

DANZA Y MEDIACIÓN

Colección Danza Digital



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES



ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ

Claudia Nayibe López Hernández
Alcaldesa Mayor de Bogotá

SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

Catalina Valencia Tobón
Secretaria de Cultura, Recreación
y Deporte

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES-IDARTES

Carlos Mauricio Galeano Vargas
Director general
Maira Salamanca Rocha
Subdirectora de las Artes
Hanna Paola Cuenca Hernández
Subdirectora de Equipamientos
Culturales
Leyla Castillo Ballen
Subdirectora de Formación Artística
Liliana Morales Ortiz
Subdirectora Administrativa
y Financiera

Gerencia de Danza

María Paula Atuesta Ospina
Gerente de Danza
Jenny Bedoya Lima
Apoyo misional transversal, líder
de articulación/Danza y Comunidad
Daye Escobar Pavajeau
Apoyo misional/Danza y Comunidad
Diego Montaña
Apoyo misional transversal, líder
de articulación/Danza y Comunidad
Sebastián Gómez Ortiz
Apoyo operativo/Fomento Danza
Juan Carlos Ortiz Ubillus
Líder misional/Plataforma Orbitante
Ana María Vitola
Apoyo operativo/Plataforma
Orbitante
Sebastián Camilo Molina
Apoyo operativo/Plataforma
Orbitante
Patrick Fabián Sternberg Rubiano
Producción ejecutiva/Circulación
de la Danza en la Ciudad
Nelson Enrique Rubio
Producción ejecutiva/Circulación
de la Danza en la Ciudad

Lady Alejandra Pérez Niño
Gestión administrativa y financiera
de la Gerencia de Danza
Silvia María Triviño Jiménez
Apoyo de gestión administrativa
de la Gerencia de Danza
Liliana Carmona
Apoyo de gestión administrativa
de la Gerencia de Danza
Claudia Ordoñez
Acciones para la divulgación
y enlace con Comunicaciones
Greysón Linares
Productor general y enlace
con Producción
Equipo Gerencia de Danza

Publicaciones Idartes

María Barbarita Gómez Rincón
Coordinación editorial
Edgar Ordóñez Nates
Corrección de textos
Mónica Loaiza Reina
Diseño y diagramación

Foto de portada

Semillero de Investigación en Artes-
Siembra

© Instituto Distrital de las Artes -
Idartes

© Bibiana Carvajal, Edwin Armando
Guzmán Urrego, Karen Liliana Velosa
Rodríguez, Olga Lucía Cruz Montoya,
Danna Aristizábal Díaz, Estefanía
Galindo López, Eloísa Jaramillo, Andrea
Karina García, Diana Peraza Linares,
Camilo Píneros y Erika Teuta Agudelo

Abril de 2023

ISBN digital: 978-628-7531-17-8

Idartes

Carrera 8 n.º 15-46

Bogotá, D. C., Colombia

(57-1) 379 5750

contactenos@idartes.gov.co /

www.idartes.gov.co

DANZA Y MEDIACIÓN

Colección Danza Digital



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES



CONTI

7

11

17

35

45

63

67

ENIDO

PRESENTACIÓN

Carlos Mauricio Galeano Vargas

María Paula Atuesta Ospina

A MODO DE INTRODUCCIÓN: MEDIAR, CONECTAR, CREAR

Bibiana Carvajal

MEDIASÍNO: UNA EXPERIENCIA INSTERINSTITUCIONAL

Edwin Armando Guzmán Urrego

Karen Liliana Velosa Rodríguez

¿CÓMO HACER PARA QUE, SIN EXPLICAR, SE ENTIENDA?

ENSAYO DE POSIBLES RESPUESTAS DADAS POR UNA

BAILARINA EN MODO MEDIACIÓN

Olga Lucía Cruz Montoya

LA MEDIACIÓN COMO EVENTO ESCÉNICO

Danna Aristizábal Díaz

Estefanía Galindo López

DISPOSITIVOS DE MEDIACIÓN EN DANZA,

O FORMAS DE INVITAR A LA AUDIENCIA

Eloísa Jaramillo

Tutor: Arnulfo Pardo Ravagli

ESTESIS: PERSPECTIVAS Y TRANSMISIONES

Docente investigadora: Andrea Karina García

Coinvestigadores: Diana Peraza Linares, Camilo Piñeros

y Erika Teuta Agudelo

Presentación

Carlos Mauricio Galeano Vargas

Director general

María Paula Atuesta Ospina

Gerente de Danza

Idartes

*El animal no duda. Tampoco actúa gratuitamente.
Observándolos, envidio la abismal distancia entre ellos y
nuestra cultura del desperdicio. Sus acciones sólo generan
verdades y certezas. Actúan cuando hay una necesidad que
enciende el impulso hacia la acción.*

Patricia Cardona

La percepción del espectador (1993)

Por medio de sus diferentes áreas, el Instituto Distrital de las Artes-Idartes viene desarrollando acciones para la mediación en las artes con el propósito de fortalecer las relaciones de las y los artistas con la ciudadanía y las comunidades. Se busca que las artes puedan estar cada vez más cerca de la cotidianidad y los entornos de las personas, y que generen experiencias.

El espectador y los públicos, como sujetos activos, dialogan, interactúan y completan la obra, a la vez que las y los artistas activan espacios e iniciativas para documentar y escuchar las percepciones de la gente en los distintos contextos.

El presente libro es resultado de uno de estos procesos de mediación impulsados por el Idartes. De modo específico, la Gerencia de Danza ha desarrollado una serie de encuentros para vivir experiencias y diálogos de mediación partiendo de preguntas como ¿para qué y por qué bailar?, ¿qué es la mediación en la danza?, ¿qué le interesa saber al público? y ¿qué preguntar a los creadores de la danza?

La Casona de la Danza, como lugar nodal del eje de danza y comunidad, convocó, para hacer parte de esta experiencia de mediación, a estudiantes y maestros de los contextos académicos y universitarios de la danza, así como a creadores y bailarines —que participarían con sus obras— y las voces del público. Así, la Casona se convirtió en un espacio de indagación de las relaciones que constituyen las puestas en escena de la danza, entendidas como experiencias capaces de activar el cuerpo sensible de los espectadores mediante el contagio del movimiento. Emergieron diferentes respuestas y reflexiones, que en esta obra se plasman a manera de memoria, de preguntas y conceptos en torno a la mediación en la danza.

La danza, como arte del movimiento, evidencia el ejercicio de los derechos culturales a la libre expresión del cuerpo, la exploración de sus posibilidades motoras y sensibles, así como el desarrollo de la capacidad kinésica, tanto del bailarín como del espectador, pues quien observa bailar es contagiado por los impulsos del movimiento.

Podemos aventurarnos a decir que la danza es acción creadora y mediadora que conecta con el principio mismo del movimiento, que es una de las cualidades de la vida. Por eso mismo, extendida a un plano urbano extenso y complejo, como el de Bogotá, nos permite afirmar que una ciudad que baila es una ciudad vital.

A modo de introducción: Mediar, conectar, crear

Bibiana Carvajal¹

Entre los años 2017 y 2018 se desarrolló un espacio de investigación llamado Danza y Mediación, propuesto por la Gerencia de Danza del Idartes, en articulación con semilleros de investigación de programas académicos en artes escénicas o danza de la ciudad, participantes en la mesa de universidades compuesta por la Universidad Pedagógica Nacional, la Corporación Universitaria CENDA, la Pontificia Universidad Javeriana, la Universidad Antonio Nariño y la Universidad El Bosque. El proceso desarrollado en el semillero Danza y Mediación nace de la propuesta de abrir un espacio de diálogo de mutuo reconocimiento y acercamiento entre

1 Coordinadora de formación y creación y programa PRA, Gerencia de Danza-Idartes 2017-2018.

maestros, estudiantes, artistas, obras de danza y públicos. El objetivo es lograr que los públicos se acerquen y observen la obra de danza a través de una experiencia previa aproximativa y sensibilizadora que ofrece mecanismos sensoriales y empáticos para entender y percibir la obra más allá de un programa de mano que a veces no puede dar cuenta del universo sensible y significativo que encierra una obra de danza.

En el semillero se propuso indagar en un espacio de apropiación que permite visibilizar el entramado de relaciones que constituyen la “obra” o la acción creativa, estableciendo dispositivos y puentes entre la pieza de danza, sus lenguajes, sus enunciaciones y los participantes (artistas y público).

Para ello, se plantearon varios caminos metodológicos que permitieron, a la vez, establecer relaciones entre los espacios académicos y la actividad del sector profesional de la danza en Bogotá. En el 2017 se realizó un acompañamiento a las obras y agrupaciones de danza profesionales de la ciudad, en el marco del X Festival Danza en la Ciudad. En el 2018 se propuso acompañar a las agrupaciones que hacían parte del Programa de Residencias Artísticas PRA y de la Casona de la Danza, dos proyectos de la Gerencia de Danza del Idartes.

Para desarrollar este semillero, en el primer año (2017) se realizó una ruta de encuentros con cuatro momentos específicos. El primer momento consistió en un encuentro entre los maestros y los estudiantes de los cinco semilleros. Cada universidad fue anfitriona y líder de un encuentro e invitó a los otros semilleros a sus instalaciones. Estos espacios giraban en torno a la reflexión y la realización de acciones prácticas que enunciaban la mediación a través del cuerpo y la palabra, se proponían ejercicios de movimiento e interacciones

y, a partir de allí, se abrían espacios de reflexión y análisis. Los encuentros interuniversitarios fueron enriquecedores y muy potentes debido al encuentro entre los estudiantes de las diferentes universidades y a la posibilidad de acercarse a otras miradas alrededor de la danza, la creación, la pedagogía y el público. Se vio la posibilidad de reconocer los diferentes énfasis y marcos referenciales de cada universidad, lo cual permitió entrecruzar miradas y voces para profundizar sobre la idea de mediación.

Durante estos encuentros interuniversitarios nacieron muchas preguntas, tales como: ¿qué es la mediación?, ¿qué es la mediación para la danza?, ¿por qué y para quién mediar?, ¿cómo entender una obra de danza?, ¿cómo acercarse a las agrupaciones?, ¿qué contarle al público?, ¿de qué otra manera se puede ampliar el conocimiento de la práctica dancística en la ciudad?, ¿la mediación en danza consiste en dar información adicional sobre una obra de la misma forma que lo haría un programa de mano?, ¿qué les podemos preguntar a los creadores de las obras? y ¿qué le interesa saber al público?

El segundo momento consistió en encuentros más íntimos, que se dieron al interior en cada uno de los semilleros en las universidades con el objetivo de decantar las rutas de investigación y los marcos teóricos y referenciales, y estudiar los procesos creativos de una agrupación específica, para definir metodologías o dispositivos de mediación en el encuentro con los públicos.

Después se dio un tercer momento, donde los semilleros establecieron comunicación con las agrupaciones seleccionadas para empezar a indagar sobre sus creaciones, sus inquietudes creativas y la construcción de sus universos y

lenguajes corporales. Los estudiantes de los semilleros entrevistaron a los grupos y sus directores y asistieron a los ensayos de estas agrupaciones. Este fue un momento en que el interés de los estudiantes por conocer y entender el trabajo de los artistas hizo que ellos a su vez se interpelaran y se preguntaran desde otras voces por sus propios procesos. Algunas de estas obras fueron *Ephitellium* de Experimento Carne, *Empatía 2.0* del Colectivo Empatía, *Tumpacté* de Danza Común, *Amorfía* de Zajana Danza, *Redanza hip hop* de Special Moves, *Al otro lado* de la Bestia, *A Color* de Anvar, *Memoriales* de Wilmer Ozuna y *Red-es-cubrimiento del cuerpo* de la agrupación ConcuerpoYMov.

Por último, el cuarto momento se desarrolló en el marco del Festival Danza en la Ciudad, en el mes de noviembre. Allí los semilleros generaron diversos dispositivos: una imagen, un sonido, una pregunta, que permitieron en forma muy creativa establecer múltiples puentes entre los públicos y las obras. La mediación se convierte así en un acto creativo en sí donde los agentes mediadores se transforman en agentes interpretativos de un mensaje, y posteriormente en creadores de un mensaje nuevo que llega a los públicos.

