



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

HÍBRIDO
SENTIRES CORPORALES E INSTALATIVOS

KATHERINE BASTIAS ZÚÑIGA

Ensayo Crítico presentado a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Escultura.

Profesora Guía Taller de Grado: Elisa Aguirre Roberston
Profesora Guía Preparación de Ensayo: Carla Motto Tejada

Santiago, Chile
2022

[Escriba aquí]

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a los dos bailarines que me acompañaron durante todo el proceso de investigación corporal que realice para *Híbrido*. A las personas que me apoyaron con los mecanismos, ayudándome a mejorar mis fallas. Y al Centro de Creación y Residencia NAVE por abrirme el espacio y estar tan dispuestos a escuchar mis propuestas.

RESUMEN

El siguiente escrito recoge las indagaciones corporales con énfasis en la danza, el espacio y el movimiento. Es una revisión sobre las pruebas y errores de la performance instalativa llamada Híbrido. Durante todo el proceso, fui viendo a artistas y bailarines que me ayudaron a acotar más aun mis intereses, siendo Yoann Bourgeois, el principal con sus plataformas móviles, Damien Jalet, con su forma de entender el motor del movimiento y Martha Graham, como un recordatorio de que el cuerpo es más que solo movimiento. Híbrido, es una revisión corporal sobre mis experiencias personales como artista que atraviesan y se expresan con dos bailarines de danzas urbanas, mientras dialogan con dos plataformas y materialidades como la tinta roja y las cámaras en planos cenitales. La intención de Híbrido no es la búsqueda de nuevos movimientos, es dar una experiencia corporal y sensorial al público y les bailarines.

Palabras claves: instalación, cuerpo, movimiento, espacio, danza.

ÍNDICE

Introducción.....	p. 5-6
Capítulo 1: Errores y pruebas	p. 7-9
Capítulo 2: Danza y cuerpo	p. 10-15
Capítulo 3: Instalación y espacio	p. 16-21
Capítulo 4: Nave y apreciaciones finales	p. 22-24
Conclusión	p. 25
Bibliografía	p. 26
Índice de imágenes	p. 27-38

INTRODUCCIÓN

El siguiente escrito nace de mis intereses sobre el cuerpo, el movimiento y el espacio. Estos tres ejes generales, son abordados desde la objetualización de la obra de arte, trabajada desde instalación con énfasis en lo escultórico y contemplativo. Lo anterior da pie a explorar las danzas urbanas y la improvisación con cuerpos que van cambiando constantemente y siendo codependientes del último elemento que se desarrolla en relación con el espacio, es decir, los mecanismos móviles. Estos son los motores iniciales de la obra que se entrecruzan para indagar en torno a la relación e importancia del espacio y la instalación performática.

Todas las especificaciones sobre los elementos que se disponen en mi obra están descritas en capítulos cortos, cada capítulo ayuda a entender de manera lineal todo el proceso que pasé, desde la investigación inicial hasta la obra más reciente, Híbrido. El primer capítulo trata de pruebas y errores que experimenté durante la investigación de las plataformas, los mecanismos que no me funcionaron, los bocetos, tipo de vestuario, etc. Todas las pequeñas decisiones que fui tomando a medida que perfeccionaba la performance.

En el segundo capítulo, reflexiono sobre la relevancia de los elementos dispuestos en el espacio, y cómo se relacionan con la instalación. Preguntándome si este último término es la vía más certera para definir mi obra o cuestionando que tanto quiero abarcar como artista que trabaja con otros cuerpos y cómo estos reflejan un espacio propio, que a medida que se relacionan con los mecanismos, se van expandiendo. Todo el capítulo dos, es una reflexión sobre lo contemplativo del arte relacionado al despliegue de los mecanismos y como toda la performance instalativa permite generar un espacio con posibilidades abiertas y cambiantes.

