (que acompaña el tempo musical) que se transfiere palpando el cuerpo y entrando al espacio fuera de las paredes.

Esto lleva a unas búsquedas nuevas en el movimiento:

- ★ empiezo con espalda contra la pared y entro al ritmo sobre mi cuerpo y en el espacio.
- ★ voy a la plataforma, incluye la rítmica sobre el piso, y vuelvo a prender la luz.
- ★ voy hacia las cantantes
- ★ la energía es creciente en los últimos minutos.

- **Elementos:** sonido análogo en completa oscuridad, cajón español.
- **Personas cómplices:** dos cantantes y percusión
- **Público:** el sonido de los cómplices espero motive a su participación
- Ideas principales: el consuelo de una canción de cuna y de ser amado. Estar en oscuridad completa, en ninguna parte y en cualquier parte. Soltar el miedo a ser rechazado y fluir. Sentir el cuerpo y sus tiempos. Atravieso el espacio, interactúo con los objetos y finalizo desplazando el cubo con más ligereza.
- Cómo se siente: escuchar las estrellas, saber tu valor, ser frágil y poderoso al mismo tiempo, ser con todo y oscuridad.

QUINTA ESCENA, suena: "Energy"- Sampa the Great

palabras claves: energía femenina, tierra, confianza, comunidad.

Notas 2021

Con el conocimiento llega el poder.

Por eso, esta vez que me acerco al cubo, a la sombra, lo hago tras haber encontrado balance entre la oscuridad y la luz.

★ esta vez que abro la caja, lo hago con confianza. Empiezo mirando dentro del cubo.

★ el movimiento ondulatorio de la columna es realmente correspondido a la respiración.

★ pre cypher: full impro alrededor de los cómplices

- **Elementos:** cubo, columna

- **Personas cómplices:** dos bailarinas y amigos informados desde antes de la presentación conforman un *cypher* (en danzas urbanas son las personas que rodean a un bailarín y hacen sonidos para animar a quien está en el centro)
- **Público:** apoyan en cypher
- Ideas principales: tenemos energía femenina, de la tierra, del aquí y ahora para ser fuertes y cambiar las cosas, somos parte integral del todo “los pájaros y las abejas no tienen nada que yo no”, dice la canción. Luego entra una voz tipo deidad diciendo: “cuando veas a la mamá God, qué le dirás?”
- Cómo se siente: cargarse de luz, mirar la luz a la cara, sentir el poder, escuchar, reconocer la tierra y el cielo.

SEXTA ESCENA, suena: “Shahmaran”- Sevdaliza

palabras claves: fluir, naturaleza, equilibrio, conexión, integración.

Notas 2021

Con poder, con luz, viene la responsabilidad.

- ★ *Luego de interactuar con la columna, voy directamente hacia las personas a escanearlas.*
- ★ *La pregunta que surge es ¿existe más comodidad en la oscuridad que en la luz? Esta es la tensión: un juego o equilibrio entre la luz y el movimiento; la exploración con, sin y alrededor de objetos fuera de mí; una pregunta por el peso y por la mirada del espectador.*

Juego es el espíritu de exploración en libertad, hacer y ser por puro placer

(...) es una actitud, un espíritu, una forma de hacer las cosas.

(Nachmanovitch, 2004, p.60)

- **Elementos:** columna principalmente, cubo, modificadores
- **Público:** son iluminados. Al principio probablemente habrá algo de desplazamiento al yo ir por la columna a la pared izquierda.
- **Personas cómplices:** ninguna
- Ideas principales: construir desde el azar, de nuevo enfatizar en el juego, en este caso con la columna principalmente, pero también entre los otros objetos (modificadores y cubo). También retorno a la mini plataforma, ahora siendo yo quien ilumina a los demás en lugar que ellos me iluminen a mi. Todos tenemos una responsabilidad hacia el mundo. También me ilumino yo justo antes de conectar la columna a los modificadores y transportar el cubo.
- Cómo se siente: explorar la columna como un dúo, la luz y los objetos en combinación con otros. La mirada directa sobre el objeto, su observación y bailar alrededor de él, brinda insumos creativos a la improvisación.