En el segundo año en el que se desarrolló el semillero Danza y Mediación (2018) se establecieron otras rutas y objetivos en los encuentros, donde también participaron cinco semilleros. Se inició, al igual que en el 2017, abriendo espacios en cada una de las universidades que permitieron el encuentro con los cinco semilleros (estudiantes y maestros), y paralelamente estos semilleros fueron entablando diálogos y encuentros con algunas agrupaciones residentes de la Casona de la Danza, como TerSer Cuerpo, Estesis, Alzuhara y Maldita Danza,

entre otras. Este proceso tuvo como resultado final un texto construido por los estudiantes y maestros de cada uno de los semilleros. Dichos textos son el resultado de las reflexiones que surgieron en los encuentros en las universidades y con las compañías residentes de la Casona de la Danza.

Vale la pena resaltar que cada semillero planteó una forma diferente de hablar sobre la mediación y estableció distintas narrativas. En cada una es posible reconocer un espacio de creación, producto de las reflexiones que se fueron dando durante el proceso y que conforman los textos que se encontrarán a continuación.

El texto que presenta la maestra Olga Cruz, orientadora del semillero de la Corporación Universitaria CENDA, propone como nodo central la pregunta ¿cómo hacer para que, sin explicar, se entienda? Este texto surge a partir del encuentro que orientó este semillero, al que fueron invitadas las otras universidades. La maestra Cruz rescata la experiencia sensitiva y el encuentro con el otro a partir de los diferentes sentidos y muestra cómo estas experiencias, desde lo sensible, permiten entender un universo que, en este caso, puede ser la obra de danza.

Por su parte, Eloísa Jaramillo, orientadora del semillero Metodologías Performativas de la Investigación, de la Universidad Pedagógica Nacional, se pregunta por el espectador, por la disposición que tiene para ver una obra de danza y, sobre todo, por la posibilidad que tiene, al ver un cuerpo en movimiento, de movilizar su mundo racional y sensible. Se interroga sobre la forma como la mediación podría desplazarse para despertar más ese mundo sensible en un espectador desprevenido.

El semillero Fuera de Fase, de la Pontificia Universidad Javeriana, orientado por Arnulfo Pardo, plantea que el evento

escénico es un espacio natural de la mediación que permite una experiencia donde el espectador construye un camino para entender ese universo simbólico.

El semillero de la Universidad Antonio Nariño, orientado por Edwin Guzmán, hace un recuento de la experiencia que tuvo en el marco del semillero Danza y Mediación en el 2017 y en el 2018. Retoma las experiencias del semillero Siembra, en su encuentro con las otras universidades, y el encuentro e investigación de las obras *Paradox* de la compañía Hombre-Búho y *Empatía 2.0* del Colectivo Empatía, y con la agrupación TerSer Cuerpo, residente de la Casona de la Danza, para reflexionar sobre la mediación y lo que significa en relación con cada uno de estos encuentros y experiencias, teniendo como eje central el cuerpo, el movimiento y la danza.

Por último, el semillero de investigación de la Universidad Pedagógica Nacional orientado por Karina García hizo un cadáver exquisito a partir de las diferentes voces de los estudiantes que participaron durante dos años en el semillero, construyendo un juego de polifonías alrededor de la mediación y sus diversas posibilidades de hacer, ser y permitir.

Estos textos, que se presentan a continuación, muestran cómo los caminos para la mediación son infinitos, que la mediación es un acto tan humanamente creativo que se convierte en una pequeña obra y pone de antemano en primer plano otro acto profundamente humano: la necesidad de conectarse con el otro, con lo otro, establecer relaciones, articulaciones, emprender caminos, que pueden ser infinitamente distintos, para acercarse a aquello que representa otro universo.

MediaSíNo: Una experiencia insterinstitucional

Edwin Armando Guzmán Urrego²
Karen Liliana Velosa Rodríguez³

MediaSíNo es el resultado de la reflexión sobre el proceso de participación en el semillero Danza y Mediación, convocado por la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes-Idartes, que contó con la participación de semilleros de cinco universidades de Bogotá: la Universidad Pedagógica Nacional, la Corporación Universitaria

- 2 Artista escénico, profesor e investigador de la licenciatura en Artes Escénicas por la UAN. Magíster en Artes Escénicas por la URJC (Madrid, España), licenciado en Educación Artística con énfasis en Danza y Teatro por la UAN y becario del programa Jóvenes Artistas Talento 2014, Artes Escénicas, del Icetex.
- 3 Maestra de danza y teatro. Licenciada en Educación Artística con énfasis en Danza y Teatro de la UAN, participante en el Semillero de Investigación en Artes-SIEMBRA de la UAN.

CENDA, la Universidad El Bosque, la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Antonio Nariño. El espacio de diálogo que se generó en el encuentro interinstitucional permitió la puesta en común de los procesos que se desarrollan en cada semillero y permitió conocer las apuestas, los hallazgos, las inquietudes, así como el estudio y la práctica que nos reúnen: el cuerpo, el movimiento y la danza.

La mediación es muy común entre los seres humanos, y aparece de forma orgánica en todos los seres vivos, pues siempre estamos en constante mediación, pero ¿cómo definir la mediación? o ¿qué es la mediación en la danza?

Para hallar algunas respuestas, los integrantes del semillero en cada reunión participamos en talleres que tenían como propósito principal resolver alguna de estas preguntas.

Cada sesión agregaba elementos nuevos a la definición, convirtiendo el semillero en un laboratorio de emociones y diversión. Los talleres eran dinámicos, creativos y especiales, pues cada uno tenía la esencia y el sello de los programas y las universidades que lo integraban.

Saberse en un lugar donde la danza es atravesada por la mediación implica ir más allá de la propia práctica y pensar en todo lo que intrínsecamente está asociado a ella: el ser, el contexto, la formación, la creación, la confrontación, el diálogo, la réplica y la socialización, entre otros. Cada palabra suscita una pequeña reflexión, tal vez una palabra, o quizás una acción.

A continuación, a modo de “representación”, relacionaremos palabras que han sido recurrentes en los encuentros individuales y colectivos que se enmarcan en el semillero, y que generan diálogos y reflexiones profundas.

Gráfico 1. Relación entre la mediación y la danza



Fuente: Semillero de Investigación en Artes Siembra

La *acción* es el punto de partida que posibilita el trabajo de mesa que tiene como objetivo proyectar las posibles rutas de trabajo y los pasos a seguir para tomar una *decisión* que la ratifica y la materializa. Dicha acción se configura a través de *preguntas* que nacen desde la individualidad y que, a través de conversaciones —ensayos—, contribuyen a la *creación* de partituras, estructuras, esquemas y secuencias que materializan la *obra*. La obra, como puesta en escena, *performance*, instalación, etc, acoge los aportes del director(a)

o coreógrafo(a), quien, desde el laboratorio, como lugar de experimentación para la *creación*, y con la participación de los integrantes de la compañía o grupo, materializa la *obra* y la lleva al escenario, locación, espacio físico, para confrontarla con un grupo de personas —algunas de ellas, expertas— que harán, desde cada universo, una lectura subjetiva que generará juicios, conceptos y “evaluaciones”.

La *obra* y el *espectador* se enmarcan en un “*dispositivo*”, generando un vínculo entre los dos que va más allá del programa de mano.⁴ En la revista de la Universidad de México se hace un “acercamiento” al aporte de los programas de mano:

Muchas veces, o más bien la mayoría de las veces, el programa de mano de una obra ejerce la función estrictamente utilitaria de comunicar los nombres de los actores y de aquellos que contribuyen a la representación. Algunos programas de mano elevan el nivel estético de una representación ya sea por su inherente valor artístico o por su interrelación con la obra de manera importante e innovadora. El teatro mexicano de la década más reciente ha producido numerosos programas de mano notables, algunos de ellos obras maestras dentro de su género. (Compton, T., 2005)

¿Qué pasaría si preparamos al espectador para la acción escénica, si utilizamos “dispositivos mediadores”?

4 El dispositivo mediador cumple una función informativa que muchas veces se observa desde la *lejanía*, se recibe y se “guarda”.

a) La pauta

Debe ser entendida como la “instrucción”, como aquella directriz que, con pocas palabras, posibilita múltiples formas de interpretar. Cada quien, desde su lugar, la recibe y la resignifica en acción.

¡Hola! Respira. Toma uno & pásalo.



Fotografía: Semillero de Investigación en Artes Siembra

b) Palabras clave, motivadoras y de acción

En tiras de varios colores, ubicadas en forma circular, se colocaron aleatoriamente las palabras. Algunas de ellas fueron: solidaridad, danza, virtud, reconciliación, justicia, ternura, éxito, cambio, respira, sinfonía, optimismo, empatía, compartir, perdón, contacto, energía, felicidad.

c) Las esencias

Impregnan el espacio de aromas que invitan a la calma, a la tranquilidad, a situarnos en el “aquí” y el “ahora” para realizar la apreciación artística con disposición y con una escucha que articula los oídos, la vista, el olfato, el gusto... el cuerpo. En palabras de Merleau Ponty (1975), “no estoy delante de mi cuerpo, no estoy en mi cuerpo, sino que soy mi cuerpo”.

El semillero realizó la instalación durante el X Festival Danza en la Ciudad, en la Casa del Teatro Nacional, donde se dispuso la instalación —dispositivo mediador— para acercar el público a las obras *Paradox* de la compañía HombreBúho y *Empatía 2.0* del Colectivo Empatía.



Fotografía: Semillero de Investigación en Artes Siembra

Los espectadores observaron la instalación tímidamente, sus cuerpos trataron de buscar la forma de comprender o tal vez de relacionarse con el dispositivo. Transcurrido un corto tiempo, se fueron desplazando y dejando a otros intervenir el espacio e interactuar con los *stickers* y las esencias. Los niños realizaron juegos con las palabras y seleccionaron la esencia de su gusto. Las acciones permitían al espectador “liberar cargas y tensiones” para disfrutar aquello por lo que habían interrumpido su cotidianidad: la obra.



Fotografía: Semillero de Investigación en Artes Siembra

LOS ENCUENTROS GRUPALES

Danza y Mediación se configuró como un espacio de encuentro y diálogo permanente. Cada sesión generó reflexiones motivadoras para seguir compartiendo, desde la particularidad de cada programa, acciones conjuntas interuniversitarias:

La experiencia de participar en las actividades del semillero Danza y Mediación me ha permitido establecer diálogos con estudiantes y maestros de otras universidades, conocer otros caminos para crear, reflexionar y compartir.⁵

Danza y Mediación fue una experiencia poco convencional y muy gratificante, pues aprendí que se puede investigar, que todas las universidades pueden trabajar a la par, sin importar si son públicas o privadas, porque al fin de cuentas todos queremos lo mismo: aprender, conocer y experimentar.⁶

Reunir a un grupo de estudiantes de diferentes programas universitarios es sin lugar a dudas el objeto del semillero, así como lograr la participación activa en los encuentros individuales y colectivos para reflexionar en torno a la mediación en danza.

Abordar la palabra *mediar*, la cual quizás hemos escuchado en los terrenos de la jurisprudencia, del conflicto y de las relaciones interpersonales, se convirtió en el punto más interesante, pues ¿cómo mediar en la danza?, ¿es posible mediar en la danza?, ¿qué necesitamos para mediar con, en, desde y para la danza? Estos han sido los interrogantes que han emergido de encuentros y diálogos.

5 Reflexión de Angie Paola Rincón Romero, estudiante de la licenciatura en Educación Artística con énfasis en Danza y Teatro de la Universidad Antonio Nariño.

6 Reflexión de Alejandra Rivera Uribe, egresada de la licenciatura en Educación Artística con énfasis en Danza y Teatro de la Universidad Antonio Nariño.