El tercer capítulo, busca justificar y profundizar en mis apreciaciones y motivaciones personales respecto de los tópicos cuerpo y danza. Comienzo narrando los inicios de las danzas urbanas, y desde aquí, hilo el gesto inicial de mirar a la danza como una expresión que no necesariamente tiene que venir de aprendizajes académicos, lo que me permite situar reflexiones sobre el cuerpo que se libera de las ataduras tradicionales de la danza clásica mediante la improvisación. Junto a esto, trabajo con movimientos nacidos de bailarines de break dance y hip hop, explicó con mayor profundidad y sumando

[Escriba aquí]

relatos de los bailarines a través de los cuales nos cuentan sobre las fuerzas que ejercen las plataformas en ellos, introduciendo la idea de estar presente mediante la improvisación.

El cuarto capítulo y final, abarca todo lo anterior mencionado, pero ya de lleno en las decisiones finales de la performance, busco también mencionar la inclusión de los últimos detalles como las cámaras, tinta y música. Además, sirve como un apartado para explicar el proceso de investigación que se llevó a cabo en el Centro Nave, donde tuve la posibilidad de conseguir salas especializadas en danza durante 5 días, y así acotar las líneas corporales que busco expresar en la performance. En la misma dirección, incluyo y explico los bocetos sobre las fases que fueron surgiendo, para entender aún mejor como los bailarines van tomando y adueñándose del espacio y las plataformas. Ya al final del proceso de indagación en Nave, se divide la performance en 5 fases: fase de reconocimiento espacial, fase de primer contacto, fase de pintura, contact y por último fase de mecanismos.

CAPITULO 1: ERRORES, PRUEBAS Y APRECIACIONES INICIALES

En primer lugar, las decisiones que tome durante todo el proceso de la serie de Híbrido, replique muchos aspectos materiales a medida que me iba sumergiendo en la performance, los más constantes durante toda la investigación, fueron: El traje blanco (me ayuda que les performers se mimeticen con el espacio que también es blanco), el pasamontañas (esconde el rostro de les performers, así le espectador se enfocan solo en los movimientos y no en el género de la persona que está bailando) y la tinta roja (como material que me permite trabajar el rastro y el color me remite a una sensación de caos).

En segundo lugar, y entrando más de lleno en las primeras pruebas y cuestionamientos, fue que comencé a ver si quería conseguir un movimiento fluido o más bien buscaba restringirlo al trabajar con bailarines. Tenía claro que quería una obra móvil, que fuera fluida y orgánica. Pero en las primeras series de Híbrido, lo que hice fue llenar al bailarín de objetos pesados y metálicos al cuerpo, para luego encerrarlo en un cubo¹ (Bastias, 2020). Esto hizo que me preguntara si, ¿Quizás restringir tanto el espacio bloqueó ciertos aspectos del movimiento que buscaba? ¿Qué tanto? ¿Realmente quería que la obra se sintiera apretada y sin libertades corporales? Estas preguntas, me ayudaron a trabajar una segunda serie de híbrido desde la libertad del movimiento de les bailarines. Lo que hice, fue ponerle un traje blanco (liviano al cuerpo) al bailarín, esto ayudó a que se fundiera con el espacio en su totalidad que también era blanco² (Bastias, 2022).

La primera decisión grande estaba tomada, no quería restringir con objetos directos el cuerpo de le performer(s), a la corporalidad que quería alcanzar no se llegaba desde el peso y el freno, se llegaba desde el fluir.

Otra de las pruebas, fue generar una escultura cinética aparte del bailarín. Construí una escultura orgánica en lata³ (Bastias, 2019), con los registros que tomé de la corporalidad de le bailarín y que se trabajaron desde un plano cenital. Le bailarín tenía a sus pies una tela cuadrada blanca y anilina roja, que me servía para ilustrar los

¹ Anexo 1: *Híbrido 20*

² Anexo 2: *Híbrido 22*

³ Anexo 3: *Fluir*

movimientos⁴ (Bastias, 2019). Mientras que arriba del bailarín había una cámara que grababa constantemente, desde el plano cenital antes mencionado. La instrucción fue improvisar corporalmente con la sensación de fluidez y conexión con él mismo. Al momento de montar la obra, se pensó en una proyección con el registro, y por delante de la, se montaba la obra en lata⁵ (Bastias, 2019).

