

## Contra el deterioro de los gestos y la mirada

Julie Perrin

► **To cite this version:**

Julie Perrin. Contra el deterioro de los gestos y la mirada. Cairon - Revista de estudios de danza - Journal of dance studies, 2009, "Cuerpo y arquitectura / Body and Architecture", pp.260-271. hal-00789182

**HAL Id: hal-00789182**

**<https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-00789182>**

Submitted on 16 Feb 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# CONTRA EL DE TERIORO DE LOS GESTOS Y LA MIRADA

Julie PERRIN

Pour citer cet article :

Julie Perrin, « Contra el deterioro de los gestos y la mirada » (traduction Carolina Martínez), in *Cairon – Revista de estudios de danza – Journal of dance studies* (Fernando Quesada, Amparo Ecija dir.), Universidad de Alcalá, n° 12 *Cuerpo y arquitectura /Body and Architecture*, 2009 p. 260-271. Cité d'après la version publiée sur le site Paris 8 Danse : [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr)



1. Taller de Christophe Haleb Ville-Evrard, 2006. Foto: Marie Gandois
2. Taller de Gabriel Hernández en Seine-Saint-Denis, 2007. Foto: Julie Perrin

# CONTRA EL DETERIORO DE LOS GESTOS Y LA MIRADA

Julie Perrin

Université Paris 8 Saint-Denis

## Danza, cuerpo, arquitectura

Mis investigaciones acerca de la percepción que tiene el espectador de la figura danzante y sobre la construcción de un modo de aparición escénica, me han llevado a interrogarme sobre lo espacial en la danza. Dicho de otro modo, a analizar el complejo entramado de espacios arquitectónicos, escénicos, sonoros, coreográficos y corporales. El edificio acoge el marco de la representación y constituye un dispositivo óptico potente. Los espacios escénicos (la instalación escenográfica, pero también el dibujo coreográfico de los trayectos, el ritmo y su velocidad) son susceptibles de reconfigurar este primer marco. Por último, los espacios corporales (la orientación del intérprete, la amplitud y la dirección de su movimiento, su relación con la proyección, la naturaleza dinámica, rítmica, ponderativa de su gesto que colorea la naturaleza del espacio, la manera en que la mirada puede hacer existir espacios...) modelan el intercambio con la sala (Perrin, 2005b). Los análisis estéticos de la obra coreográfica en un contexto teatral trataban la cuestión de la arquitectura y del emplazamiento. Un diálogo con los arquitectos iba a constituir la continuación lógica de estas investigaciones. Éste se inicia en 2004 con la organización de los encuentros *Danza, Cuerpo, Arquitectura* en el Théâtre de la Cité Internationale en París, donde se dio la palabra a arquitectos, coreógrafos e historiadores de las dos disciplinas. De estos intercambios surgieron dos tipos de tensión. La primera concierne a la imposición que la arquitectura opera en el cuerpo: ¿es posible inventar un gesto no supuesto por el orden arquitectónico? A lo que podemos responder: si el gesto nace de la organización de mi percepción, el marco más poderoso reside menos en la arquitectura como hábito que en la matriz perceptiva que yo me he construido. ¿Cómo conseguir entonces no paralizar la percepción con el fin de liberar las posibilidades del gesto? La segunda tensión concierne al anacronismo impuesto por toda arquitectura. Los edificios (como las artes de la representación) atestiguan la evolución de las

concepciones del espacio y del lugar del hombre en su seno. La ciudad revela esta superposición de las concepciones históricas del espacio, de las percepciones y de los gestos. El cuerpo contemporáneo produce entonces una fricción relativamente anacrónica (Perrin, 2005a).

Estas reflexiones sobre las relaciones entre Cuerpo y Arquitectura iban a encontrar una prolongación en el marco de un seminario de Master titulado *El cuerpo en el edificio*. De 2005 a 2007, el departamento de la Universidad París 8 Saint-Denis y la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Paris Malaquais (ENSAPM) llevan a cabo, en colaboración con los *Encuentros Coreográficos Internacionales de Seine-Saint-Denis*, un curso destinado a estudiantes de las dos disciplinas. Esto implicaba a arquitectos (Philippe Guérin, Xavier Fabre), historiadores de la Arquitectura (de la Oficina del Patrimonio o de la ENSAPM), coreógrafos en relación con los Encuentros Coreográficos y yo misma. Se trataba de compartir conocimientos y prácticas propias de cada disciplina a través de cursos teóricos: historia de la evolución de la arquitectura teatral y debates que la acompañaban, referencias a la historia de la problemática espacial en danza (Laban, Schlemmer, Cunningham...), visitas arquitectónicas. La enseñanza se articulaba en torno a experimentaciones prácticas: un curso de dibujo ligado a una introducción a la morfología y sobre todo talleres con coreógrafos que constituían el núcleo del seminario.