La literatura, la palabra y la pregunta se convierten en un dinamizador de la mediación para la creación, les posibilitan a bailarines y directores potenciar la acción escénica, la partitura, el conjunto de elementos que configuran la obra:

Para mí ha sido la literatura un dispositivo mediador; siempre ha estado en todos los procesos que yo he realizado: generalmente hay parte de algún texto, de algún ensayo, de algo que a mí me nutre mucho [...] la pregunta para la búsqueda a través del movimiento, generando diálogos con otros cuerpos, se convierte en otro detonante.⁷

En el mundo de la creación y la composición escénica nos valemos permanentemente de “dispositivos mediadores”. Algunos se materializan desde lo físico: cámara, grabadora, telón, hojas secas —por nombrar algunos—, pero... ¿qué sucede con aquello que dinamiza y potencia la mediación y no se puede tocar?, ¿cómo se materializa lo intangible? Esta reflexión se presentó en el semillero y, después de varias discusiones y algunos laboratorios, podemos decir que la palabra, además de comunicar y asumirse en las relaciones humanas como un acto comunicativo, en este caso concreto se materializa en verbo que posibilita la acción, que genera un conjunto de movimientos individuales y colectivos, movimientos desde la quietud cargados de energía y potencia.

7 Entrevista realizada a David Suárez, director del grupo TerSer Cuerpo.

El lenguaje es, sobre todo, lo que hace de los seres humanos el tipo particular de seres que son. Los hombres son seres lingüísticos, seres que viven en el lenguaje cuya característica principal es su recursividad, es decir, su capacidad de volverse sobre sí mismos es fundamental y única. Es aquí, donde, como especie, nos diferenciamos de todas las demás. (Bullrich y Carranza Leguizamón, 2003)

A continuación, abordaremos aspectos ligados a la *mediación* que constantemente fueron detonante en las reflexiones en las que maestros, estudiantes, coreógrafos, directores, bailarines y espectadores participaron.

La mediación cultural se caracteriza por promover el acercamiento a los espacios culturales y las obras artísticas de los individuos o colectividades en condición de vulnerabilidad social o con baja participación cultural. Para ello, se implementan programas que privilegian la integración, el involucramiento y la participación. (Ibacache, 2014)

¿Qué se necesita para mediar?

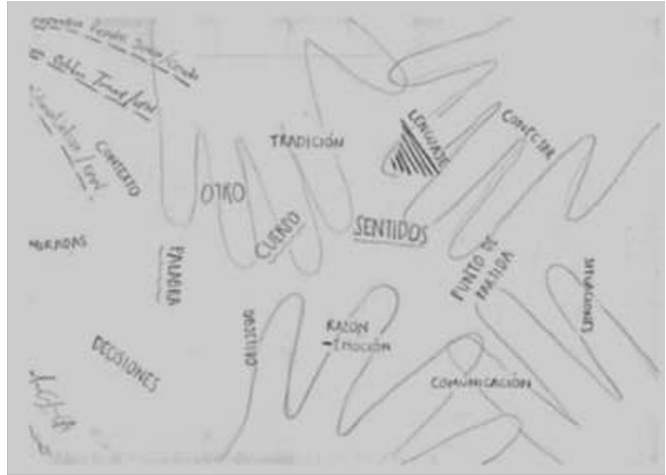


Ilustración: Semillero Danza y Mediación

La mediación reúne un sinnúmero de elementos que se conectan orgánicamente. En la sesión liderada por el Semillero de Investigación en Artes Siembra de la licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño, se realizó un ejercicio desde la experiencia corporal: la actividad “Red- Corporal”. La atmósfera sonora de tambores africanos detonó el punto de partida, la luz comenzó a desaparecer, el grupo anfitrión organizó a los participantes, quienes, con los ojos cerrados y ubicados en un círculo, fueron tejidos en una red y, una vez hilados los cuerpos, comenzaron a seguir las pautas dadas por el líder. La red debía ser luego desenredada manteniendo los ojos cerrados, siguiendo el camino que el tejido indicaba. La

actividad avanzó y en la última etapa solo dos, “punta y final”, lograron el cometido: la unión.

La actividad tuvo cierto grado de complejidad para los participantes, ya que las condiciones de su desarrollo y la disposición física implicaban activar otros sentidos, el cuerpo, la intuición y, desde luego, la escucha; todos elementos claves para mediar (objetivo trazado para la sesión).

Se realizó una reflexión que articuló las actividades desarrolladas en el encuentro y la interacción con el dispositivo mediador. Para finalizar la sesión, cada grupo presentó y expuso su reflexión. Los aportes y hallazgos fueron muy reveladores y permitieron evidenciar la importancia de generar espacios para el diálogo, el encuentro y la reflexión interinstitucional donde nos une una práctica, un movimiento: la danza.



Fotografía: Semillero Danza y Mediación

El semillero Danza y Mediación se ha convertido en un espacio dinamizador que articula y mueve a profesionales y futuros maestros artistas a pensarse en el universo de la danza y en su relación con la ciudad.

En el laboratorio aparecieron las siguientes palabras como eje articulador para la mediación: conectar, situaciones, punto de partida, comunicación, lenguaje, sentidos, razón, emoción, tradición, cuerpo, objetivo, otro, palabra, decisiones, contexto y miradas.

“Toda mediación es determinada por un objetivo, necesita de dos o más agentes que tomen acción en un espacio/ tiempo para realizar una transferencia”.

Danza en la Ciudad



Integrantes de la compañía TerSer Cuerpo y miembros del semillero Siembra. Fotografía: Semillero de Investigación en Artes Siembra

Este fue en principio el epicentro que posibilitó el espacio del semillero. Creímos que la función del semillero sería acompañar las obras en el marco del festival, potenciando lo que sería el programa de mano; sin embargo, dada la naturaleza y las dinámicas que se fueron generando, esto pasó a segundo plano, privilegiándose el encuentro interinstitucional —un gran logro—, el encuentro de estudiantes de programas con apuestas particulares, pero que comparten el cuerpo y el movimiento en su eje disciplinar.

Para el Semillero de Investigación en Artes Siembra fue maravilloso compartir los encuentros con los semilleros de las otras instituciones y con algunas compañías que se presentaban en el marco del festival.

Poder hablar con los integrantes de las compañías —directores, intérpretes— fue otro aspecto que motivó a los estudiantes a participar en los diálogos. Fue gratificante ver cómo los estudiantes rompen la cotidianidad de sus espacios y, en lo extracurricular, apuestan a vivir experiencias que los proyectan a desempeñarse en otros escenarios, expandiendo así el campo de la docencia de las artes escénicas al querer generar sus compañías de danza, ser intérpretes o gestores culturales.

Danza en la Ciudad es una plataforma que permite la circulación de obras de diferentes formatos y que, a partir de una programación variada de géneros y estilos en escenarios convencionales y no convencionales, permite la circulación de obras de espectadores. “Los públicos no nacen, sino que se hacen. Cada proyecto artístico debe crear su público, y el proceso de creación de públicos es un fenómeno complejo y a mediano plazo” (Sellas y Colomer, 2009).



Fotografía: Semillero de Investigación en Artes Slembra

A modo de conclusión, encontramos que la mediación en la danza es una forma de solucionar diversos “conflictos”, y que a cada ser le ofrece la oportunidad de “ganar”. La mediación puede hacerse desde el cuerpo, el espacio, el espectador, el actor/bailarín, o simplemente a partir de la relación de cuerpo y música; lo importante es lograr un equilibrio entre las dos fuerzas y permitir que puedan convivir en armonía sin perder su esencia.

El semillero Danza y Mediación se ha configurado como un espacio para el diálogo interinstitucional alrededor del campo de la danza, permite que sus integrantes reconozcan la ciudad como una metrópoli donde confluyen una variedad de géneros, estilos y prácticas dancísticas.

Compartir con estudiantes y maestros de diferentes programas universitarios establece nuevas experiencias de

trabajo, posibilitando el desarrollo de proyectos de investigación conjuntos, cátedras compartidas, eventos y creaciones interdisciplinarias, entre otros.

REFERENCIAS

- Bullrich, A. y Carranza Leguizamón, E. (2003). *La mediación y la palabra*. Buenos Aires: Seminario de Mediación Pedagógica, Licenciatura en Gestión Educativa del Centro de Altos Estudios en Ciencias Exactas Caece.
- Compton, T. (2005). El arte de los programas de mano. *Revista de la Universidad de México* (14), 71-75.
- Ibacache, J. (2014). *Herramientas para la gestión cultural local: Formación de audiencias*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Merleau-Ponty, M. y Cabanes, J. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Sellas, J. y Colomer, J. (2009). *Marketing de las artes escénicas: Creación y desarrollo de públicos*. Madrid: Ediciones Cuadernos Gescénic.

¿Cómo hacer para que, sin explicar, se entienda?

Ensayo de posibles respuestas dadas por una bailarina en modo mediación

Olga Lucía Cruz Montoya⁸

Lo que sigue es más un juego reflexivo desde la más singular enunciación: quiero decir desde la posibilidad que me da la vida de compartir con usted, quien lee un texto que proviene del cuerpo que danza, de una danza que cuenta, de un cuento que es cuerpo y de su necesidad que es movimiento.

8 Docente de la Corporación Universitaria CENDA, programa Danza y Dirección Coreográfica, 2018.

En este tiempo en el que la palabra *mediación* se ha tomado gran parte de mis conversaciones con colegas y de mis pensamientos en las caminatas rumbo al trabajo o a mi casa, he estado repensando en sus contenidos y en sus alcances y, al parecer, esta palabra es abarcadora, silenciosa pero contundente, y lo más bello, es puro movimiento.

Y digo esto porque su movimiento, el de la acción de la mediación, es solo perceptible en el momento en el que se encuentran dos o más personas, ya que el encuentro implica un primer instante de silencio para identificar, olfatear, percibir, sentir al otro u otra, casi instintivamente, como si fuéramos animales. De la misma forma en que se encuentran los perros en los parques de nuestra ciudad, así, uno y otro se permiten un instante para olfatearse y luego se buscan las posibles acciones que induzcan al juego del relacionamiento, de las posibles comprensiones de ese relacionamiento y de sus alcances.

Y ya en este juego, volverán los nuevos silencios que permitan comprender o dejar ser el discurso del otro en su más genuina expresión, cuya lectura será el punto de partida de una nueva enunciación, y así nos la pasamos leyendo, leyéndonos al tiempo que escuchándonos y escuchando a los demás, y a veces buscamos momentos para silenciar todo y afinar en el silencio todas las voces y las acciones leídas, escuchadas y percibidas.

Es este encuentro, entonces, el que nos da la posibilidad de abrirnos a un diálogo de pensamiento que es movimiento, que es danza; sin embargo, no es tan sencillo como lo vemos en los animales domésticos, ni tan simple como suponemos que es moverse. Es más complejo, porque cada quien, cada sujeto, es un universo reflexivo de sí, de su entorno y de su

existencia, y con esa complejidad se dan o no los encuentros con los demás, lo cual nos lleva a pensar en la suerte que tenemos cuando coincidimos, cuando nos encontramos con otros y no solo nos escuchamos, nos leemos y nos respondemos, sino que además vibramos juntos.

Es como una gestación, una lotería, un capricho del universo vibrar con otros entre tantas disonancias internas y externas a nuestras voluntades. Mediar es entonces, en primera instancia, la posibilidad de vibrar en conjunto, desde la intuición más primaria de convivencia.

Hasta aquí el asunto de “entender” ha obedecido a la naturaleza misma del encuentro y del instinto de quienes necesitan el encuentro, uno quizá sencillo: en el parque de la vida. Pero ¿qué pasa cuando este encuentro se traslada a un escenario distinto, a uno construido para el encuentro, uno en el que los roles se determinan con antelación: los que offician y los que atienden, uno en el que las lecturas son del orden de lo estético, en las que el gusto determina la directriz de la misma comprensión, de la circunstancia dada en el posible encuentro, uno en el que unos y otros no siempre están vibrando juntos?

Me he preguntado, como espectadora de la ciudad, del campo, del escenario de mi casa y de las obras de escenarios, sobre el porqué de la dificultad en mi necesidad de comunicación con los otros; ¿por qué, incluso valiéndome de códigos conocidos, como los de la palabra hablada en el español más criollo de nuestra bella Bogotá, o del cuerpo en movimiento y su gesto expresivo con el más sincero esfuerzo por lograr una conexión con mi interlocutor, cuando he querido decir una cosa, se ha entendido otra?