Descubrí que efectivamente, me interesaba trabajar con obras móviles, pero necesitaba que la relación que tuvieran con el performer fuera más directa. No solo un registro, quería que el performer fuera parte de la instalación.

Fue así como decidí trabajar con bailarines que se especializan en la improvisación, pero conservando tanto la tinta como el plano cenital, ya que, la primera posibilidad era que la huella marcará un antes y un después en el tiempo de la performance, y la segunda, permitía encontrar una forma no convencional de mirar al cuerpo (el plano cenital se mantuvo, pero no en todas las repeticiones de Híbrido por temas de montaje y espacio).

Por último, me quedaba pensar en cómo relacionar más directamente una obra móvil y el cuerpo, a partir de aquí me propongo armar unas plataformas que soporten a los bailarines y sean capaces de fluir con ellos. De esta manera, las obras móviles acercan un trabajo más intuitivo sobre el control del cuerpo, por lo mismo se armó una plataforma circular⁶ y una diagonal⁷ (Bastias, 2022).

Plataforma circular, mecanismos:

Se hicieron varias pruebas de rodamientos que pudieran soportar el peso de un ser humano. El primer mecanismo fue un sistema de un rodamiento central⁸ (Bastias, 2022) y 4 laterales. El problema de este fue que el peso del bailarín ejercía mucha fuerza para el rodamiento central, que era un rodamiento de portón⁹ (Bastias, 2022) esto causaba que el movimiento y el giro no fuera tan fluido como buscaba

⁴ Anexo 4: *Registro cenital*

⁵ Anexo 5: *Fluir*

⁶ Anexo 6: *Híbrido 22*

⁷ Anexo 7: *Plataforma Diagonal*

⁸ Anexo 8: *Plataforma proceso*

⁹ Anexo 9: *Rodamiento*

La segunda solución fue trabajar con más ruedas laterales que ayudaran a la estabilidad del giro (en vez de cuatro, se agregaron diez). Pero nada ayudaba si el rodamiento central era débil. El giro seguía siendo poco fluido.

La tercera prueba consistió en buscar un rodamiento que resistiera el peso humano, por lo tanto, se trabajó con un rodamiento de silla. Desarmé una silla de escritorio y utilicé con el fierro central de la misma. Pensé que al ser más grueso generaría más estabilidad. El problema de este tipo de sistema es la altura y la poca estabilidad lateral. Al momento de bailar encima, giraba lentamente, se tambaleaba y doblaba.

La cuarta opción fue cambiar el rodamiento central por uno más grande y con una plancha de fierro que sostuviera el peso¹⁰ (Bastias, 2022) el único problema de este fue que también se doblaba en alguna parte del proceso y el giro terminaba siendo poco estable.

La opción final, fue cambiar a una maza de auto¹¹(Bastias, 2022) este tipo de rodamiento es capaz de soportar un auto y tener un giro fluido. Descubrí que dependiendo del ángulo cómo se pone el rodamiento, el giro se modifica (esto se aplica a todos los rodamientos anteriores también). Además, en el proceso logre generar que la maza de auto fuera capaz de girar fluido mediante un fierro de su mismo diámetro¹². Arme una cruz¹³ (Bastias, 2022), con los mismos 10 rodamientos que sirvió de soporte. En esta prueba giró fluido y con una estabilidad lateral suficiente para que entraran dos personas en la plataforma.

La plataforma diagonal: estructura.

La decisión de usar una plataforma diagonal es principalmente para forzar a los cuerpos a ejercer una fuerza opositora a lo que se acostumbra, al momento de descender de ésta. Los bailarines se dejaron llevar por el peso de la gravedad y así fluir mejor con el espacio.