Para la ENSAPM, se trataba de cuestionar el cuerpo, su estructura y su movimiento. Los estudiantes tenían de hecho dificultades para representar el cuerpo humano y para representarlo en su maqueta, o para tomar conciencia de los movimientos de los usuarios de un edificio, los desplazamientos de los peatones... ¿Cómo reintroducir la realidad del cuerpo y la escala humana en un curso donde los estudiantes trabajan principalmente con dibujo y con programas de ordenador? Para los estudios de danza, se trataba de confrontar diferentes concepciones del espacio y diferentes maneras de nombrarlo, de describirlo, de analizarlo. Yo deseaba establecer un diálogo sobre la lectura de las obras coreográficas (del espacio de las obras) con otra disciplina. Y también poner de relieve la cuestión de la arquitectura teatral y de la danza dentro de ésta.

En la intersección de estos dos campos aparecían preguntas comunes relativas a la lectura del espacio arquitectónico y su proyecto. En primer lugar, ¿de qué manera un edificio, una construcción arquitectónica, anticipa los trayectos y movimientos de los usuarios? ¿Qué clase de comportamientos vienen inducidos por un edificio? ¿Una obra arquitectónica es capaz de suscitar nuevos movimientos/comportamientos? Estas cuestiones se sostienen en presupuestos fenomenológicos: la idea de una porosidad entre cuerpo y lugar. También conciernen a una idea de la arquitectura como coacción al cuerpo, como factor que determina nuestros gestos. Para Xavier Fabre, “toda arquitectura es encuadre del movimiento. El arquitecto limita los movimientos posibles –pero busca de alguna manera que los movimientos que

serán realizables lo sean de la mejor manera, que den un sentido a nuestra presencia en el espacio” (Fabre, 2006: 16). Estas cuestiones finalmente están próximas a los debates que han acompañado la historia de la evolución del espacio teatral (Freydefont, 1997).

En segundo lugar, la reacción del bailarín o un edificio ¿funciona a la inversa de las indicaciones que le interesan al arquitecto? ¿Cuál es la capacidad del cuerpo en movimiento para adaptarse él mismo al edificio... o para desplazar los usos previstos? La inventiva del bailarín, sus reacciones inesperadas al edificio suscitan lecturas no habituales de la arquitectura (poética, humorística, crítica...). Xavier Fabre, por cierto,

prefiere que sea la gente que baila, más que el arquitecto. [...] La ideología más corriente en arquitectura consiste en considerar que ésta es vitalista, que transmite vida, progreso. Pero yo prefiero bailar en un lugar sereno, tranquilo, que no intente ser móvil en sí mismo: en tal marco, el menor movimiento tendrá un sentido. No se trata de neutralidad: la arquitectura debe simplemente dar un impulso, decir la cosa más exacta, la más firme posible. No tiene que contar historias, sólo debe permitir [...] Philippe Guérin: Se podría considerar la arquitectura como una partitura, o un principio de partitura, que proporcionaría las condiciones de una intimidad posible, pero que se mantendría en la retaguardia hasta que alguien se apodera de ella (ibídem).

El lugar queda entonces para ser interpretado tanto por el artista como por el usuario, convertidos en intérpretes de la arquitectura. No se trata de pensar prioritariamente el espacio a la escala del lugar, sino el espacio a la escala de los individuos<sup>1</sup>. Volverse por tanto hacia una “perspectiva corporal”, según la expresión de Laban, para quien “El movimiento es, por así decirlo, una arquitectura viva” (Laban, 2003: 162, 76).

Por último, más ampliamente, los conocimientos del bailarín (su inteligencia sensible, su idea de la corporeidad en movimiento) ¿conducen a una comprensión distinta del proyecto arquitectónico? Si consideramos que todo proyecto arquitectónico, al igual que todo proyecto coreográfico, reside sobre una idea o incluso sobre un ideal del cuerpo, nos falta saber de qué cuerpo se trata. Las concepciones del cuerpo en cada una de las disciplinas no siempre concuerdan e incluso, a veces, están muy alejadas las unas de las otras. La arquitectura está a menudo construida sobre una concepción normativa del cuerpo que descansa en dimensiones o proporciones supuestamente ideales<sup>2</sup>. Le Corbusier, por ejemplo, definió con el *Modulor* (1945) una escala de proporción pensada en función de una talla tipo del cuerpo humano que determinaría las dimensiones de la arquitectura. Las reglas de seguridad actuales imponen a la arquitectura contemporánea normas precisas. La danza moderna se preocupa poco de la antropometría, que ante todo es normativa. Antes que los sistemas abstractos de proporción, a medida, prefiere a menudo una corporeidad lábil menos cuantitativa que cualitativa y que se preocupa más por los flujos, las fuerzas y los ritmos. La danza sustituye a un saber sentir que anula la idea de envoltura corporal en pro de una corporeidad abierta: “la sensación es siem-