Cuando he sido yo la que está del lado del oficiante en la parte del escenario que es observada, yo, la bailarina en medio de una caja negra con luces que enfocan mi cuerpo y sus movimientos, o en medio de una fuente de agua, o desnuda en la plaza de San Victorino, danzando con los movimientos acordados, ensayados y repasados, he sido testigo de las expresiones de desconcierto de quienes están del otro lado, expectantes, espectadores que, la mayoría de las veces, dejan salir de sus rostros desconcertados una expresión amable, respetuosa y franca que dice: “Bonito, pero no entendí nada”.

En todas esas ocasiones he sonreído y he procurado indagar más a fondo en mi interlocutor respecto a qué es lo que hubiera querido entender, en qué momento se rompió la conversación, en qué momento dejé de ser honesta con el decir del movimiento. Procuo entonces guiar la conversación a lugares de la obra expuesta que le permita a mi interlocutor conectar con algo propio: pero, a pesar de los esfuerzos mutuos por tratar de encontrar el vínculo de la comunicación perdida, no lo conseguimos.

Entonces, cierta frustración conjunta ronda la conversación que se ha esforzado por existir, por encontrarse, que se ha esforzado por olfatearse y vibrar conjuntamente, pero no lo conseguimos.

Y así nos la pasamos, intentando que interlocutores tercetos se conecten con la obra y que hacedores tercetos, en su necesidad de ser leídos, busquen cómo ser leídos.

Lo más complejo es que, cuando he estado del lado del espectador, como observadora me pongo en la tarea de disponerme, de abrir mis canales de comprensión, y, en cuanto puedo, me aferro a la intención de comprender a quien oficia,

me veo en ella o en él y quiero ser cómplice de lo que le ocurre en escena, teniendo en cuenta el escenario particular que ha escogido el hacedor para compartirme su creación, pero, muy a su o mi pesar, nuevamente la desconexión impera y un gesto, una palabra o todo el conjunto me desliga de su discurso y me refugio por inercia en detalles como el sonido de las sillas de quienes, como yo, están incómodos, o me ocupo del reloj para verificar cuánto tiempo llevo en esa incomodidad, y lucho por disciplinar mi mente, y nuevamente... no lo logro.

Pareciera que, para apreciar las obras, tuviera que, previamente, estudiar mucho sobre sus contenidos, y entonces me siento ignorante, huyo de esa sensación y me digo lo que les digo a las personas que me abordan cuando soy yo quien está en el escenario: “es el espectador el que llena esos espacios indeterminados que la obra no ha determinado” (Ingarden, 1931 citado en Sánchez, 2004).

Pero yo misma me pregunto si la obra y sus creadores me facilitaron el camino del esfuerzo, si acaso me dieron pistas sobre esas indeterminaciones de la obra y buscaron que yo, como espectadora, cubriera con mi imaginación. ¿Por qué yo no vi esa posibilidad?, ¿por qué se rompió la comunicación?

¿Puedo yo mediar con mi propio saber mediador? y, si así fuera, ¿por qué no lo logro en el momento en el que aprecio obras con las que deseo vincularme?, ¿o quizás sí lo logré y no me doy cuenta? y ¿por qué no me doy cuenta?

Existe, según la teoría de la recepción (Ingarden, Jauss), un lugar más activo para el espectador/lector donde aporta a la concreción de la obra dadas las cualidades de esta y se convierte en cocreador al recibir la obra y completar aquello que no está determinado en ella.

Sin embargo, para lograr esto se requiere, a mi juicio, contar con la posibilidad, enunciada en la teoría y dada por la obra y sus creadores, de permitir el conocimiento de una serie de pistas a manera de juego de seguimiento, a manera de coqueteo del creador con el espectador, en las que la obra y sus códigos le permitan al espectador entrar en un diálogo con la obra e involucrarse en el suceso, sin que esto signifique guiar su participación en ella, explicarle todo, o conducir su mirada total.

Sabiendo de antemano que el espectador siempre será variable, en tanto que la obra será fija, es decir, siempre será la misma obra, con las intenciones enfatizadas y las necesidades a flor de piel, la que se comparte con espectadores diversos que pueden diferir, inferir o suponer respecto de lo que aprecian y sienten, me pregunto: ¿existe en el creador o creadora la conciencia de esa divergencia? Ahora bien, si aplicamos la lógica de la teoría de la recepción y damos por hecho esa capacidad de autonomía estética implícita en todo sujeto espectador, ¿puede, o mejor, sabe este sujeto observador de su derecho a cocrear en el momento de apreciar una obra y, más aún, se apropia de dicho rol?

Antes de intentar responder, me asalta otra inquietud con relación a los códigos que hacen parte de las obras y que no resultan del todo claros para los contextos en los que se comparte la obra. Quizás el hacedor-creador de obras tiene una tarea adicional, que puede ser la de identificar los códigos de la realidad que habita y establecer los nexos en su obra para posibilitarle al espectador la lectura, es decir, contar con quienes son sus receptores y abrir los canales de interlocución.

Entonces, la mediación quizá sea el ejercicio de facilitar el empoderamiento de los roles convenidos por siglos entre espectador y hacedor, de modo que la conversación no se fracture y ambos resulten enriquecidos con el suceso creativo puesto en escena, en la amplitud de lo que en la contemporaneidad es la escena. Sin embargo, ¿cómo se aplica esta realidad de códigos en la danza específicamente?, ¿cómo mediar en la danza? En el teatro, la palabra es la mediadora, es la que posibilita y tiende el puente de significación y comprensión del suceso narrado, que es apoyado por el cuerpo, el movimiento y la imagen, pero, en el caso de la danza, que se expone en un escenario, se pone a prueba otro reto: el del gesto y la intención del ser danzante como mediadores sumados a la plástica del color y la imagen.

He indagado con los estudiantes del semillero de investigación de la Corporación Universitaria CENDA,⁹ quienes han enriquecido esta experiencia, y también he acudido a otro tipo de aportes para este texto reflexivo, y con todas coincidimos en esta pregunta, ya que es la constante con relación al tipo de público con el que contamos: nuestros familiares, quienes tienen la característica de estar muy comprometidos con el acompañamiento en nuestros procesos y, desde esa intención genuina, quieren sostener una conversación que les permita estar con nosotros. Así, las familias del gremio de la danza han hecho la tarea de mediación entre sus

9 Integrantes del semillero: Melisa Barco, Ana Valentina Salgado, Natalia Pinilla, Melissa Corredor, Francy, Angie Rodríguez, Alejandra Rondón, Sebastián Másmela, Melissa Gómez Cubillos, Karina Ruiz, Daniela Arrieta, Luisa Manchola.

cotidianidades y el campo de la práctica dancística, entre el saber popular y la construcción de conocimiento; en suma, la formación de públicos.

La obra también puede revisarse a sí misma con el lente del creador y sus hacedores, puesto que también encontramos en las reacciones de colegas, al ver desocupados los teatros que presentan sus obras, una queja que le deja toda la responsabilidad al espectador por su desconexión con la obra.

Sin embargo, bajo el supuesto de que la respuesta del público frente a lo observado fuera otra obra, ¿qué parte de la falta de completud de dicha obra-respuesta es la que no está siendo completada por los espectadores de las obras-respuesta, es decir, de los creadores?

Patricia Cardona nos habla del bios escénico como la esencia que provoca estas conexiones y posibilita ese vibrar colectivo, ese viajar por el contagio sinestésico para gozar colectivamente de lo que se aprecia a través de una vivencia física y no por medio de una reflexión cerebral razonada y aprehensible. Este contagio, que es universal, como bostezar, reír, con-mueve, es decir, mueve en con-junto y, al hacerlo, permite vibrar individual y colectivamente.

Debemos hacer un llamado para recuperar esa vibración y ese sentimiento colectivo genuino del oficio como algo esencial de la práctica dancística y aproximarlos al espectador para respondernos cómo hacer para que, sin explicar, se entienda, y ese entender se dé desde la cognición del cuerpo, desde el pensamiento corporeizado sensible, y no desde el pensamiento verbalizado racional.

En este punto me permito insistir en la conversación como el lugar donde nos podemos aproximar más fielmente a

la posibilidad del encuentro, y allí, a la potencia de la comunicabilidad que le compete, en igual medida, a quien enuncia y a quien escucha, ve y atiende el enunciado, junto a una proposición que conecta o no con el más profundo sentir de quien hace y quien observa.

El lugar primario del hacer de la danza es aquel en el que se provoca el contagio sensible como contenido del hacer que contagia y que es inexplicable, pero altamente perceptible, e incluso puede ser el que renueva y reaviva el placer de la apreciación estética de la danza.

La mediación mueve y remueve preguntas, y estas, a su vez, arrojan nuevas preguntas que sin respuesta siguen vivificando las anteriores y las nuevas inquietudes. Así las cosas, y para continuar en este ensayo de posibles respuestas que al mismo tiempo son preguntas, ¿para aproximar los contenidos de la danza habrá que corporeizar las reflexiones?

Quizás habrá que retomar lo esencial de la práctica, y con ello, lo instintivo, lo intuitivo como parte de la intención de un hacer que es cuerpo, y, si esto es así, queda para nuestro laboratorio otra inquietud más: ¿cómo corporeizar la mediación?, y para los creadores, ¿cómo tender el puente que permita mediar entre la obra y el público?

Para continuar la conversación...

REFERENCIAS

- Cardona, Patricia. (1993). *La percepción del espectador*. México: INBA/Centro Nacional de Investigación
- Cruz Montoya, Olga Lucía. (2018). *Diario de campo, Semillero de Investigación 2017-2018*. Bogotá: s. e.
- Ingarden, Roman (1989). “Concreción y reconstrucción”. En Warning, I. (ed.). *Estética de la recepción*, Madrid: Visor.
- Jauss, Hans Robert. (1987). “Cambios de paradigma en la ciencia literaria”. En Rail, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM.
- Sánchez Vásquez, Adolfo. (septiembre de 2004). Introducción a la estética de la recepción. En el ciclo *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Conferencias llevadas a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

La mediación como evento escénico

Danna Aristizábal Díaz
Estefanía Galindo López
Tutor: Arnulfo Pardo Ravagli¹⁰

IDEA GENERAL

La mediación entre el participante y la obra es un evento escénico

El semillero Fuera de Fase plantea la mediación como una oportunidad para la construcción de sentido desde la experiencia. Esta propuesta hace referencia al concepto de *evento escénico* que introduce la carrera de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Javeriana. Este texto propone que el evento escénico es naturalmente mediador, y resalta la experiencia como eje fundamental para la construcción de conocimiento.

En primera instancia desarrollamos el marco teórico sobre el *evento escénico* desde la perspectiva que propone el programa de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad

Javeriana, con el fin de relacionar este concepto con la mediación. Tomamos las postulaciones del libro *Archivo y repertorio*, escrito por Diana Taylor, para contextualizar nuestra postura sobre *experiencias mediadoras*. En segunda instancia se presenta el contexto de nuestro semillero de investigación Fuera de Fase, explicando sus objetivos y el proceso creativo actual, para el cual hemos desarrollado un dispositivo de mediación, resaltando que el componente interdisciplinar que nos identifica es fundamental para la comunicación de nuestra obra.

Por otro lado, planteamos el *Archivo Vivo* como experiencia mediadora. Esta propuesta es sustentada por el testimonio de Catalina del Castillo, directora del Departamento de Artes Escénicas y de la obra *Hermana república*. Su experiencia como directora del Departamento denota una mediación constante entre las experiencias de los artistas y la construcción de sentido en la formación universitaria.

ARTES ESCÉNICAS, PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Visión de la universidad (marco teórico Schechner)

Debido a que nuestra propuesta de mediación se refiere al *evento escénico* entendido en el marco conceptual propuesto por Schechner en *Estudios de performance*, es fundamental contextualizar la concepción de las artes escénicas según este autor.

En primera instancia, este marco teórico es tomado del documento institucional de apertura de la carrera de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Javeriana, debido a que el programa nos brindó la visión de las artes escénicas

por medio de un conjunto de referentes, donde se destacan Eugenio Barba y Richard Schechner. Así pues, nos valemos del aporte del currículo para contextualizar nuestra propuesta en el marco del estudio del *performance* que desarrollamos en la universidad. Haremos énfasis en los roles del evento escénico, es decir, *yo, el otro y la situación*, y todo lo que conlleva el diálogo entre los mismos.