¹⁰ Anexo 10: Rodamiento con lata

¹¹ Anexo 11: Maza de auto

¹² Anexo 12: Proceso final plataforma circular

¹³ Anexo 13: Registro plataforma circular con los soportes

CAPÍTULO 2: CUERPO Y DANZA

“La tragedia que obsesiona al cuerpo, la capacidad de estirarse en el interior de la propia piel, de observar y probar los contornos y los límites de la propia piel, de probar y observar los límites del dolor, algo que es honoroso y universal.” Graham, M. (1966).

Las danzas urbanas y, en específico, el *hip hop freestyle* son estrategias que utilizo con regularidad en mis trabajos. La corporalidad a la que recurro con frecuencia son bailarines con formación en danzas urbanas, la forma en que ellos trabajan el espacio mediante movimientos urbanos originarios del hip hop, son líneas de investigación que me ayudan a generar nuevas maneras de repensar el espacio y el movimiento. Con relación a las danzas urbanas, es relevante mencionar brevemente la historia del hip hop para así contextualizar mejor mis intereses y motivaciones.

La primera manifestación y registro del *hip hop* data del día 11 de agosto de 1973 en el Bronx, un barrio urbano de Estados Unidos. Donde, el Dj Kool Herc, inmigrante jamaicano con influencias musicales de *sound system* de Kingston, organizó una fiesta en particular en la cual se reprodujo música de estilo *funk* y *soul* (Chang, 2014).

Durante este evento, Herc se habría dado cuenta que los participantes esperaban el *clímax/break* instrumental de cada tema para bailar, sin mantener la iniciativa durante la totalidad del tiempo musical. Este descubrimiento, Herc lo llevó al sistema de sonido donde, en vez de hacer sonar la canción completa, fue repitiendo estos *breaks*, para que las personas se enfocaran en el *loop* instrumental, provocando que, como lo menciona Jeff Chang (2014), hiciera vibrar los corazones de los participantes.

En este mismo texto se resaltan las problemáticas raciales y el contexto de marginalidad que dieron origen al estilo musical llamado *Hip Hop*, pero, además, se revisa una de las ramas originales de la expresión musical mencionada, los *break boys/girls*. Los

b-boys/girls, como se les llamaba coloquialmente, eran bailarines que destacaban por encima de los habituales participantes de las fiestas, puesto que con sus mejores movimientos iban al centro de los círculos de raperos o bailarines (*cyphers*) donde la



Pizarro M., 2022, "*Cyphers*". Registro de Cyphers

finalidad era competir entre sí y disputar quien tenía las mejores habilidades de improvisación (Chang, 2014).

Esta manera de abordar el movimiento, basada en trabajar el suelo con desplazamiento de pies, acrobacias en el aire y los mejores pasos de baile inspirados en técnicas de peleas, fueron evolucionando y viajando a través del tiempo para dar a conocer lo que son las batallas de improvisación más grandes a nivel mundial. Como lo comenta el grupo Urban Rooster en *Freestyle Revolution* (2021), este hito de improvisar y mostrar las mejores cualidades como bailarines, sería una forma de expresar el cuestionamiento y cambio de paradigmas en torno al hacer artístico.

Ya que se trataba no solo de una expresión cultural de las complejidades sociales y raciales de la época, sino que también implicaba un cuestionamiento a la

[Escriba aquí]

tradición musical y a la academización del arte en los centros de estudios, muy alejados de la realidad que se vivía en localidades como el Bronx (Chang, 2014). Tal y como lo comenta Marie Bardet (2016), la improvisación es un gesto no preparado con antelación y condicionado a los elementos existentes, no se enfoca únicamente en el cuerpo humano, sino en el espacio que lo rodea y su interacción con las sensaciones personales.

En consecuencia, la improvisación es una herramienta que les provisionará de libertad y fluidez única a los individuos, puesto que, a través del movimiento y la utilización del espacio, la expresión humana de los participantes se observa y manifiesta de una forma más "verdadera". Ahora bien, ¿cómo estos intereses cruzados con las danzas urbanas y el arte se ven reflejados en mi hacer artístico? La respuesta más cercana hace referencia a mi experiencia desarrollándose en la danza urbana.