pre un proceso de travesía. [...] en un sentido, el cuerpo es ilimitado, puesto que la sensación se desborda por sí misma. [...] Es también difícil razonar en términos de relación entre interior y exterior. ¿Dónde comienza la exterioridad? (Bernard, 2005: 46). Así, los imaginarios del cuerpo que fundan las prácticas coreográficas renuevan las ideas de la arquitectura, si se considera, como Marc Perelman, que “el cuerpo es la base de toda arquitectura, la condición *sine qua non* de su existencia” (Perelman, 1994: 46).

### **Espacios *in situ***

Estas preguntas comunes eran puestas a prueba en talleres coreográficos *in situ*. La reflexión se apoyaba sobre esta práctica, en un constante ir y venir entre bailar y observar, sentir y analizar, experimentar y volver a la historia. Los lugares, elegidos de acuerdo con la oficina del patrimonio de Seine Saint-Denis, destacaban por sus actividades diversas: la guardería Emile Aillaud (María Donata D’Urso en 2005), el barrio 122 de Blanc-Mesnil (Prue Lang en 2005), el centro público de salud de Ville-Evrard (Christophe Haleb, Caroline Picard en 2006), una travesía de Seine-Saint Denis hasta París (en 2007 con Gabriel Hernández), el barrio de la Petite Espagne en la Plaine Saint-Denis en 2008 con Laurent Pichaud (sin l’ENSAPM, esta vez). Volvamos sobre algunas de estas experiencias.

### **Christoph Haleb: recepción táctil y gravedad**

El hospital psiquiátrico de Ville-Evrard, o más bien *asilo de alienados*, fue construido el siglo XIX y descansa sobre la idea de una arquitectura que cura<sup>3</sup>. Los malos tratamientos y la violencia reservada hasta entonces a la locura, son sustituidos por una *microfísica del poder* producida por el conocimiento médico. Una arquitectura razonada impone su orden “rodeando los cuerpos, penetrándolos, trabajándolos, aplicándose a su superficie e imprimiéndose hasta en los nervios” (Foucault, 2003: 4). El asilo es el lugar de regulación permanente del tiempo, de las actividades, de los gestos. Y la institución funciona, analiza Foucault, como una máquina panóptica que ejerce su poder instaurando una visibilidad permanente, un principio de vigilancia central, un principio de aislamiento en las celdas. El aspecto severo y simétrico y las líneas simples de los edificios deben impresionar favorablemente, encarnar a la institución y tranquilizar la locura. La belleza del campo de los alrededores procura la calma necesaria para la curación.

Recorrer hoy las galerías cubiertas, es sentir en los cuerpos el orden impuesto a nuestras trayectorias. Las galerías regulares confieren una unidad al lugar enlazando los diferentes edificios e imponiéndose al caminante (o al bailarín) exponiéndolo totalmente a la mirada de todos. La aprehensión del lugar en el taller *in situ* conducido en febrero por Christoph Haleb empieza por la observación: mirar, recorrer y tocar para descubrir las características de un

lugar. Modificar sin cesar el punto de vista de cada uno sobre un elemento preciso, cambiando la distancia que nos separa de él o cambiando de posición (estirarse, ponerse en cuclillas...). Recorrer en todos los sentidos. Variar las velocidades de nuestros desplazamientos. Observar las modificaciones del paisaje producidas por el movimiento de los participantes. Hacer variar las densidades quedándose solo en un espacio abierto o siendo muchos en un rincón. Christoph Haleb eligió conducir el taller en un edificio más reciente (probablemente de los años 1930) y en desuso: una cocina colectiva. El descubrimiento del lugar se hace también con los ojos cerrados: tocar se convierte entonces en algo indispensable para orientarse en el lugar y reconocer los materiales y las formas que lo constituyen. Evaluar los desniveles, la dureza, las temperaturas, la estabilidad el confort o el peligro... ¿Cómo reacciona el cuerpo al contacto con las baldosas, con el cemento, la madera, el cristal? ¿Estos materiales llaman a un cambio en la velocidad de los movimientos, en la manera de caminar o de saltar? ¿Qué presión ejercen estos materiales sobre la piel, en los músculos, en los huesos? El taller demanda una recepción táctil de la arquitectura<sup>4</sup>. Las informaciones perceptivas recogidas suscitan, a cambio, posturas y gestos.