Richard Schechner es antropólogo y profesor de Estudios del Performance en Tisch School of the Arts, en la Universidad de New York, y escritor de *Performance studies: An introduction*,¹¹ donde propone vías de desarrollo como la vida cotidiana, los rituales y el arte.

En este libro, Schechner hace referencia a varios autores, como Barba, Turner y Diana Taylor, quienes exponen los roles y conceptos del *performance* desde sus perspectivas. Gracias a estos autores, Schechner identifica los roles de quienes conforman un evento escénico, resaltando que su interacción permite el desarrollo de la situación. Los roles son el ejecutante, el participante, la fuente y el productor.

En nuestro contexto es importante entender los conceptos de *participante* y de *ejecutante creador*. El participante, o como lo nombramos comúnmente, el público o espectador, es movilizador de sentido; sin embargo, el uso de esta terminología propone su participación activa en el *evento escénico*. Este rol implica una relación afectiva con la situación y el ejecutante, es decir, una disposición sensitiva y racional que permite que la construcción de sentido sea experimentada.

11 Richard Schechner (2018). Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvinterviews/itemlist/category/387>

El *ejecutante-creador* es un sujeto que dialoga entre el crear y el hacer, dos acciones que se atraviesan evidenciando situaciones escénicas.

En cuanto a los conceptos de *ritual* y *vida cotidiana*, Schechner propone tres sujetos que participan del *evento escénico* y explica cómo los rituales y las situaciones de la vida cotidiana son referentes para la creación. En nuestro contexto nos centraremos en los tres sujetos que intervienen: *el yo, el otro y la situación*.

De acuerdo con Schechner, estos tres sujetos funcionan como emisores y receptores que comunican el *evento escénico*. Esta relación se fundamenta en el encuentro, haciendo de la obra un espacio de diálogo entre el *participante* y el *ejecutante-creador*. Es una situación que experimentan dos sujetos que dialogan por medio de sus sentidos.

FUERA DE FASE

El semillero Fuera de Fase, de la Pontificia Universidad Javeriana, en Bogotá, nace en el Departamento de Artes Escénicas en el 2017, coordinado por Estefanía Galindo López, estudiante de la carrera de Artes Escénicas, y Juan Alejandro Hernández, estudiante del programa de Estudios Musicales. Este semillero está conformado por estudiantes investigadores de las carreras de Artes Escénicas y Artes Musicales, quienes han aportado a los procesos creativos desde sus disciplinas.

Fuera de Fase es un espacio para la investigación y creación en torno a la música y las artes escénicas. Nuestros objetivos se centran en formular metodologías para la creación conjunta entre las disciplinas artísticas, el registro de nuestros procesos creativos y la creación de obras interdisciplinares.

Nuestro trabajo se ha centrado en generar metodologías que propicien la creación por medio de procesos interdisciplinarios. Uno de estos fue la obra *La fiesta de los acusados*, que estrenamos el 29 de noviembre de 2017, y que posteriormente se presentó en la Universidad Jorge Tadeo Lozano en el 2018 (registro fotográfico: <https://www.flickr.com/photos/167696598@N08/>?).

Nos vinculamos al proyecto semillero Danza y Mediación de la Gerencia de Danza del Idartes en el 2018, por medio de nuestro tutor Arnulfo Pardo Ravagli, profesor de planta y coordinador del área de Danza del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad Javeriana. En ese momento, nuestro semillero estaba bajo la coordinación de Natalia Vasco, estudiante de Artes Visuales y Artes Escénicas, y Carolina Castellanos, estudiante de Artes Escénicas.

En la primera participación, las coordinadoras generaron planteamientos respecto al tema de mediación en danza que compartieron con las universidades que integran el proyecto semillero Danza y Mediación del Idartes. Fue importante para nosotros referirnos a la visión de la carrera, ya que esto nos permitió acercarnos al *evento escénico* como una mediación constante. Uno de nuestros aportes fue entender al público como un *participante* y al intérprete como un *ejecutante-creador*, un sujeto mediador de situaciones.

En el semillero Danza y Mediación participaron cinco universidades (Universidad Pedagógica, Corporación Universitaria CENDA, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Antonio Nariño, Universidad El Bosque), y cada una fue anfitriona de sesiones para reflexionar sobre la mediación. En estas sesiones se debatió

en torno a preguntas sobre el tema de la mediación en danza, tales como ¿qué es mediar?, ¿cómo mediar? y ¿por qué y para quién mediar? Estas discusiones nos encaminaron hacia problemáticas comunicativas inherentes a la naturaleza efímera de la danza.

Nuestra pregunta durante los encuentros estaba directamente relacionada con nuestro objetivo interdisciplinar entre la música y la danza. Nuestros intereses se centraban en la mediación comunicativa entre estas dos disciplinas, encaminando la búsqueda hacia lenguajes que propicien la creación.

Nuestras investigaciones son laboratorios prácticos sobre conceptos determinantes para la creación. Para nosotros, los procesos corporales crean memoria sensorial, lo cual es imprescindible para el aprendizaje. Entendiendo esta necesidad de experimentar desarrollos cognitivos, propusimos una sesión práctica que permitía una reflexión sobre la mediación.

Desarrollamos una práctica dividida en tres etapas, donde se propusieron actividades que evidenciaron la mediación. Dichas etapas fueron: un resumen, que consideraba los acuerdos concertados en las sesiones anteriores, dirigidas por las otras universidades, actividades prácticas propuestas por Fuera de Fase y una discusión final.

Recordamos las preguntas fundamentales de la discusión sobre la mediación: ¿qué es mediar?, ¿por qué mediar?, ¿para qué/quién mediar?, ¿cómo mediar? Nuestra sesión profundizó en las metodologías que permiten la mediación. Lo que se planteaba era establecer comunicación entre dos personas y bloquear algunos sentidos a medida que la práctica avanzaba. Esta restricción dificultó la comunicación haciendo

necesaria la presencia de un tercero que mediara para reestablecer el diálogo.

De esta actividad concluimos que el lenguaje corporal y lingüístico media apropiaciones corporales en la danza. Se hizo evidente cómo el emisor y el receptor deben propiciar una comunicación funcional para la apropiación de técnicas corpóreas, es decir, evidenciamos el *evento escénico* compuesto por un emisor, un receptor y una situación, como una estructura mediadora para la construcción de sentido.

Actualmente nuestro semillero Fuera de Fase adelanta un proceso creativo interdisciplinar basado en el desplazamiento, con el fin de desestigmatizar su connotación violenta y evidenciar que *desplazarse* es una acción natural e inherente al ser humano. Identificamos situaciones que propician el desplazamiento, como las catástrofes naturales o condiciones de violencia; así mismo, nuestra naturaleza migratoria relacionada con salir de casa, dejar el hogar, mudarse o abandonar un territorio.

Consideramos las condiciones que causan el desplazamiento (la violencia, los fenómenos naturales y el hogar) y extrajimos el universo sonoro que las comprende: los sonidos de la naturaleza (bosques, lluvia, mar), dado que las condiciones naturales son determinantes y causales del desplazamiento, los sonidos que nos recuerdan el hogar, debido a que compartimos la necesidad de salir de casa para buscar nuevas historias o experiencias con el deseo de volver a compartirlas, y finalmente, los sonidos de guerra (bombas, tiros, derrumbes), pues el conflicto armado es una de las razones de la migración masiva en la actualidad.

Como referente para la creación y composición de acciones escénicas, acudimos al viaje que realiza la mariposa monarca, dada su naturaleza migratoria que preserva su especie, y nos referimos a testimonios de inmigración nacional e internacional, situaciones de expropiación de tierras en Colombia y videos que evidencian cómo el cuerpo se mueve en terrenos naturalmente hostiles.

El estreno de este proceso creativo fue el día 30 de noviembre de 2018 en la Pontificia Universidad Javeriana.

Paralelamente al proceso creativo, desarrollamos un dispositivo mediador para nuestra obra, haciendo el proceso de desmontaje que extrae el universo sensorial, específicamente el universo sonoro y las imágenes del desplazamiento. Este dispositivo nos ha permitido experimentar la mediación como un evento escénico, pues hemos investigado las estrategias para que el participante construya sentido desde una experiencia sensorial.

LA MEDIACIÓN COMO EVENTO ESCÉNICO

La mediación para Fuera de Fase

Entendiendo la mediación como un evento escénico que sucede cuando existe la estructura del *yo-el otro-la situación*, el dispositivo mediador entre el participante y la obra genera una experimentación de *la situación*. Durante el proceso mediador es necesario realizar un desmontaje de la obra para encontrar las características sensoriales que, en conjunto, conforman el universo que el ejecutante interpretó durante el proceso creativo.

Es importante para nosotros diferenciar el discurso de la situación. Entendemos la situación como la fuente, que en

el caso de nuestra obra es *el desplazamiento*, mientras que el discurso son todas aquellas construcciones dramáticas y las relaciones que construimos para accionar la situación. Por ejemplo, la traducción de la acción de desplazarse al lenguaje dancístico, o la representación que realiza el intérprete de un inmigrante.

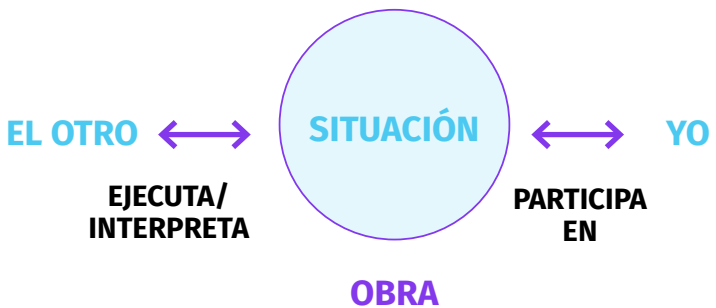
Durante el proceso mediador evitamos la construcción dramática o las interpretaciones para traducir los referentes a la danza (videos, documentales, testimonios y noticias) y procuramos presentar el referente en sí mismo, permitiendo al participante interpretar o relacionar; sin embargo, es importante recordar el aporte de la escritora Diana Taylor sobre los archivos, pues estos siempre están colonizados por la subjetividad del individuo.

Así pues, necesitamos identificar las diferencias estructurales entre el proceso creativo y el proceso mediador. Sabemos que el evento escénico existe por la estructura —yo, el otro, la situación— y para entender el proceso mediador debemos entender cómo se comporta esta estructura en una creación.

Esta estructura presenta el yo como el ejecutante creador, quien interpreta *la situación* de la obra, en la cual *el otro* participa.



La siguiente estructura presenta cómo se comportan estos elementos en el proceso mediador. Este esquema del proceso mediador nos indica que el participante es quien debe interpretar *la situación*, y el *ejecutante* participa en este suceso.



En conjunto, los dos esquemas evidencian que el eje central del evento escénico, ya sea en fase creativa o mediadora, es *la situación*.

Así pues, es importante resaltar que la mediación existe en tanto el participante tiene la oportunidad de interpretar, construir y relacionarse con el eje central de la obra de manera subjetiva. Por esta razón escogimos extraer elementos que representen sensorialmente el desplazamiento, pues los sentidos pueden construir conocimiento desde la experimentación.

DISPOSITIVO DE MEDIACIÓN

Proyecto de Fuera de Fase

Anteriormente explicamos nuestro actual proceso creativo basado en el desplazamiento. Durante la investigación identificamos algunos elementos de los referentes creativos (videos, noticias, testimonios y documentales), las condiciones naturales, lo que nos recuerda nuestro hogar y las condiciones violentas que motivan el desplazamiento. Estos elementos fueron extraídos durante la formulación de un dispositivo mediador para la obra, y fueron pautas creativas que generaron la dramaturgia para nuestra creación.

Este dispositivo se encuentra en proceso de construcción y estará disponible antes del estreno para que los participantes interactúen con él; sin embargo, hemos generado un resumen de la propuesta para la ejemplificación de un dispositivo mediador inspirado en el evento escénico.