SÉPTIMA ESCENA, suena: "Hands of time"- Kraak

palabras claves: integración, aceptarse completamente, involucrar público

Notas 2021

Luego de establecer el puente -columna- entre la plataforma -modificadores- y la sombra -cubo-, decido integrarlos poniendo los modificadores sobre el cubo.

(Al final del día, todos tenemos nuestra sombra y nuestra luz, es cómo decidimos construir colectivamente con ellas. Por eso aparecen los mismos elementos repetidos en el espacio.)

- ★ *pongo las cajas encima del cubo: sucede la "integración" y al hacerlo, las prendo de diferentes colores.*
- ★ *me acuesto encima de todo ,*
- ★ *Salgo del cubo y comienzan a prenderse diferentes luces de diferentes colores por el espacio, voy hacia ellas, como al principio, pero para entregárselas a la gente. se prenden otras cuatro cajas también y otra columna (algunos de estos elementos me los está presentando Miguel Melo, el programador, con carácter devolutivo)*
- ★ *en lugar de que haya coreo, vamos a construir con las luces, es decir, el momento de interacción /construcción con el público y los cómplices.*

Lista de recursos materiales necesarios

- Leds para manos pequeñas x3
- "Jabones" leds x5
- Cinta doble faz para pared
- Baterías AAA x 9
- Dos powerbanks (para columna y cubo)
- Dos cabinas de sonido y sus cables necesarios
- Cámara Go Pro en trípode para grabar plano secuencia.
- Cámara con estabilizador para grabar fragmentos (para video teaser)
- Cajas de cartón para las ventanas de las paredes y del techo
- Dispositivo de sonido
- Vestuario (Tres bailarines, dos cantantes)

- Maquillaje y artículos
- Comida para el equipo humano

Figura 10 La cinta doble faz no es una buena opción para las paredes, pero sí para la piel. La mejor cinta para las paredes y la madera, que no deja ni residuos, es la roja de Tesla.



Equipo humano

- tres bailarinas
- dos cantante
- Músico percusionista con cajón español
- Ingeniero de sonido
- Operario de cámaras
- Host a la entrada

Vestuario

BAILARÍN 1.

VESTUARIO 1: escena 2 dos capas arriba
dos capas abajo.

- Sudadera negra ancha,
- Camiseta negra ancha
- Accesorios
- Botas negras y guantes negros

VESTUARIO 2: escena 7

- Camiseta mostaza con manchas negras
- Top amarillo manga larga mesh
- Ciclistas amarillos

BAILARÍN 2

VESTUARIO 1: escena 2

- Leggings negros

- Guantes negros
- Pantalóneta negra
- Manga larga mesh
- Chaqueta abierta

VESTUARIO 2: escena 7

- leggings de otro color
- camiseta fondo entero del mismo color

BAILARÍN 3: ESCENA 6 Y 7

- Malla trusa de ballet negra
- camiseta malla mesh por debajo

CANTANTES 1 & 2

- Un solo color
- mesh
- capas

Figura 11 Fotografías de vestuario diseñado por Victoria López Naranjo, diseñado a pedido bajo un concepto de traje espacial.