Desde el momento en que pude ser partícipe de los *ciphers* de *hip hop*, comprendí que era una presentación desde el moverse. Lo que las demás personas miran al estar dentro de un *cipher* es tu esencia como bailarín, lo que puedes transmitir con tus movimientos improvisados, esa energía e información que se comparte constantemente, así como también, esa sensación de conectarse con lo más profundo de tu subconsciente. En algún punto de mi experiencia como bailarín, la conexión entre mis sentidos, espacio y movimiento se volvió más y más transparente, de manera que, a través de mi acción corporal y la improvisación, pude transmitir mi propia esencia al público.

Este sentimiento se manifiesta de forma más clara en las batallas de baile, donde dos personas comparten información mediante la improvisación que es evaluada por un/es expertos en el área. En mi primera batalla de baile, que sucedió en el año 2016 en Santiago de Chile, fue donde exploré e interioricé esta exposición sin tapujos, puesto que no solo estaba demostrando a más participantes mis movimientos, si no que tenía a una persona que era mi contrincante atente a mis acciones; esta sensación de estar completamente expuesto frente a tantas personas y tener que mostrar lo que se me ocurría en el momento, improvisar y crear en el presente inmediato, ser transparente desde la corporalidad en movimiento, de lo contrario, el público y mi propio contrincante notaría las "fallas" o incoherencias en mi hacer, sabrían que algo no calzaba con la música o con mi comodidad o conexión con el espacio. Por lo tanto, esa sensación que parte como mi propia corporalidad expuesta, es lo que finalmente busco cruzar con las otras

líneas artísticas, como la instalación y la performance. En este punto es donde no solo busco reproducir esa sensación de transparencia del bailarín en mis proyectos, sino también apuntó a exponer y sacar a la luz los otros dispositivos que juegan un rol importante en *Híbrido*; como las plataformas, la música, la tinta y la improvisación desde una corporalidad más auténtica y acorde a cada performer.

Replicar esta experiencia en mis puestas en escena, mezclando la participación de les bailarines urbanos junto con la improvisación, es lo que exploro para llegar al público y en les participantes desde lo transdisciplinar, al mezclar la danza urbana y el arte performance. Esta sensación, abre la posibilidad de no tener un fin claro, más bien es un confluir de experiencias que se desvanecen en el acto y esa experiencia de no tener lugar para pensar más detenidamente y solo dejarse fluir. Por esto, como se puede notar, el mecanismo de la improvisación sería un factor de suma relevancia a lo largo de mi obra.

En este sentido, Marie Bardet define la improvisación desde el pensar en el acto como “composición de las propias sensaciones presentes, la improvisación es una experiencia, jamás realizada totalmente, de esa duración singular; ella toma el partido de vivir esta des-posibilidad que se vuelve a poner en juego en cada instante [...]” (Bardet, 2016, p. 123). De esto se desprende que la improvisación expresa una serie de factores, pero que también se ve condicionada por el espacio, las sensaciones y experiencias que a su vez son manifestadas a través de estos movimientos.

Así, al igual que la improvisación, movimiento y espacio son conceptos centrales en mi línea de trabajo. Me quiero detener en el segundo elemento, es decir, el movimiento. Este es definido “del griego *kinésis*, del fenómeno que conlleve cualquier tipo de cambio o alteración” (Moreno, 1998, p. 311). Esta alteración, o movimiento, está presente en mis obras con la búsqueda de un cambio constante entendido como improvisación, donde el moverse consciente con el presente sería la manera de profundizar en esta alteración del espacio y movimiento.