Partimos de la situación del desplazamiento, y los referentes de esta situación nos llevaron a la clasificación de escenarios donde sucede o se propicia el desplazamiento: la naturaleza, el hogar y la violencia. Al encontrar estos tres

escenarios, nos preguntamos cómo el dispositivo podría evidenciar el universo sensorial de cada uno, cuáles serían los componentes no narrativos que caracterizan el hogar, la violencia o la naturaleza en condiciones que desplazan al individuo.

Nuestra estrategia para abstraer dichos elementos fue preguntarnos cómo un cuerpo percibe una situación que genera desplazamiento cuáles son los sonidos, las imágenes y el espacio en sí mismo. Concluimos que existen tres lineamientos que en conjunto pueden transmitir la sensación del desplazamiento: el espacio, la imagen y el sonido.

En el caso del espacio, encontramos lugares naturalmente peligrosos, como bosques, islas, montañas y ciudades en ruinas. Estos lugares son espacios vacíos o espacios transitados. Al reconocer estas características, planteamos las acciones de vaciar o transitar el espacio como pauta para las imágenes del dispositivo.

Para las imágenes tomamos los gestos y las características formales que identifican a cada escenario: al hogar le atribuimos el abrazo, de la naturaleza extrajimos los tonos tierra e imágenes de huellas en el suelo y, finalmente, para la violencia tomamos la imagen de cargar personas, maletas, armas etc, o trepar muros. Estas características se pueden apreciar en fotografías que serán expuestas con un ambiente sonoro.

En cuanto al universo sonoro, tomamos los sonidos de nuestros referentes para clasificarlos en ambientes. Al hogar le corresponden los testimonios sobre el conflicto que padecen las personas al dejar su hogar y los relatos sobre la construcción de territorios y memorias que evidencian el apego a dichos lugares; la naturaleza se evidencia con el sonido de los pasos, el que surge al pisar hojas secas, charcos o tierra

mojada, las corrientes del mar y las olas llegando a la orilla y, finalmente, el ambiente de la violencia se visibiliza por medio de las explosiones, los tiros y los derrumbes que denotan contextos en guerra.

SOUNDTRACK

El ambiente sonoro del dispositivo fue creado por Andrea Martínez, ingeniera de sonido del semillero Fuera de Fase, egresada de la Pontificia Universidad Javeriana. Este audio contiene algunos sonidos tomados de los referentes que se citan al final, y se complementa con los sonidos de las bibliotecas de *protools*.

Para la siguiente fase, el diseño sonoro en 5.1 estará a cargo del estudiante Juan Sebastián Parra, quien hace parte del programa de Estudios Musicales de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana con énfasis en ingeniería de sonido.

El dispositivo se desarrollará en un espacio dispuesto de la siguiente manera:

El espacio se divide en forma de un laberinto que señala distintos caminos delimitados en el suelo con una tiza blanca (como se observa en la foto).



Fotografía: Semillero Fuera de Fase

Las fotografías estarán divididas en grupos y se pondrán en los diferentes sectores del laberinto. A cada grupo le corresponderá una característica sonora: el grupo del hogar está conformado por imágenes de abrazos y de espacios llanos, y el sonido será el del mar y distintos testimonios; el grupo de la naturaleza estará conformado por imágenes de bosques en planos abiertos obtenidas con un dron y fotografías de pasos en lodo en tonos cafés y verdes, y el sonido será el de los pasos; y, finalmente, el grupo de la violencia estará conformado por imágenes de personas cargándose para poder trepar un muro o habitando espacios pequeños, expuestos en tonos grises, y los sonidos serán de derrumbes, bombas y tiroteos.

Este dispositivo plantea un diseño sonoro 5.1, o sonido envolvente, que le permite al participante escuchar todo el ambiente sonoro en el centro del espacio o, si se acerca a los espacios subdivididos, podrá escuchar líneas específicas de sonido, según la propuesta.

Así mismo, el diseño fotográfico plantea una agrupación de características formales y gestos comunes en la situación del desplazamiento. Estas fotografías están agrupadas, al igual que el sonido, por naturaleza, violencia y hogar. El conjunto de imagen y sonido pretende mediar las sensaciones que identifican la acción de desplazarse, presentando los distintos estados de la situación.

Este dispositivo le hizo un gran aporte a nuestro proceso creativo, pues, como lo plantea Diana Taylor, el dispositivo es un repertorio de nuestra obra, la cual archivó referentes

sensoriales que permitieron la construcción de sentido, es decir, de un archivo vivo que media experiencias.

ARCHIVO VIVO

Desde la perspectiva de Diana Taylor, experiencias mediadoras

Diana Taylor es una escritora estadounidense, profesora de Estudios sobre el Performance en la Universidad de Nueva York y en la Escuela de Arte Tisch. Es también la fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y autora del libro *Archivo y repertorio*,¹² el cual nos ha servido como referente para el planteamiento de *experiencias mediadoras* necesarias para la construcción de conocimientos en el medio dancístico

Para entender las experiencias como actos mediadores es importante revisar las dos premisas del libro: el archivo y el repertorio. Según Diana Taylor (2017),

El archivo de la palabra en griego *arkhe* se refiere etimológicamente a un edificio público, un lugar donde son guardados los registros. [...] La memoria archivística trabaja a través de la distancia, más allá de lo temporal y lo espacial.

El repertorio funciona como la memoria corporal, un tesoro, un inventario que permite la agencia individual relativa al “buscador, el descubridor” y un significado por averiguar. Este necesita de la presencia, la gente participa en la producción y reproducción del saber “estando allí” y ser parte de esta transmisión.

12 Diana Taylor (2018). Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/personal/diana-taylor>

Estas dos perspectivas proponen resaltar la afectación del tiempo en un archivo y un repertorio. Si bien el archivo es atemporal, es por naturaleza inamovible, inmutable y no presencial.

Acogiéndose a la premisa que Taylor plantea, “Los estudios del performance nos permiten ampliar aquello que entendemos por conocimiento”. Es para nosotros importante resaltar que las memorias corporales sustentan el *Archivo Vivo*. Las experiencias, entendidas como repertorios, mantienen viva la información por medio de la interpretación y transformación de las ideas. Estas adaptaciones de los conocimientos movilizan la construcción de sentido para que se apropie, se corporeice o se *performe*.

ENTREVISTA A CATALINA DEL CASTILLO

Por medio del testimonio de Catalina del Castillo, podemos evidenciar que su experiencia se relaciona con la noción de repertorio que propone la escritora Diana Taylor. Si bien el archivo permite que los conocimientos sean atemporales e inmutables, no es una característica de las prácticas performativas. Así pues, en los estudios corporales, la información se percibe por medio de los sentidos, produciendo traducciones del conocimiento y apropiaciones de las técnicas que rescatan la experiencia del sujeto.

El *Archivo Vivo*, como experiencia mediadora, permite que en la reproducción del conocimiento se considere la interpretación del sujeto, lo que produce que la información se convierta en oportunidades creativas. La idea de *Archivo Vivo* debe considerar que la naturaleza de los procesos corpóreos, de la educación y de las experiencias performativas

es la *repertorización* de conocimiento para su transmisión, y solo por medio de la transformación, perdura en el tiempo. Esta perspectiva de la experiencia, es decir, del repertorio que expone Diana Taylor, se relaciona con nuestra tesis sobre la mediación, en tanto considera a los sentidos generadores de conocimiento.

En conclusión, los *archivos vivos* son experiencias mediadoras de conocimiento que transmiten la información por medio de su experimentación. Esto permite que las ideas sean interpretadas y transformadas por el sujeto para emitir-las a otro, tal como en el *evento escénico*.

REFERENCIAS

- Schechner, R. (2013). *Performance studies*. Florence: Taylor and Francis.
- Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Referentes del diseño sonoro

- Dron capta el drama que viven los refugiados sirios en Europa*
/ Martín Espinosa <https://www.youtube.com/watch?v=-l9l7h105EYk>
- Expropiación en Colombia* <https://www.youtube.com/watch?v=VSgMziHR91E>
- Personas huyendo de la lava [volcán de Fuego, Guatemala]*
<https://www.youtube.com/watch?v=vbG2CE0wTgI>

This Is What Life Is Like inside Assad's Syria | VICE on HBO
<https://www.youtube.com/watch?v=ESWCzPy7SgQ>

AGRADECIMIENTOS

A Arnulfo Pardo Ravagli, tutor del semillero, por el acompañamiento en la creación del texto; a Danna Aristizábal, por la producción de Fuera de Fase y la ayuda como coescriitora del texto; a Catalina del Castillo, por su colaboración y aportes para el texto; a Carolina Castellanos y Natalia Vasco, coordinadoras del semillero durante el primer semestre 2018, y a Juan Hernández Tamayo, Federico Bautista, Mariana Velilla, Daniela Anaya, Martha Montañó, Juan Esteban Amaya, Camilo Amaya, María Angélica Corredor, Ricardo Laverde, Santiago Navas, Santiago Ruiz, Sara Carwright, Santiago Botero, Valentina Ramírez y Ellen Rubiano, integrantes del semillero Fuera de Fase.

Dispositivos de mediación en danza, o formas de invitar a la audiencia

Eloísa Jaramillo¹³

EL ESPECTADOR DE DANZA

En nuestro tiempo hay más aparatos de telecomunicaciones que personas en el mundo: todos tenemos teléfono celular, *tablet* o computador personal, y muchos de nosotros tenemos más de uno en nuestra mochila en estos momentos. En las casas, además, hay más de cien canales de televisión por cable, tenemos acceso a internet de manera omnipresente e ilimitada y estamos permanentemente ante una oferta de eventos y actividades diarias que sobrepasa nuestra capacidad temporal.

En este mundo de hoy, sobreestimulado, mediatizado, colmado de ocupaciones y frenético, dedicar un par de horas de nuestra vida a contemplar una obra de danza resulta un ejercicio extraño, milagroso y en contravía, en el que vale la pena detenerse a reflexionar. ¿Qué hace a un individuo parar el flujo de su vida cotidiana, dirigirse a un teatro, aislar todo estímulo externo, dirigir la mirada y disponerse a convertirse en un espectador? Pero, sobre todo, ¿por qué en un espectador de danza?, ¿qué es lo que hace la danza (no lo que significa, sino lo que hace) para lograr que nos detengamos a contemplar lo que ocurre en la escena?

Aclaro que no quiero preguntarme aquí por lo que hace la danza en los bailarines, los bailadores o en las personas que la practican regular u ocasionalmente. Esto daría para otro tipo de estudio enfocado en los ejecutantes y que tendría que involucrar su dimensión fisiológica, psicológica, kinestésica, relacional. En cambio, quisiera preguntarme aquí por aquellos que contemplan la danza en un teatro, es decir, los espectadores porque, entre otras cosas, existe una tendencia a no preguntarnos por ellos y porque me llama mucho la atención (y me encanta) la paradoja que plantea que, cuando una persona va a una obra de danza, detiene su movimiento cotidiano para contemplar un movimiento otro que ocurre sobre el escenario.

El espectador de danza se sienta (en la mayoría de los casos), apaga su teléfono (en la mayoría de los casos), guarda silencio (en la mayoría de los casos) y, a oscuras, contempla enfrente el movimiento otro que unas personas han diseñado para ella (o él). Ese movimiento otro no es cotidiano, no pertenece a la rutina del día a día, sino que, por el contrario,

extraña la vida, la amplifica, la intensifica. Me lanzo a afirmar que ver danza activa la posibilidad de nuevos movimientos en los espectadores y esa, creo yo, es su capacidad performativa: activar en el cuerpo posibilidades diversas de movimiento.

Esto podría tener enormes y significativas implicaciones. La danza, en su dimensión ontológica y en cualquiera de sus manifestaciones, vendría a activar en nosotros el movimiento alternativo, y esto nos lleva de manera directa a la movilización social y a la movilidad *hacker*. De ahí su potencia, su peligro para los defensores del *statu quo* y la razón de ser de que existan los espacios para ver danza, como los festivales, las plataformas de circulación, los ciclos o las temporadas.