Foto: Laura Isabel Luna

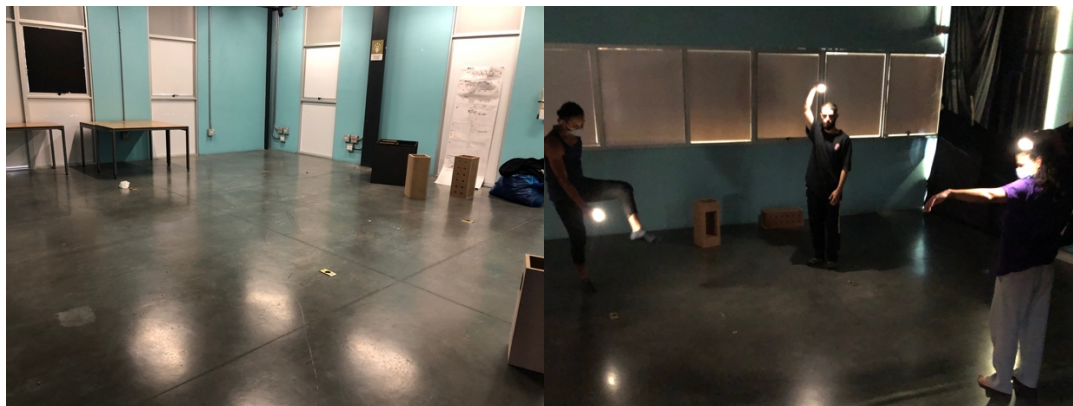
7. SELECCIÓN DE PARTICIPANTES

Si bien OSCURIDAD ENTRE NOSOTROS es un solo principalmente, cuenta con interacciones de cómplices entre el público. Por ejemplo, en la segunda escena entran dos personas que me iluminan con leds de manos, que cumpliendo además de esta función, me hacen disponibles estas luces que necesito para la tercera escena. Las características que deben cumplir son: capacidad de escucha; musicalidad; experiencia previa en ejercicios de improvisación. La razón que prima en la selección de los participantes es que deben ser personas que puedan escuchar mis instrucciones, pautas, y que tengan una capacidad reflexiva que le aporte al proyecto. Para la segunda versión de OSCURIDAD ENTRE NOSOTROS participaron Daniela de los Ríos, Daniel Restrepo y Sebastián Baena, y en la primera Karen Paz.

Otra interacción con cómplices es una escena que es desarrollada con dos cantantes y un músico quienes están ubicados en el perímetro del espacio con el resto del público. Estas personas son importantes para la obra porque quiebran la cuarta pared desde su participación inesperada. Para la segunda versión de OSCURIDAD ENTRE NOSOTROS participaron Diana Rodríguez y Verónica Restrepo, y en la primera, Paula Medina. Con sus voces dulces y afinadas, cantan (casi) acapella sobre una base rítmica que acompaña los sonidos corporales que propongo desde mi danza.

En la última escena camina entre el público la violinista Andrea Agudelo, quien improvisa con este instrumento encima de la pista musical. El violín aparece constantemente en casi todas las canciones de la obra experiencial, por lo que el detalle de su aparición exalta este hecho.

Figura 12 Fotografías de ensayo de exploración con los objetos y del espacio facilitado por El Explora para los ensayos



Fotos: Tania Cardona

8. CONSIDERACIONES ÉTICAS

Es importante aclarar que aunque busco incomodar al bailarín y al espectador por medio de recursos inusuales como la oscuridad, la iluminación, la proximidad, e incluso el sonido; la agresión verbal, psicológica o física no caben dentro de la metodología que planteo.

Por otra parte, debido a la pandemia, es indispensable cumplir con los protocolos de bioseguridad y garantizar suficiente espacio para que los espectadores no estén cerca los unos a otros. Igualmente, la consideración principal es que si algún miembro del equipo tiene COVID no puede asistir y si yo contraigo el virus, la función se debe cancelar.

Por último, en cuanto al lugar debo asegurar la integridad de los asistentes. Por ejemplo, El Exploratorio al ser oficialmente la zona de conflictos entre la primera línea de la protesta y el ESMAD, policía especial, es un lugar al que solo se puede asistir durante el día, no en la noche (y por esta razón se pospuso esta función para las 2pm en un auditorio que pudiera garantizar la oscuridad).