Posteriormente, estas ideas sobre movimiento pueden verse reflejadas en una de las primeras performances de *Híbrido*. Esta se llevó a cabo a principios de 2020, donde lo que hice fue construir un cubo de madera rodeado por luces, y en sus esquinas superiores e inferiores, instalé dos cámaras. La primera, desde abajo y la segunda desde la parte alta del cubo. Estas cámaras me permitían tener un ángulo no central de lo que pusiera al

medio de esta caja de madera. Dentro del cubo, posicioné a una bailarina de danzas urbanas vestida con un traje blanco y una máscara de materiales reciclados de un computador, alambres y cables, con este tipo de vestimenta la intención fue buscar formas de restringir su movimiento o resaltarlo, dialogando entre la materialidad del objeto y el cuerpo del bailarín. La máscara frenaba movimientos y bloqueaba su vista parcialmente, además en su espalda tenía una cadena de bicicleta cuyos engranajes aluden a una columna, lo que permitía un movimiento consciente de la columna y el torso. En el brazo izquierdo llevaba una construcción de alambre que rotaba con el movimiento de muñeca, de mismo modo, en la cadera hacia la pierna derecha llevaba un motor de computador que tenía un peso significativo, este se extendía mediante claves que se unificaban en el tobillo¹⁴ (Bastias, 2019).

Todas estas construcciones¹⁵ que iban encima del cuerpo de la bailarina fueron la forma de indagar en cómo su cuerpo se comportaba y movía en el espacio inscrito del cubo de madera. La grabación que generaban las cámaras estaba conectada a dos dispositivos de proyección, dirigidos hacia dos telares, lo que a su vez estaban siendo grabados por dos celulares con transmisión en vivo.

Finalmente, al performer se le dio la instrucción de comenzar a bailar cuando lo sintiera pertinente y finalizar de igual forma. De esta primera performance instalativa enfocada en el movimiento y los objetos que traía le bailarín, se extrajeron testimonios del mismo performer, donde a medida que él improvisaba, pudo sentir cómo las sensaciones que le generaban los mecanismos en su cuerpo iban cambiando en peso y temperatura, y por consiguiente, también transformando su propia cualidad de movimientos.

A continuación, testimonio del performer:

Pude sentir como al principio el material era rígido y ajeno a mí, lo sentía frío, como extraño. Pero lo bueno es que a medida que iba improvisando el material lo pude sentir más mío, más parte de mi cuerpo, esto también influyó en mi manera de moverse, los objetos eran pesados y ejercían una fuerza mayor de mi parte y a la vez un conocimiento

¹⁴ Anexo 14: Mascara y cables bailarín

¹⁵ Anexo 15: mascara a detalle y piernas

del espacio para saber cuánto me movía, que tanto mi brazo se podía extender, al principio para interiorizar mejor estos objetos, lo que hice fue imaginar más o menos que mi brazo ya no solo era lo que conocía, si no que se multiplicaba el doble en el espacio, así no chocaba con este cubo de madera. Ya, al final tenía tan acostumbrado mi cuerpo a estos objetos que me olvide completamente de que estaba siendo grabada y a la vez que los tenía encima. (testimonios extraídos de grabaciones y anotaciones sucedidas después de la performance)

Luego de esta instalación y el testimonio del bailarín, rescate de manera más precisa lo que pasaba cuando forzaba al cuerpo a ciertos objetos. Como espectador de esta obra, observe como sus movimientos al principio eran bastante rígidos, pero a medida que iba pasando el tiempo se volvieron más orgánicos y con búsquedas en lo periférico, ya que el traje no le permitía estar completamente cómodo.

Al finalizar *Híbrido*, y con los testimonios del bailarín, me surgieron interrogantes respecto al espacio. Ya que, le performer comentó que el espacio en el que estaba inscrite forzaba su propio baile a ser más periférico, pero también a entrar y salir constantemente del cubo. Por lo tanto, en el capítulo dos hablo con más énfasis en la instalación y su relación con los cuerpos usados en cada avance de *Híbrido*.

CAPITULO 3 INSTALACIÓN Y ESPACIO

El espacio como lo mencionó en el capítulo anterior, siempre me generó inquietudes en cómo abarcar y hacer más conscientes a los bailarines de este mismo, y cómo relacionar el cuerpo y espacio de una forma más visible. Desde aquí es que realicé otra instancia de *Híbrido*, para la cual se contó con la presencia de un bailarín, la plataforma de madera circular, una sala dispuesta con pliegos de papel, tiras de plástico transparente que atravesaban la sala y tinte en polvo rojizo por la plataforma.