Desde este lugar me formulo la pregunta por el espectador de danza, pregunta para nada obvia, ni fácil de responder. Me pregunto cómo garantizar el derecho cultural de la ciudadanía a contemplar los movimientos de otros y el derecho también a permitir que esos movimientos permeen la manera de ver el mundo y, quizás, nos hagan movernos desde nuevas opciones. Me pregunto cómo propiciar ese encuentro mágico, en vivo, entre una pieza de danza, casi siempre con meses de trabajo y una reflexión detrás, y unos espectadores que la presencian por un par de horas, a lo sumo.

Desde estas preguntas, comprendo la inquietud al ver las salas de un festival de danza vacías, incluso cuando la boletería se ofrece a muy bajos precios o de forma gratuita, y comprendo que nos preguntemos, desde las organizaciones independientes, la institucionalidad y las universidades, cómo atraemos-formamos-creamos espectadores de danza, y sobre la mediación en danza y sus posibles dispositivos.

DISPOSITIVOS DE MEDIACIÓN EN DANZA

La Gerencia de Danza del Idartes invitó a reflexionar a varios semilleros de programas de Danza y Artes Escénicas sobre la mediación en danza, a propósito del X Festival Danza en la Ciudad y sus públicos. En licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, esta pregunta nos resultó atractiva, pues el diseño de objetos mediadores es justo uno de los lugares en el que se sintetizan los esfuerzos que se hacen dentro de este programa: el encuentro entre el saber pedagógico y el saber artístico disciplinar.

La primera referencia que llegó a mí para pensar la mediación en este caso, y en la que vengo indagando en mis clases, fue la noción de *desmontaje*. La teórica cubano-mexicana Ileana Diéguez nos dice que el desmontaje es una manera de abrir los procesos artísticos y develar la investigación que está detrás de una obra. Quiere decir esto que el desmontaje devela los materiales que no son visibles en una obra y que nos permiten ampliar nuestra mirada sobre ella.

Dentro del semillero Metodologías performativas de la investigación, en el que estuvieron ese semestre de 2017-2 los estudiantes Jefferson Álvarez, Juliana Camargo, Esteban Tumay y Aura Carreño, bajo la dirección de la profesora Eloísa Jaramillo, diseñamos unas preguntas para hacer a la agrupación de danza urbana Anvar.

Invitamos a los miembros de la compañía a un picnic en el parque Nacional, en donde se ubica la sede de nuestra licenciatura. Conversamos sobre la historia del grupo, sobre sus diferentes obras y su investigación de movimiento. Con la ayuda de David Idrobo, hicimos un registro en video, que después revisamos y editamos cuidadosamente en un

video-objeto mediador, en el que buscamos poner sobre la mesa preguntas sobre la danza que se ha formulado el semillero y que los integrantes de la agrupación Anvar contestaron desde su experiencia.

Durante el proceso con Anvar, las preguntas de nuestro semillero, lejos de resolverse, se ampliaron. ¿La mediación en danza consiste en dar información adicional sobre una obra de la misma forma en que lo haría un programa de mano?, ¿se trata de explicar una obra o de aventurarse a dar un análisis a los espectadores que están a punto de verla?, ¿se trata de activar la capacidad cognitiva de los espectadores o, por una vía diferente, activar su dimensión sensible?

Decidimos entonces aventurarnos a diseñar un dispositivo mediador de otro tipo para la obra *Red-es-cubrimiento del cuerpo*, de la agrupación ConcuerpoYMov, un dispositivo que propiciara una disposición perceptiva: escribimos breves textos que luego grabamos para disponer al espectador a la experiencia de ver una obra de danza. Lo experimentamos dentro del grupo del semillero y le hicimos correcciones para que la instrucción se hiciera de forma precisa.

Uno de los audios decía, por ejemplo: “Permitan que sus cabezas descendan hacia su pecho hasta tocar el mentón. Activen su lengua e inspeccionen con ella...” (audio diseñado y grabado por Aura Carreño).

Estas dos experiencias nos arrojaron un resultado muy interesante sobre la pregunta alrededor de la mediación en danza y descubrimos que la palabra escrita, escuchada, sentida, poetizada, es la gran mediadora.

REFLEXIÓN FINAL

La pregunta por la audiencia de danza es fundamentalmente una pregunta kinestésica que habría que responder mediante invitaciones de mediación de este tipo. No creo que se trate aquí de dar información, explicar o siquiera contextualizar al espectador sobre lo que contemplará, sino que quizás se trata de preparar el cuerpo sensible, activar la escucha y disponer la percepción para el contagio sensible de ese movimiento otro de la escena.

Estesis: Perspectivas y transmisiones¹⁴

Docente investigadora: Andrea Karina García
Coinvestigadores: Diana Peraza Linares,
Camilo Piñeros y Erika Teuta Agudelo¹⁵

... aceptaré los conjuntos que la historia me propone más que para examinarlos al punto; para desenlazarlos y saber si es posible recomponerlos legítimamente; para saber si no hay que reconstituir otros con ellos; para llevarlos a un espacio más general que, disipando su aparente familiaridad, permita elaborar su teoría.

Michel Foucault *Arqueología del saber*

14 Este documento es el resultado de un proceso adelantado en el 2017.

15 Semillero IE-CUBUN. Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional

INTRODUCCIÓN

El semillero Ie-Cubun (danza-palabra) busca propiciar tránsitos indagatorios alrededor de la danza y sus procesos de transmisión de saber y de enseñanza-aprendizaje, respectivamente.

Las reflexiones que surgen en el semillero están enmarcadas por caminos donde la interpretación y la articulación con referentes propician un diálogo entre los objetos de estudio indagados y los tránsitos teóricos prácticos que se reconocen desde la pedagogía y la didáctica de la educación artística. Estas perspectivas pretenden instalar un horizonte de sentido, el cual sitúa los procesos dancísticos como lugares de pensamiento y de transmisión de conocimiento *in situ*. De esta manera, observan los procesos dancísticos como objetos de estudio en los cuales se reconoce, extraen, declaran y analizan posibilidades. Para el semillero, la creación y la interpretación en la danza son territorios en donde el *saber de la danza* siempre está en construcción, y por tanto, en mediación, transmisión y enseñanza-aprendizaje.

A continuación, se presenta un escrito en donde se sintetiza la experiencia de observación exploratoria-descriptiva generada alrededor de la compañía Estesis Danza, de la ciudad de Bogotá. Esta indagación se desenvuelve en el marco de la mesa de investigación Danza y Mediación, liderada por la Gerencia de Danza del Idartes.

En esta oportunidad, la reflexión que realiza el semillero se sitúa en una agrupación que hizo parte del Programa de Residencias Artísticas PRA¹⁶ de la Casona de la Danza, en el

16 El PRA tiene el objetivo de potenciar los procesos de investigación-creación de las agrupaciones y de los artistas independientes de la ciudad

segundo semestre de 2018. Se ha escogido este grupo por su trayectoria y visibilidad en el medio de la danza folclórica de la ciudad, en aras de determinar posibles lugares de transmisión del saber dancístico en su trabajo como compañía, mientras transita por la residencia.

Es importante aclarar que los enunciados que se desarrollaron en la indagación están enmarcados en un estudio exploratorio inicial, el cual atiende a una observación preliminar.



Fotografía: Semillero Ie-Cubun

estableciendo espacios de diálogo permanente entre coreógrafos, directores, bailarines, productores, profesionales y hacedores de otros oficios que enriquecen el espacio creativo e investigativo de la danza. A través de acompañamientos (asesorías en dramaturgia, producción y coreografía), de encuentros entre pares, espacios de socialización, espacios de enseñanza y de implementación de estrategias colaborativas entre los residentes, se fortalecen los procesos creativos y las agrupaciones mismas. Recuperado de: http://www.idartes.gov.co/sites/default/files/noticia_documentos/Aplicación%20PRA%20II%20TEMP.pdf

PERSPECTIVAS: ESTESIS DANZA



Fotografía: Semillero le-Cubun, Jineth Franco Pulido

“Estesis es una condición de los seres vivos. Mejor dicho, no es ‘una’ condición sino ‘la’ condición de vida. Vivir es Estesis” (Mandoki).

Estesis, como denominación, se constituye a partir del pensamiento de Katya Mandoki.¹⁷ Para Mandoki, la palabra

¹⁷ Mandoki habla de la estesis como de un estado, refiriéndose a “la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso” (p. 67). Esta mención la hace desde los estudios de la estética que ella lidera, donde amplía la perspectiva de la experiencia con respecto al estudio del arte y de lo bello. Es decir, extiende el campo de estudio de la estética a la “experiencia estética” acogiendo al sujeto como ser vivo que está abierto al mundo, expuesto a la vida. “Toda

construye todo un marco de significados que de alguna manera establece los caminos de la compañía, que es un colectivo que experimenta temáticas cotidianas, perspectivas de movimiento que ponen en diálogo lo tradicional con el cuerpo cultural y social actual. Estesis, en palabras de la compañía, fue

Fundado en el 2010, Estesis Danza es un laboratorio de investigación corporal, que responde a la necesidad de generar un espacio experimental coreográfico. Se dedica a la puesta en escena de montajes encaminados al desarrollo de temáticas cotidianas con diseños fundamentados en contextos específicos. Sus creaciones implican la participación activa de sus integrantes, donde se mezclan la imaginación, la creación colectiva, la interdisciplinariedad de las artes y la transversalidad de los géneros dancísticos. (Perfil en redes sociales de la compañía. Tomado de: <https://www.facebook.com/pg/Estesis-Danza-288835684604794/about/>)

La compañía pretende tener un impacto en la sociedad como actor y transformador del arte, permitiendo generar espacios en donde la danza sea el principal protagonista y el trabajo de sus agremiados abra campos al reconocimiento del quehacer del ser danzante. La compañía inicia su proceso artístico como laboratorio de formación e interacción de conocimientos corporales en danza en el año 2010, en la

mirada estética al mundo se configura desde una ubicación espacio-temporal" (p. 83). Para Mandoki no hay estesis sin vida, ni viceversa: esta es una condición fundamental de cada ser viviente. De esta manera enfoca su trabajo en "la condición de ser humano, que es una condición biológico-social, está en el origen de los a priori espacio-temporal, corporal, vital y cultural que se vuelcan unos en los otros atravesando y constituyendo la subjetividad" (p. 87).

ciudad de Bogotá, por la necesidad de sus integrantes de abordar profundamente el arte dancístico. De allí el interés por la formación con diferentes maestros y en diferentes géneros de la danza, como el ballet, la danza contemporánea y la danza tradicional colombiana e internacional, entre otros (pág. 11). (Enunciado por un trabajo de grado. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. ASAB. 2015. Tomado de: <http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/4383/1/Huerta-sAvellanedaYarinkaBatchevaRAZZIA2016.pdf>)

Nuestro objetivo es darles un nuevo aire a las danzas tradicionales colombianas. Partiendo de un respeto muy profundo por la conservación del folclor del país, buscamos potenciar la danza y darle pertinencia escénica a la tradición. Partimos de la inspiración de la música y de los pasos tradicionales y traemos a colación otras maneras de bailar. (Palabras de Héctor Fabián Franco, director)

Atendiendo a lo anterior, Estesis se enuncia como un laboratorio de investigación corporal que responde a la necesidad de concebir un espacio de experimentación coreográfica donde están presentes la creación y la búsqueda constante de elementos en diferentes géneros de la danza, también promueve el eje de los procesos y la ruta para que el grupo determine una manera de concebir y realizar sus desarrollos coreográficos.

En una revisión inicial, se percibe el diálogo creador que Estesis quiere establecer entre la danza tradicional y los insumos adquiridos de otros géneros dancísticos. También se identifica que los montajes de este colectivo se orientan hacia el desarrollo de temáticas cotidianas en contextos

específicos, es decir, a sucesos de la vida ocurridos en territorios determinados, y no a marcos utópicos.

Finalmente, en la entrevista realizada a Jineth Franco, codirectora de la compañía, se hace evidente que el objetivo del colectivo es crear y hacer obra. Es por esto que los desarrollos se centran puntualmente en el acto de creación constante.

El semillero puede inferir algunos elementos que caracterizan el tránsito de Estesis, acciones que es importante nombrar para establecer un panorama del proceso.