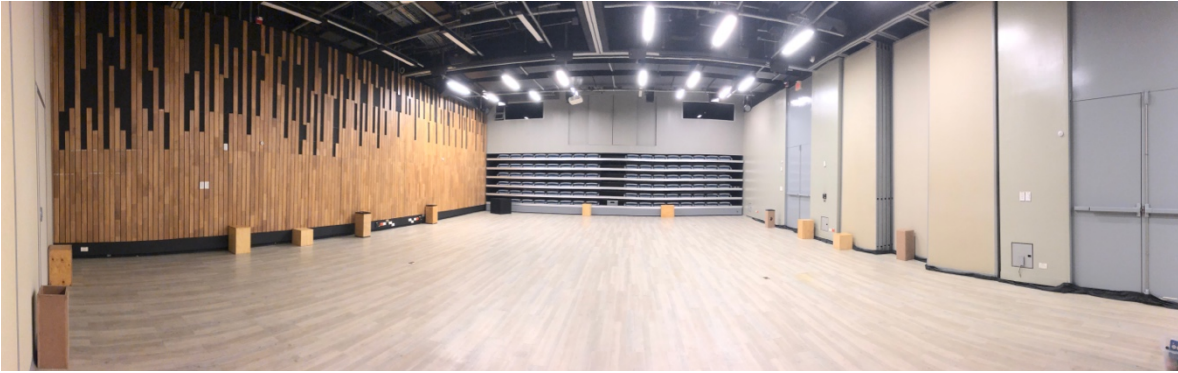
9. CRONOGRAMA

Antes de presentar el cronograma, confirmo que este proyecto ha tenido una etapa previa²⁴ a la escritura de este documento. A finales del 2019 y principios del 2020 desarrollé tres laboratorios, de ocho sesiones en total, donde reunía a personas con y sin experiencia en artes escénicas para interactuar con las luces que tenía en el momento y a escuchar y registrar sus impresiones de la experiencia. Este cronograma ha servido como esquema general ajustándose a las necesidades de las dos presentaciones que se realizaron en el 2020 y en el 2021 (en El Cubo y El Exploratorio, respectivamente).

Este cronograma se podría dividir sencillamente en tres fases. Sin embargo, quiero señalar que de lo mas prioritario en ejecutar un evento es tener fecha y lugar, porque sin claridad de estos dos elementos es imposible desarrollar el resto de la gestión.

Figura 13 En estas fotos se ve el espacio donde presenté la obra experiencial en el auditorio de El Explora.

²⁴El proceso lo he registrado a modo de bitácora en este blog:
<https://tanicrdna.wixsite.com/oscuridadmovimiento>



- FASE 1: Preproducción de los recursos técnicos y materiales.
- FASE 2: Exploración y construcción de la obra a partir de pautas.
- FASE 3: Ensayos generales y socialización de la obra experiencial.

TAREAS	Mes 1				Mes 2				Mes 3				Mes 4			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Experimentar con diferentes luminarias y objetos	x	x														
Diseñar y planear la construcción de luminarias		x														
Construir y programar las luminarias portátiles			x	x	x	x										
Organizar equipo de trabajo (bailarines, músicos, productores y programador)					x	x	x	x								
Investigar y explorar movimiento con sonidos y luminarias			x	x	x	x	x									
Definir música y tener ensayos con los dos músicos						x	x									

Gestionar espacios, vestuario e imprevistos						x	x	x									
Ensayos generales con bailarines y músicos.																	
Llevar a cabo la gestión cultural (trailer de la obra, publicidad, invitaciones)																	
Presentación y socialización de los resultados de la investigación.																	
Presentación y aprobación del informe escrito del Trabajo de Grado.																	
Escribir y enviar soportes e informes al asesor.																	