Este reconocimiento del lugar y de los efectos que éste produce sobre el cuerpo conduce a un acercamiento entre ambos y a una liberación de la influencia inconsciente del edificio. Se hace posible entonces considerar otros gestos en este entorno aparentemente hostil, inhóspito (ya que está sucio, abandonado y atravesado por corrientes de aire glaciales). Los estudiantes del movimiento subrayaban los contornos del lugar, pero también se desataban haciendo surgir espacios coreográficos. Y conscientes de los marcos que el edificio podía imponer a la mirada, dialogaban con el lugar. Insistiendo en el hecho de tocar y en el sentido kinestésico, Christoph Haleb ofrecía a futuros arquitectos la posibilidad de reconsiderar la dominación del órgano de la vista propia de nuestras sociedades. Invitaba al mismo tiempo a experimentar nociones comunes a la danza y a la arquitectura: el equilibrio, la orientación, las fuerzas. La experiencia del contacto contra un muro, el suelo o entre dos cuerpos obliga a adaptar su equilibrio y devuelve la atención a la gravedad. Ésta, puesta a prueba de una manera muy concreta, estaba también en el centro de los intereses del taller.

Christoph Haleb es un habitual del trabajo *in situ*. Un gran número de sus piezas interrogan los modos de vida urbanos, la estandarización de los comportamientos y la relación con el hábitat. ¿Qué respuesta artística dar al acondicionamiento de la gente en el espacio público? Mariana Rocha ha analizado cómo el coreógrafo implicaba en sus obras a los usuarios a fin de interrogar los valores políticos y sociales y las fronteras entre lo público y lo privado (Rocha, 2007). El taller propuesto para los estudiantes se nutre de este punto, que consiste en cargar los cuerpos de una historia con el fin de restituirla de una manera inesperada, festiva y crítica.



### Gabriel Hernández: “acciones de largo recorrido”

Gabriel Hernández aborda el taller *in situ* de una manera bien distinta. En febrero de 2007, proponía a los estudiantes atravesar una porción de territorio de Seine-Saint-Denis mediante una marcha de tres días organizada en torno a un protocolo de acciones que cada estudiante debía inventar. La marcha se desarrolla conforme a una partitura precisa: el recorrido se decide de antemano sobre el plano y estará marcado con paradas cada dieciséis minutos para efectuar una acción decidida con antelación y que será repetida en cada parada. Para Gabriel Hernández, esta acción consiste en fotografiar el lugar en dirección a la Escuela de Arquitectura, a la Universidad París 8, el punto de partida de la marcha y su llegada a París. El GPS se convierte entonces en una herramienta indispensable para situarse. Y la marcha, igual que la acción, se afirma ante todo en sus dimensiones espacio-temporales. Cada fotografía será fechada con precisión y en referencia a sus coordenadas geográficas. Los estudiantes prefirieron acciones físicas (respondiendo al lugar donde se encuentran mediante un gesto, un franqueamiento de obstáculos próximos, echar a suertes una acción a efectuar...) Eligieron entre recoger una muestra del terreno o añadirle a éste un objeto. Estos protocolos fueron documentados con foto o vídeo.

Mediante este taller, Gabriel Hernández prolongaba y compartía una marcha llevada a cabo desde 2001, titulada “acciones de largo recorrido”<sup>45</sup>. Él realiza obras “concebidas como un conjunto de acciones simples que implican siempre un desplazamiento” y toman como “lugar de acción el territorio (paisaje urbano o natural)”. Este taller *in situ* se inscribe por tanto en la línea de los artistas del Land Art (Richard Long, Robert Smithson...) que toman como punto de partida de su proyecto la experiencia del cuerpo en el paisaje, dando lugar a una escultura o una acción. La obra es indisoluble de su lugar.

Ahí se ve claramente que este proyecto *in situ* se preocupa poco por la arquitectura. No sólo porque la marcha se aleje en ocasiones de las zonas urbanas: la periferia parisina ofrece un tejido urbano agujereado –campos, zonas no edificables en los alrededores del aeropuerto de Roissy, riberas abandonadas del canal del Ourcq. Sino también porque esta marcha no está motivada por la búsqueda de un diálogo o una confrontación directa con el lugar. El caminante atraviesa un territorio y este territorio no ha sido elegido en función de sus características singulares: el caminante lo descubre siguiendo el recorrido definido en el mapa. El protocolo de acciones llevado a cabo no es por tanto tan específico al lugar, aunque sí lo revela, y podría ser aplicado a otra marcha (el protocolo elegido en Seine-Saint-Denis es además muy próximo al de *Campagna romana*, marcha efectuada en 2006 con el grupo Stalker).