En primer lugar, el espacio elegido fue una sala blanca de 12x14 metros con una ventana central que permitía la entrada de la luz natural. La performance en cuestión se llevó a cabo a las 15:00 horas, esto permitió que la luz natural que incidía no fuera tan directa, facilitando así una buena iluminación a la hora de ejecutar la performance.

En segundo lugar, se armó una plataforma de madera circular color café. Consistía en dos soportes iguales, el soporte superior tenía un rodamiento central de portón, que soportaba el eje, mientras que el inferior hacía de soporte hacia el piso y con 4 rodamientos periféricos. Esto permitía aguantar el peso corporal posibilitando un movimiento fluido, pero con poca estabilidad periférica. La plataforma giraba en su mismo eje para las dos direcciones impulsada por el cuerpo dispuesto encima, lo que permite al bailarín, generar movimientos centrales que logran movimientos periféricos y caóticos.

En tercer lugar, se trajo a un bailarín que se especializaba en danzas urbanas, importante particularidad que desarrollé en el capítulo dos. Sus vestimentas consistían en un traje impermeable blanco y un pasamontaña del mismo color que solo le dejaba libres los ojos. El bailarín interactuaba con la plataforma de manera directa mediante el impulso de sus movimientos, e indirectamente con el espacio a medida que se iba desplazando y extendiendo sus movimientos por el lugar. Además, se recubrió la habitación con 34 pliegos de papel bond que juntos formaban un gran pliego rectangular sobre el piso de la sala¹⁶ (Bastias, 2022). Además, para dar un inicio a la performance, el bailarín tenía dispuesto alrededor suyo un tinte rojizo que, a medida que avanzaba en sus movimientos, este se iba esparciendo, dejando una huella en los pliegos (inferiores y superiores), la ropa

¹⁶ Anexo 16: Híbrido 22 registro

del *performer* y la misma plataforma. Esta vez, una de las pruebas para lograr que el espacio se sintiera más presente, fue usar 4 tiras de plástico transparente que formaban diagonales que atraviesan toda la sala, las que le bailarín podía manchar y así reflejar sus movimientos no solo en el suelo.

Al momento de iniciar la performance, se incluyó la presencia de música de elaboración propia, la cual mediante dos parlantes de 60Hz-35KHz, uno en cada esquina de la sala, ayudaba a generar la atmósfera apta para la inmersión del público y le bailarín. La canción reunía voces puestas en repetición y bajándole el ritmo para que sonaran más graves, además de agregar el sonido de un panal de abejas, con instrumentos de cuerda que acompañaba de fondo. Luego del inicio de la música, estos sonidos se repetían durante toda la canción una y otra vez. La idea principal de la incorporación de estos sonidos que se reiteran es que le performer busque intuitivamente la repetición en sus movimientos junto con la plataforma y el espacio.

Al iniciar, le performer tenía total libertad en cómo y cuándo comenzar a moverse en el espacio, cuando interactuar con la plataforma y cuándo finalizar la sesión. Uno de los puntos de quiebre y cambios notorios de la performance, fue cuando le bailarín empezó a cubrir ampliamente sus ropas con la tinta rojiza, manchar los pliegues diagonales y los pliegos dispuestos en el suelo. De estas manchas, comenzaron a verse patrones de movimiento en espiral y circular que se repetían.

Esto no habría sido posible si no existiera la tinta, el suelo blanco y los pliegos transparentes capaces de reflejar bien estas figuras. Los movimientos que surgían ya no estaban siendo visto solamente con la interpretación del *performer*, sino que además estaban visualmente por toda la sala. Con esto, no solo se habla performance, si no de la implementación de un sistema de sonido, mecanismos y agentes externos (pliegos y tinta) que tiene también un rol importante dentro de la misma acción, que se reduce con la propia decisión del performer al recorrer todo el espacio y no serle indiferente. Entonces, la experiencia no solo se restringe a un objeto único al cual se le atribuyen experiencias artísticas, que abarcan una mirada pasiva desde el espectador y le mismo performer. Tal como lo menciona Rebentisch (2018), este resistiría a objetivizar la obra y su relación con los sujetos dispuestos en ella, dando acceso a una experiencia artística que no solo busca la contemplación del objeto, si no que da paso a modelos de posibilidades.