10. REFLEXIONES FINALES FRENTE AL RESULTADO

A medida que iba construyendo los momentos, los objetos y las pautas, me enfrenté a que el movimiento debía estar cargado de una intención. Si bien mi búsqueda inicial no fue condicionada por una prioridad representativa o narrativa, fui entendiendo que la obra experiencial no podía ser una mera exploración en escena. Por esto, mientras la investigación musical iba *dándole cuerpo* a algunos conceptos iniciales, aportaba sensaciones para ser intenciones. Así que hice la mezcla de sonido con pausas y transiciones largas para darme tiempo de reunir estas intenciones y enfrentarlas como si fuesen una situación. De esta manera buscaba llenar la interpretación dancística con una intención como motor, en lugar de cargar el movimiento con representación y melodrama. Es decir, encontré valor en que otro vehículo de conexión con el espectador era precisamente aquella atención/interpretación de parte mía. (Anteriormente, en desarrollos conceptuales, hablé de qué lenguaje y atención podía ser útil para conectar desde lo imprevisto de la improvisación, y estimular una conexión entre los espectadores).

Otra idea similar que también justificaba la improvisación, era entender los sentidos como un puente de presencia. Por ejemplo los cinco minutos de completo silencio con que inicia la experiencia, fueron decididos para centrar mi atención en

la respiración y observar mi mente y mis emociones. Posterior a la obra experiencial, algunos espectadores me comentaban que era extraño compartir un espacio sin saber con quién estaban realmente. En general nadie sabía qué podía suceder en esta experiencia: si alguien iba a cantar y desde dónde, si de repente un objeto que parecía parte del espacio iba a ser una luminaria parte de la obra experiencial, etc. Ahora, la idea detrás de estos recursos era precisamente alentar un estado de alerta y atención. A lo que voy es: el no ser consciente del cuerpo nos desliga del presente, ya que los sentidos son un puente que nos conectan al aquí y al ahora, por eso la relevancia de la improvisación.

A decir verdad, fueron varios los significados valiosos que se tradujeron a partir de la investigación práctica.²⁵ Y estas observaciones me parecen relevantes si hago un paralelo con mi contexto inmediato. Vivimos en una era donde no solo reina lo que entra por los ojos, sino que nuestro gusto por estímulos de dopamina es un mecanismo de control que influye directamente en nuestros estilos de vida; tanto que a veces nos avergonzamos de nuestros cuerpos y aquello relacionado a él.

²⁵ Una de las primeras reflexiones fue en torno al espectro de luz visible, que en un sentido metafórico relaciono con la perspectiva que se delimita según donde estás ubicado en el espacio, e incluso en la vida. La dualidad luz/oscuridad, que comúnmente se relaciona con bueno/malo, también presenta unas ideas interesantes. Y por otra parte, lo que se ve a plena luz, también metafóricamente, no es todo lo que existe porque debajo de la superficie todo está cambiando.

Se podría decir que percibir el cuerpo que ocupamos en este espacio trae consigo un marco mayor y es nuestro lugar en el cosmos, a la vez frágil y a la vez poderoso. En mi imaginario, eliminar el espacio -sobre todo al inicio de la obra experiencial cuando las personas entran- quería recrear una noción de estar en el espacio exterior, ser parte integral del universo.

¿Cómo hablar de aquello universal y singular a la vez? La especie humana ha transformado el planeta, este resultado sería imposible si cada individuo hubiese decidido lo contrario, y ha sido un individuo a la vez, una acción a la vez. De esta manera, ver las sombras/consecuencias que tienen nuestras decisiones es una responsabilidad... la sombra es la huella de la luz sobre la superficie. El iluminar puntualmente a una persona de la audiencia era una referencia a que esta posibilidad de destruir o mejorar el entorno -y tomar decisiones conscientemente- es una responsabilidad de cada uno, y tiene un impacto en todos. ²⁶

²⁶ Ahora, cuando escribo que es poderosa nuestra presencia me refiero a que como raza tenemos la posibilidad de destruir o de cuidar y de reconocernos como parte del sistema natural. Mientras desarrollaba este proyecto estuve visitando continuamente un río, y creo que esto en la obra apareció como concepto de energía salvaje y femenina, en la quinta escena, por ejemplo.