Lo *in situ* en danza desborda ampliamente la cuestión de las relaciones de la danza con la arquitectura. Pero su punto de articulación o de reflexión común reside en la concepción del espacio que está en juego. En este taller, el entorno urbano y la acción son aprehendidos a través de la trayectoria: el espacio se hace ante todo trayectoria.

El paisaje no se considera una imagen estática de visión frontal que coloca al espectador en un punto de vista “externo”, sino un zócalo dinámico, sin entrada ni salida, atravesado por una red de trayectorias y constituido por campos y contracampos imbricados los unos en los otros (Gabriel Hernández).

La trayectoria es legible sobre el mapa y se pone a prueba en los cuerpos (fatiga, frío, repetición). El protocolo, mediante las paradas regulares que impone, revela el carácter repetitivo de la realidad. Interrumpe sin cesar la trayectoria y retrasa la llegada a un objetivo que tiene, de por sí, poca importancia. El protocolo pone, así, al caminante frente a frente con sus límites físicos, pero sobre todo con su obstinación: hace falta cierta dosis de paciencia y de tenacidad para respetar el rigor del protocolo impuesto.

Esta marcha en Seine-Saint-Denis, como sin duda todas las “acciones de largo recorrido”, devuelve una información a uno mismo. Se supone que la estructura obligatoria tanto para el cuerpo como para el pensamiento busca los resortes de su motivación. Desarrollar la tarea implica inventar una relación mental y física con el lugar. Aunque el coreógrafo jamás menciona el cuerpo, todos y cada uno son devueltos silenciosamente a él. La *fiscalidad* es la parte tácita de esta marcha, parte necesaria pero jamás reivindicada como tal. El cuerpo está al servicio de un territorio: “La marcha tiene una función de lectura y escritura del territorio. Se lee y se construye recorriéndola”. Las huellas retenidas por Gabriel Hernández hacen desaparecer entonces este cuerpo en pro del territorio y de la marcha conceptual. El espacio atravesado es documentado por la fotografía, esquemas, textos que serán expuestos al público. El cuerpo aparece en negativo, es el portador invisible del proyecto, aquel por el cual un territorio existe. Así, para *Campagna romana*,

se toma una foto en cada etapa y sub-etapa colocando la cámara sobre un punto de mi cuerpo cada vez diferente. La totalidad de los puntos de vista –convertidos en “puntos de cuerpo”– de las fotos así tomadas constituyen un molde de mi cuerpo. Al mismo tiempo que el cuerpo se deconstruye a lo largo del territorio, se inscribe en la totalidad de este territorio. La multidireccionalidad de los puntos de vista (se cubre un campo de 360°) coloca al cuerpo “en lugar de” y no “frente a”.

Las huellas (únicas partes del proyecto visibles para el público) no vienen a representar la marcha o al caminante, ni a documentar una obra que habría tenido lugar en otra parte (como a menudo sucede con el Land Art), sino que son en sí mismas “el mecanismo sobre el que viene a injertarse la obra”.

Hay otros coreógrafos que han utilizado la vía de la marcha *in situ*. “La marcha, al igual que la danza, pertenece al instante”, escribe Christine Quoiraud: “acoger las circunstancias y los imprevistos, dejar emerger formulaciones, siendo la experiencia la única realidad. (...) Cada marcha queda como algo particular incluso si se comparte en el espacio y en el tiempo” (Quoiraud, 2003). Colectiva o solitaria, la marcha se declina de varios modos, según los coreógrafos. El paseo de Mathias Poisson<sup>6</sup> hace ir a diferentes lugares, y por qué no a lugares acondicionados expresamente para el paseo (paseos a la orilla del mar). La marcha insiste en la trayectoria: caminar, avanzar, llegar a su objetivo

(Gabriel Hernández, Christine Quoiraud<sup>7</sup>). El vagabundeo de Laurent Pichaud, como veremos, invita a ir de acá para allá, a la aventura. La deriva (Mathias Poisson, Laurent Pichaud) propone dejarse llevar o desviarse bajo el efecto de un acontecimiento. El callejeo (*flânerie*) de Yves Musard<sup>8</sup> no está lejos de los anteriores. La marcha colectiva oscila entre el desafío, la manifestación, el cortejo, la procesión, la visita guiada (Gustavo Ciriaco & Andréa Sonnberger<sup>9</sup>). Faltaría desarrollar una historia de la marcha en la danza, que declinaría los aspectos conceptuales, sensoriales o políticos de los diferentes proyectos. Y que tejería los lazos entre marcha y danza (Gérard Mayen inició este proyecto en Mayen: 2005).