1. El desarrollo creador es el objetivo cardinal. De esta manera, cuando se encuentra el colectivo, trabaja fundamentalmente para retroalimentar y movilizar la creación coreográfica; por tanto, la experimentación y los laboratorios giran en torno a procesos que optimicen y consoliden la creación en curso.
2. La danza tradicional se percibe como un motivo inspirador-creador más allá de prejuicios que condicionen su rol como género dancístico; por consiguiente, se nutre y se reelabora de acuerdo con la necesidad de la creación.
3. La adquisición de elementos de otros géneros dancísticos es fundamental para ampliar las dinámicas creadoras que Estesis quiere vivenciar. La búsqueda de técnicas y perspectivas compositivas aumenta los matices en la creación coreográfica, elemento básico para la constitución de un montaje dinámico, según las trazas de la compañía.

PERSPECTIVAS: ESTESIS DESDE LA OBSERVACIÓN



Fotografía: Semillero Ie-Cubun

Luego de tener una visual, el semillero establece una observación que busca registrar elementos y reafirmar lugares de enunciación iniciales en Estesis. Esta configuración se realiza desde dos lugares: la entrevista y la observación externa-ensayo (entrevista realizada a Jineth Franco en abril de 2018 y video de presentación PRA en abril de 2018).

Enunciados de la entrevista considerados para la perspectiva

- a. “Lo que queremos es crear... hacer obra”.

b. “Nuestro trabajo no es netamente autóctono, sino que desde siempre se ha enfocado en la creación a partir del folclor, pero incorporando elementos de la danza contemporánea, el ballet clásico y otras danzas modernas”.

c. “Los géneros de la danza se convierten en herramientas para la creación, con técnicas de composición, estudio del cuerpo y dramaturgia”.

d. “En Estesis Danza apoyamos la *necesidad creativa* de los integrantes. Muchas veces tenemos un montaje interesante en mente, que se enriquece a escuchar las ideas de los artistas, intérpretes y bailarines creadores. El trabajo de dirección consiste en encaminar de la mejor manera ese impulso creativo”.

e. “En un primer momento nosotros queríamos que con la gente que trabajáramos solo en *unificar el estilo* y que unificáramos cómo queríamos que la gente bailara, más que de pronto enseñarles el $\frac{3}{4}$; es decir, *que solo la gente ya lo tuviera superclaro*”.

f. “Con quienes queremos trabajar, qué perfil queremos, qué clase de cuerpos: gente que digamos un, dos, tres, y ya se aprenda la coreografía, que también *tenga la necesidad de crear*. Ese fue el perfil básico inicialmente; luego empezó a cambiar...”.

g. “Hay un grupo que está en proceso de creación, y hay otro grupo que está en repertorio, que es *aprenderse las coreografías*”.

Indicios

En efecto, los enunciados a, b, c y d puntualizan y validan desde el discurso la información encontrada inicialmente. De esta

manera, el lugar de enunciación de la compañía se ratifica respecto a temas como la creación colectiva, los desarrollos coreográficos que a partir del folclor se nutren con otros géneros y la obra como fin.

Teniendo esta mirada, el semillero se enfoca en los enunciados d, e, f y g, en los cuales se declaran perspectivas frente a los procesos de formación y el relevo/transmisión de un saber coreográfico que el colectivo forja.

Desde el principio, el grupo constituido ha buscado perfiles de intérpretes preparados, en los cuales se motivan procesos creativos rápidos, en conjunto y de manera óptima. La solicitud de bailarines entrenados dispone marcos de elaboración compleja en donde la creación se va desarrollando con celeridad, ya que no necesita entrar en procesos de apropiación de pasos o secuencias básicas del folclor como insumo de la creación.

El semillero percibe que Estesis busca un *saber* específico en sus bailarines, en aras de constituir ese nuevo *saber*¹⁸ que constituye la *obra*, es decir, el conocimiento previo (el pensamiento creador, la experiencia, el lenguaje corporal, la sensibilidad, la técnica y el entrenamiento en danza), que buscan para nutrir la *creación*, atiende a unas características y desarrollos definidos.

18 Para el semillero, la obra en la danza se establece como saber en la medida en que adquiere la condición de conocimiento específico declarado, conocimiento que alberga procesos de pensamiento (corporal-dancístico), operaciones cognoscitivas, dinámicas estéticas, movilizaciones comunicativas y marcos contextuales que la fundan, la habitan y enuncian como obra/idea/información transmisible, pensamiento perceptivo-declarativo-explicito-motor, enunciado desde procesos procedimentales, actitudinales y conceptuales organizados (noción en desarrollo).

Estesis entonces requiere en un principio el conocimiento de pasos básicos y estructuras de la danza folclórica, un conocimiento inicial en composición y creación en danza y el conocimiento en entrenamiento y técnica de danza contemporánea.

En este punto se podría inferir que la *creación coreográfica*, como *saber*, se funda como un proceso de construcción de conocimiento donde los bailarines tienen una parte fundamental. Es un *saber* nutrido por varios *saberes*, el cual se consolida en la *obra* como un conocimiento compuesto.

El colectivo tiene entonces una compilación de obras que se constituyen desde un cúmulo de prácticas, procedimientos, conexiones y sistemas simbólicos que enmarcan elementos constitutivos de un *saber*. Así, el *repertorio* de Estesis es el *saber... su saber* (teórico, estético y ético). Este conjunto de obras recoge los procesos de pensamiento, cuerpo y movimiento que la compañía ha desarrollado y sigue desarrollando, convirtiéndose en el conocimiento que declara maneras de hacer y entender la danza desde ese lugar de enunciación.

Estesis se da cuenta de que ese *saber* construido necesita ser traspasado para que se reconozca, sea apropiado y circule en aras de su movilización en el tiempo. Así, el repertorio, como saber, requiere de estrategias para ser transmitido a los nuevos bailarines. Es aquí donde Estesis deja de preguntarse solo por la creación para revisar procesos de transmisión, iniciando un camino formador para que ese *saber* concuerde con las características que lo sustentan.

Sin la pretensión de crear un proceso pedagógico formal, Estesis empieza a desarrollar estrategias de formación propias. Entendiendo esto, el semillero se enfoca en la

observación de un ensayo para percibir esas formas, esos métodos y herramientas concretas que van instalando la *transmisión* dentro del quehacer de la compañía.

Observación externa-ensayo (ensayo desarrollado en la Casona de la Danza en abril de 2018)



Fotografía: Semillero Ie-Cubun

Momentos elegidos para declarar indicios en la transmisión del saber

- El salón se divide en dos grupos. El primero se enfoca en el reconocimiento y la apropiación del repertorio; el segundo, en el desarrollo, la construcción y la deconstrucción creativa del mismo. La separación indica

el nivel de apropiación del *saber*. El primer grupo está iniciando el proceso, mientras el segundo ya lo tiene incorporado. Esto determina la necesidad de situar progresiones en los procesos de *transmisión*.

- El conjunto llamado *repertorio* asimila por apreciación, imitación y encauzamiento. Por un lado, los bailarines observan una obra específica de la compañía en video, para imitar pasos y estructuras de movimiento. De esta manera, el referente visual dispone un acercamiento a la reproducción y memorización de la forma. Esta es una primera instancia en el proceso de apropiación.
- En otro lado del salón, parte de este grupo está marcando y repitiendo secuencias coreográficas específicas estipuladas por la directora. Entre bailarines se regulan y se conducen, mientras repasan, ajustan y memorizan los pasos. La dirección realiza un acompañamiento, pero, debido a la condición dual del trabajo de dirección, el seguimiento es distante. En ese sentido, el colectivo logra procesos y avances desde la autonomía. La exploración y fijación coreográfica inicial parte de experiencias individuales y colectivas “independientes”.
- El segundo grupo se centra en el repaso de una obra específica, la cual será presentada en próximos días. Para trabajar, se escoge un segmento del montaje. Esta fracción empieza a ensayarse al tiempo que se inicia un proceso de retroalimentación. Las secuencias *coreográficas* como *saber* son movilizadas por el grupo desde diferentes perspectivas. Mientras bailan, hablan de ritmo, energía, tiempo, limpieza de los movimientos, cadencia, luz interior, imitación de movimiento

y comunicación grupal, entre otros temas. Así, el ensayo se convierte en un contrapunteo entre el movimiento, el sentimiento y el pensamiento.

- La ejecución y repetición coreográfica en este grupo adquiere una condición que estimula la creación. Mientras se está ensayando la *coreografía*, esta se va retroalimentando. La relación del bailarín con el *saber* ahora es propositiva. Mientras se baila, se reconstruyen movimientos y diseños, dándose el permiso para componer sobre lo ya dispuesto. Aunque no se cambia el fundamento de la estructura, se busca la oxigenación de la misma para su funcionalidad como espectáculo.
- La creación colectiva constante va determinando una formación específica en los bailarines y en la dirección de Estesis, la cual es transmitida en eco a los bailarines del grupo de repertorio. El ensayo, como acto mediador para la reelaboración, validación y armonización de un saber, revela la construcción de procedimientos colaborativos propios.
- La dirección de Estesis comprende su rol guía en la manera que reconoce la construcción colectiva como procedimiento central para la creación y constitución del *saber*. Así, se entrena la habilidad de tomar decisiones y aprobar y situar constructos de un colectivo. Atendiendo a esto, se pueden ver procesos formativos importantes alrededor de la adaptabilidad y la reciprocidad práctica.
- La observación hace parte fundamental del ensayo, la aprobación de los elementos que cambian en la *coreografía* también es valorada colectivamente. Las mujeres

ven a los hombres, y viceversa, en un estado de apreciación, orientación y evaluación constante. De esta forma, la comunicación y la escucha legitiman el trabajo en grupo.

Es importante decir que faltan muchas cosas por declarar; sin embargo, para el semillero es importante realizar este proceso como una aproximación, en aras de abrir el panorama respecto a la construcción de saberes en el interior de los grupos de danza. También quiere realizar un acercamiento al conocimiento que se transmite en los procedimientos y en todo el andamiaje que comprende la obra como *saber*.

La percepción expuesta en los párrafos anteriores acoge solo unas situaciones particulares de la compañía. Sin duda, la perspectiva se ampliará a medida que se observen en profundidad todas las dinámicas que Estesis como colectivo aglomera.

PROSPECTIVAS...

Este acercamiento ha movilizado diferentes pensamientos en el semillero. En particular, se quieren puntualizar los siguientes respecto a los ya mencionados, para abrir caminos de indagación:

1. Los procesos de creación colectiva disponen de procedimientos, metodologías y experiencias particulares, los cuales enmarcan las maneras de ser, hacer y pensar de un grupo. Esto establece un conocimiento propio en el colectivo que lo constituye.
2. Los ensayos se convierten en espacios donde el saber entra en mediación, al tiempo que entra en constitución.

3. Cada compañía de danza puede marcar pautas de formación, en la medida en que determine maneras de movilizar y apropiarse de una obra, sobre todo cuando esta se transmite a nuevos bailarines.
4. En algunos grupos de danza, la repetición se concibe como un proceso metodológico funcional para la memorización de estructuras coreográficas. Esto quiere decir que la reiteración del movimiento es validada como una acción formativa.
5. La frecuencia de operaciones o maneras de hacer de los colectivos.
6. La obra, en la danza, se establece como un saber, en la medida en que adquiere la condición de *conocimiento específico declarable*, conocimiento que alberga procesos de pensamiento (corporal-dancístico), operaciones cognitivas, dinámicas estéticas, movilizaciones comunicativas y marcos contextuales que la fundan, la habitan y enuncian como obra/idea/información transmisible.



Fotografía: Semillero Ie-Cubun

REFERENCIAS

Mandoki, Katya. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Siglo XXI.

DANZA Y MEDIACIÓN

Colección Danza Digital

El proceso desarrollado en el semillero Danza y Mediación nace de la propuesta de abrir un espacio de diálogo de mutuo reconocimiento y acercamiento entre maestros, estudiantes, artistas, obras de danza y públicos.

El objetivo es lograr que los públicos se acerquen y observen la obra de danza a través de una experiencia previa aproximativa y sensibilizadora que ofrece mecanismos sensoriales y empáticos para entender y percibir la obra más allá de un programa de mano que a veces no puede dar cuenta del universo sensible y significativo que encierra una obra de danza.