CONCLUSIONES

La experiencia que presenté es el reflejo de un trabajo, una producción y una investigación hecha con diligencia y constancia durante más de un año.

Una de las ganancias principales, fue haber presentado la obra experiencial por fuera de la Universidad de Antioquia y desacomodarme y enfrentar procesos en un ámbito profesional. Tratar con entidades significaba acciones continuas de gestión: desde enviar propuestas y requerimientos; hacer visitas; solicitar permisos; aplazar y reacomodar ensayos; definir ingresos y equipo humano, entre otros asuntos logísticos que le ahorraré a esta lista. Cuando digo *reacomodar* me refiero a lidiar con las restricciones por COVID y el paro nacional cuyo epicentro de enfrentamientos era precisamente el corredor de El Exploratorio (por este motivo la presentación se llevó a cabo en un auditorio que podía ser oscurecido indiferente de la hora del día).²⁷

Por otra parte, tener que trabajar inicialmente sola me permitió afinar la metodología y su consecuente guión. Es decir, siento que pude aclarar la

²⁷ Link de video: <https://www.youtube.com/watch?v=CvuofL2KYIY>

conceptualización de una manera orgánica a medida que exploraba día tras día con los objetos. De esta manera salían a la superficie significados que no eran metas u objetivos iniciales, sino descubrimientos de sensaciones y rutas que naturalmente mi cuerpo iba proponiendo. Esta observación auto etnográfica, y luego su organización para crear un guión cohesivo, me nutrió de posibilidades metodológicas. De esta manera pude cumplir con un objetivo específico que me había trazado desde el inicio: partir de la investigación de movimiento y cuerpo en interacción con los dispositivos (luminarias) para crear una obra experiencial.

Ahora, si bien durante la construcción del guión estuve acompañada de la asesora (Sara Idarrága) y de amigos con los que discutía el proceso, no fue sino hasta que tuve conformado el equipo de la presentación y la fecha, que enfrenté la necesidad de la claridad del discurso y de la dirección general. En la segunda vez que presenté la obra experiencial, el tener un presupuesto para bailarines, afirmaba su disponibilidad para afinar mi visión y las acciones que imaginaba. Gracias a este estímulo económico del Fondo de Investigaciones, estuve más motivada para trabajarle a las mejoras que quería desde la primera vez que presenté OSCURIDAD ENTRE NOSOTROS (El Cubo, 2020).

Curiosamente, algo que se destacó entre el equipo, también comentado por algunos espectadores, fue la elección y las transiciones de la pista musical. Debido a que cuento con los conocimientos y equipos necesarios, pude lograr los efectos que

quería desde el sonido (velocidades, potencia, ecualización, entre otros) para acompañar la ruta conceptual y entrelazarla en la dramaturgia.

Por otra parte, el objetivo de producir y programar luminarias interactivas no sólo cumplió la función de provocar movimiento (como en la función del Exploratorio cuando uno de los niños se levantó hacia la luz al verla), sino que me abrió la mente hacia un universo plástico que contempla decisiones en cuanto a: materiales, peso, superficies, tecnología, entre otras consideraciones. La escenografía portátil, lumínica y modular es un campo que quiero seguir explorando por las posibilidades que tiene y porque me permite proyectar la re-producción de obra experiencial en diferentes espacios, sin la limitación de una escenografía fija. Éste universo plástico al que apenas me he acercado desde la danza es un insumo que me aporta como creadora: Y más importante aún, éste puede ser un camino hacia nuevas formas de interactuar con el público.

Escribir este proyecto de investigación y llevarlo a cabo me enseñó del proceso de creación y producción, socialización de una obra experiencial, de la intermedia, de mi propio movimiento... pero, lo más importante que aprendí en esta investigación fue acerca del proceso. Observarme me permitió recoger los frutos de la constancia de un trabajo basado en el juego conectado a la reflexión, como también la satisfacción que da la resiliencia que admite el cambio como un estado permanente.