### **Laurent Pichaud: hacer existir gestos invisibles**

Marzo 2008. El taller empieza con una visita arquitectónica e histórica desde del Ayuntamiento de Aubervilliers hasta el lugar que hemos elegido: el barrio de la Petite Espagne en la Plaine Saint-Denis, justo detrás del Estadio de Francia. Una exposición sobre la inmigración española presentada en el Hogar de los Españoles reconstruye los itinerarios de vida de estos emigrantes económicos o políticos. El taller se abre, por tanto, a una especie de estudio - estudio de los “usos y costumbres del lugar”-, diría Daniel Buren, necesario a toda obra *in situ* (Buren, 1998: 37). Laurent Pichaud, igual que Christophe Haleb anteriormente, quiso ayudar a completar nuestra lectura del lugar: poner de relieve los estratos históricos legibles incluso de los edificios, comprender el contexto social pasado y presente, impregnarse de relatos y de sus habitantes. La danza *in situ*, como el arte *in situ* definido por Buren, concebida para un lugar bien preciso, está pensada

con, a causa de, a favor o en contra de este entorno preciso [...]. El trabajo *in situ* permite tener en cuenta todos los parámetros existentes [...]. El trabajo *in situ* puede dialogar directamente con el pasado, la memoria, la historia del lugar (Buren, 1998: 80-81).

Impregnados de estas informaciones diversas, los estudiantes son invitados a “deambular por el barrio<sup>10</sup>”, cámara de fotos en mano, a fin de captar imágenes que solicitan memoria, que reconvocan las informaciones recogidas para recomponerse en un juego de asociaciones personales. Desplegar historias y revelar los lugares elegidos “como historias a la espera [...] en estado jeroglífico” (De Certeau, 1990: 183). Esta primera etapa consiste en una construcción del espacio y una dedicación al trabajo; combina observación antropológica, extracciones minuciosas, imaginario personal, apropiación del contexto geográfico, arquitectónico y simbólico. El objetivo del proyecto para Laurent Pichaud es claramente “partir de un lugar, hacer una danza para un lugar” (Pichaud, 2006: 20), en un “lugar que no tiene necesidad de la danza”.

El taller consistirá entonces en experimentar un gesto no espectacular, que hará ver quizá más el lugar que los cuerpos en juego. Esto exige de los participantes una gran conciencia de su presencia, solitaria o colectiva, en el espacio y una discreción sutil. La danza *in situ* de Laurent Pichaud “no crea espectáculo”, pero interroga claramente el entorno en el que se funde. ¿Cómo per-

turbar de manera discreta, desviar los usos sin oponerse a ellos, salirse del marco respetándolo? Para ello el coreógrafo lleva a cabo una serie de estrategias: algunas proceden del arte contextual<sup>11</sup> (Ardenne, 2002) y de su práctica de la peregrinación azarosa (deriva, *flânerie*) o del desplazamiento motivado (una persecución, una cita en un punto preciso). Estas consignas de vagabundeo organizan las trayectorias y trabajan la postura del caminante; cada motivación modificando ligeramente la actitud. Seguir a alguien sin hacerse notar implica el arte del detective –la discreción, la astucia, la anticipación. El caminante acompasa su marcha a la de aquel al que vigila y a la de aquel al que adelanta puesto que se trata de *hacerse seguir*. Estas trayectorias diferentes hacen entonces nacer el espacio propio del lugar, si consideramos, como Michel de Certeau que un lugar es

una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad. Hay un espacio desde el momento en que se toman en consideración vectores de dirección, la cantidad de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruce de móviles. [...] En suma, *el espacio es un lugar practicado*. De tal modo que la calle geoméricamente definida por un urbanista es transformada por los caminantes en espacio (De Certeau, 1990: 173).

Mediante la persecución o su contrario, el bailarín se compromete con la lógica del espacio propio de un lugar descubriendo las trayectorias de sus habitantes.