*“Cada acto individual en cualquier instante está determinado por el modo en que percibimos el mundo.” -
Kenjiro Yoshigasaki*



Figura 14 Fotografías de Laura Isabel Luna (El Exploratorio), 2021.

BIBLIOGRAFÍA

Abramovic, Marina (Marzo,2015) *Arte basado en confianza, vulnerabilidad y conexión.* (Sebastian Betti, trad.)

https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection/transcript?language=es

Álvarez, Dalia (2008) *Interacción Simbólica.* Poiésis; No 15.
<http://www.funlam.edu.co/revistas/index.php/poiesis/article/view/282>

Bardet, M. (2012). *Pensar con mover: Un encuentro entre danza y filosofía.* Buenos Aires: Cactus

Bertherat, Thérèse. (1989) *The Body Has Its Reasons: Self-Awareness Through Conscious Movement.* New York: Healing Arts Press

Blumer, Herbert (2009) *Psicología Social Modelos de Interacción (Español)* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina

Brown, Michael (2008) *El Proceso de la Presencia.* España: Editorial Obelisco

Cardona, Patricia (2000) *Dramaturgia del bailarín, cazador de mariposas*. México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA/Escenología

CunyTV74 (2011, Tape Date:1974) *Day at Night: Alwin Nikolais* [Archivo Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=atmek4ra-UU>

Daza Cuartas, S. (2009). *Investigación - Creación un Acercamiento a la Investigación En Las Artes*. Horizontes Pedagógicos, <https://horizontespedagogicos.iber.edu.co/article/view/339>

Dewey, Jhon. (2008) *El arte como experiencia*. Barcelona, España: Editorial Paidós Ibérica.

Dubatti, Jorge (2009). "La Pasión De Espectadores": http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/02/14/_-01857754.htm

Elcott, Noam M. (2016) *Artificial darkness: an obscure history of modern art and media*. Chicago: The University of Chicago Press, Ltd.

Gombrich, E. (1950) *The Story of Art* Nueva York, Estados Unidos: Phaidon; Edición: 16 Revised edition.

Guardo Muñoz, Gina (2013) *El Espacio Escénico Desde las primeras civilizaciones hasta el siglo XVII*. Revista *Methodos*. Vol. 11, p. 63-76.

Harrick, S. (2015). *From the Avant-Garde to the Popular: A History of Blue Man Group, 1987-2001*. <https://etd.ohiolink.edu/>

Lewis-Williams, David & Clottes, Jean. (1998) *Trance and Magic in the Painted Caves*. Harry N. Abrams, 1998

Rodríguez Roja, Karen (8 de Julio, 2017) "Pixel", una danza entre la realidad y lo virtual. *El Espectador*.
<https://www.elespectador.com/noticias/cultura/pixel-una-danza-entre-la-realidad-y-lo-virtual/>

Stephen Nachmanovich. (2004) *Free Play: la improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós Iberica

Sulcas, Roslyn (2016) *Alwin Nikolais's Influence on Dance Is Resurrected*. Estados Unidos: *The New York Times*

Tampini, Marina. (2012) *Improvisar: Un Movimiento de Desterritorialización*. Buenos Aires: Revista cuaderno de danza N° 1, Instituto Universitario Nacional de Arte

Taylor, S.J. y Bogdan, R, (1984) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, New York, John Wiley and Sons

Eliasson, Olafur (7 de Agosto, 2009) TED : Jugando con el espacio y la luz
youtube [Archivo Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=WCGuG0uT6ks>

Viramontes, Sofía (2016) *Qué es la cuarta pared y cómo se rompe*. Idunn.
<http://idunneditorial.com/que-es-la-cuarta-pared-y-como-se-rompe/>