Hay otras estrategias que son más específicas de los conocimientos del bailarín y de su capacidad para modular su modo de aparecer al otro. Se tratará también de *ser visible, pero estar ausente, ser invisible, pero estar presente, estar en danza sin hacer espectáculo o de hacer espectáculo sin espectador*. Si el cuerpo se hace discreto y tiende a desaparecer, es quizá en parte por las mismas razones que plantea Gabriel Hernández (hacer ver el lugar), pero conforme a una implicación física del cuerpo bien diferente. Aunque Gabriel Hernández pueda abandonar el movimiento en provecho de un desplazamiento mecanizado (efectuado en barco o en tren), Laurent Pichaud está muy preocupado por la forma de presencia, de visibilidad (o de invisibilidad) del bailarín. Se trata entonces de trabajar el gesto: comprender por ejemplo cómo fundirse con el decorado o entre la gente que pasa a fin de ausentarse, aunque siguiendo visible (*ser visible, pero estar ausente*). O incluso hacer un *gesto insultante* entre la multitud de gestos urbanos sin que nadie se dé cuenta, igual que se diría una *palabrota*<sup>12</sup> en el curso de una conversación. *Hacer espectáculo sin espectador* exige una gran conciencia del momento oportuno, a fin de que el *gran jeté* o la voltereta en el suelo sean imperceptibles.

Hay otras estrategias que, en último lugar, plantean interrogantes sobre el espacio de la representación. ¿Cómo hace la danza que un lugar exista? ¿Qué es ser espectador? ¿Se puede ser a la vez espectador e intérprete? ¿Se puede actuar sin espectador? Estas cuestiones aparecen frecuentemente en la práctica *in situ* de Laurent Pichaud. Y sin duda, no es suficiente con constatar que “la escena, en una pieza *in situ*, es el campo de visión de cada espectador” (Pichaud, 2006: 21). El coreógrafo no es anulado totalmente. Él experimenta encuadres a tiempo real que vienen a delimitar la escena de danza: dos o cua-

tro bailarines se colocan equidistantes de un paseante sin que se éste se entere, produciendo en un marco un cuadro o una escena. Pero la escena ¿podría existir sin el marco? Se entiende que estas preguntas podrían hacerse al espacio teatral: Laurent Pichaud se interesa también por el “*in situ* en teatro”, con el fin de cuestionar la arquitectura teatral y los códigos de representación.

Estas diferentes estrategias son tanto formas de “hacer aparecer lo que genera la vida de un lugar” (Pichaud, 2006: 20) como de estimular la deriva. Se ve que el interés por la arquitectura se toma en un sentido más amplio que comprende la historia del lugar y sus usos. Como en el caso de Christoph Haleb, no se trata únicamente de considerar las características geométricas, estructurales, materiales de un edificio, sino de comprender la historia pasada y presente, de descubrir las representaciones que suscita. Si la observación y la respuesta al lugar son comunes a toda práctica *in situ*, las estrategias utilizadas para hacer surgir el gesto funden el estilo estético propio de cada coreógrafo. De tal modo que no se puede responsabilizar sólo a los lugares de la calidad del surgimiento gestual. La violencia reactiva, el impulso rabioso, pero también la alegría de los descubrimientos colectivos en Ville-Evrard no son solamente la respuesta a una arquitectura disciplinaria y psiquiátrica.

El contenido y la poesía delicada aparecidos en el barrio de la Petite Espagne no se inspiran sólo en la miseria de un lugar en peligro de desaparición, ni del respeto que su historia impone. Detrás de estos gestos, está todo el saber de los coreógrafos que han sabido transmitir su manera de inscribirse en el espacio y de luchar contra el deterioro de la mirada.

Traducción: Carolina Martínez.

## Notas

<sup>1</sup> Para una reflexión sobre el espacio declinado a escala del lugar, del cuerpo, de la página y de la obra, ver Perrin, 2006: 3-6.

<sup>2</sup> Así es en el caso de la arquitectura de la Grecia clásica, que se apoya en las proporciones del cuerpo humano definidas por el canon de Policleto, o del Renacimiento italiano, que concibe el edificio en función de la lógica de un organismo humano. Falta saber cómo este organismo es entendido y qué modelo de organización y de estructuración se deduce de él para la ciudad entera.

<sup>3</sup> La creación del asilo se decidió en 1862 y fue construido sobre los planos de Lequeux, en la línea de Esquirol y Pinel. Abrió sus puertas en 1868.

<sup>4</sup> No se trata en este caso de la “recepción táctil” de la que habla Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica* (1935), ya que Benjamin se refiere a ella como una percepción distraída o incidental.

<sup>5</sup> Las citas están sacadas del dossier del coreógrafo.

<sup>6</sup> Mathias Poisson ha desarrollado diferentes formas de paseo, las más frecuentes guiadas por un documento visual, por ejemplo: ocho tarjetas postales, tantas como invitaciones explícitas para apropiarse de los caminos en la ciudad de Nápoles para *Paseos napolitanos 2005* (con Alain Michard); o un mapa imaginario en relieve para un paseo a ciegas en Burdeos: *Paseo blanco 2006*. Ver [www.poisson.free.fr](http://www.poisson.free.fr)

<sup>7</sup> Desde hace diez años, la coreógrafa Christine Quoiraud practica la marcha sola o en grupo.

<sup>8</sup> Desde 2007, Yves Musard invita a quien lo desee a proveerse de unos auriculares, diez tarjetas postales y un plano para vagabundear por Saint-Ouen. Agradezco a Marie-Juliette Verga por haberme mostrado este proyecto.

<sup>9</sup> En la pieza *Aquí enquanto caminhamos*, presentada en el festival Paris Quartier d'Été en 2007, el grupo de participantes está rodeado por una cinta elástica que lo diferencia de los otros paseantes. Los caminantes, en silencio, juntos o separados, recorren la ciudad.

<sup>10</sup> Las citas no referenciadas fueron pronunciadas por Laurent Pichaud durante el taller.

<sup>11</sup> Paul Ardenne trata el arte *in situ*, pero más generalmente, como un arte de la acción, de presencia o de afirmación inmediata que hace de la realidad y de la presencia sus principios básicos (André Breton, André Carere, Yoko Ono, Sophie Calle...).

<sup>12</sup> En francés juego de palabras entre *gros geste* (gesto grosero o insultante) y *gros mot* (palabrotta), intraducible al castellano. Nota de la traductora.

## Bibliografía

Ardenne, Paul: *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation*, Flammarion, París, 2002.

Bernard, Michel, Nioche Julie, Perrin Julie: "Echanges et variations sur H<sub>2</sub>O/NaCl", *Magazine du Centre d'art et de création des Savoies à Bonlieu Scène nationale*, Annecy, septiembre 2005.

Buren, Daniel: *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?*, ed. Sens & Tonka, coll. Dits et Contredits, París, 1998 (reed. 2004).

De Certeau, Michele: *L'invention du quotidien, 1 arts de faire*, «folio essais», París, 1990 (1ª ed. 10/18, 1980).

Fabre, Xavier, Guerin, Philippe (entretien): "Toute architecture est un cadrage du mouvement", en *Repères. Cahier de danse*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, n° 18, noviembre 2006.

Foucault, Michel: *Le pouvoir psychiatrique*, Gallimard, Seuil, París, 2003.

Freydefont, Marcel: "Tout ne tient pas forcément ensemble. Essai sur la relation entre architecture et dramaturgie au 20ème siècle", en *Etudes théâtrales. Le Lieu, la scène, la salle, la ville*, Centro de Estudios Teatrales, Universidad Católica de Louvain, n° 11/12, 1997.

Laban, Rudolf: "Espace dynamique", *Nouvelle de danse*, Contredanse, Bruselas, 2003.

Mayen, Gérard: *De marche en danse, dans la pièce Déroutes, de Mathilde Monnier*, L'Harmattan, París, 2005.

Perelman, Marc: *Construction du corps. Fabrique de l'architecture. Figures, histoire, spectacle*, Ed. de la Passion, Montreuil, 1994.

Perrin, Julie: "Quelques réflexions sur les corps et les lieux. A l'occasion des Rencontres "Danse, corps, architecture", en el Théâtre de la Cité Internationale en París, 8, 9 y 10 de octubre de 2004", *NDD infos*, Contredanse, Bruxelles, n° 30, invierno 2005.

– *De l'espace corporel à l'espace public*, doctorat en Esthétique, sciences et technologies des arts, spécialité: théâtre et danse, 541 pp., 4 abril 2005, en la Universidad París 8 - Vincennes Saint-Denis, inédito.

– "L'Espace en question", "Espaces de danse", *Repères. Cahier de danse*, Bienal Nacional de Danza de la Val-de-Marne, n° 18, noviembre 2006.

Pichaud, Laurent (entrevista): "Faire "voir du lieu" avec la danse", en *Repères. Cahier de danse*, Bienal Nacional de Danza de la Val-de-Marne, n° 18, noviembre 2006.

Quoiraud, Christine, Fulton Hamish: *Walk Dance Art C°*, Filiigranes éditions, Trézélan, 2003, páginas no numeradas.

Rocha, Mariana: *La danse contemporaine in situ dans l'espace public: le travail de Christophe Haleb dans Résidence Secondaire et Dé-camper*, Memoria de Master 2 del Departamento de Danza de la Universidad París 8 Saint-Denis, 2007.