Lo anterior sostiene que la instalación no solo permite una vía única de materialidades y formas de abarcar el espacio o entender la obra de arte como un objeto dispuesto a la mera contemplación estética. Si no que más bien, genera un nivel de acercamiento sensorial con las demás disciplinas, en mi caso la danza, el cuerpo, espacio y escultura-

Esto se suma y realza a la hora de hablar de la implementación de las danzas urbanas, el *freestyle dance*. Tal como lo he mencionado anteriormente, una respuesta que también difumina los límites de la danza academicista de los años 90 y las nuevas olas de movimiento social que nacen en el Bronx. Por lo tanto, estas dos variables que a simple vista parecen no influenciarse una de la otra, si se toman en cuenta en su accionar inicial, serían implícitamente parecidas y en un diálogo constante. Este diálogo, permite un desplazamiento más libre de cómo se interpreta la performance, dejando de lado la idea de encajar en una obra objeto, única en su uso.

Partiendo de esta primicia, es donde la sala blanca, la tinta y las cámaras empiezan a interactuar de diferentes formas, existe un cambio en cómo se percibe el espacio con el rastro palpable del movimiento y los planos cenitales del registro proyectado. Es una forma de expresar como el espacio puede generar cambios en las sensaciones y experiencias artísticas. Uno de los referentes a la hora de querer buscar un espacio que juegue con las sensaciones, fue mirar el trabajo del director artístico Yoann Bourgeois. En específico la obra a continuación:



Bourgeois Y., 2021 *"I wonder where the dreams I don't remember go"*, video.

[Escriba aquí]

En esta obra, se observa como el artista juega con la sensación del espacio, metiendo pequeños detalles que ayudan al espectador a mirar de otra forma los cuerpos en escena, siendo el ángulo de cámara el que influye más, este mismo, ayuda a que el espacio cuadrado se expanda y les bailarines puedan no solo pensar sus movimientos desde un frente específico, sino que además tienen que pensar como sus cuerpos de verán desde estos ángulos nuevos. Estas mismas inquietudes respecto al espacio y como puede variar y ser híbrido, dependiendo de los mecanismos y objetos que se le impongan es donde, en mi obra, la instalación respondería a la atmósfera/sensación que se genera durante toda la obra. Comenzando con las respuestas materiales, partiendo con el cuerpo en escena como un ente completamente de blanco, que lo rodea un suelo blanco y materiales transparentes. Remitiendo el blanco inconscientemente a algo puro/inicial, sin tener algún rastro de haber sido utilizado antes y lo transparente de los pliegos en el techo a lo real/verdadero del movimiento del *performer* que está viviendo el ahora mediante la improvisación. Al estar los pliegos esparcidos por toda la sala y cruzarse de un extremo a otro pueden llegar a obstaculizar la apreciación de la performance, sin embargo, no son limitantes del movimiento, no lo oculta si no que permite que le *performer* y los espectadores vean la transformación de los movimientos que nacen de la interacción con la plataforma, el cuerpo y el espacio.

Sumado a todo lo anterior, se recogieron testimonios del performer sobre lo que sentía cada vez que tenía que ponerse en diálogo con la plataforma y su espacio. En propias palabras del *performer*:

Lo interesante de la plataforma y que varió con otras propuestas de híbrido es que esta vez me sentí más cercana al espacio que me rodeaba, la posibilidad de propagar mis movimientos mediante la plataforma y el espacio que me rodeaba me obligaba intuitivamente a salir de esta y expandir mi cuerpo para poder manchar y dejar una huella con la tinta.

La relación que tuve con la plataforma esta vez fue diferente, esta lograba que hiciera movimientos rápidos, fuertes y centrales al inicio. Ya que, si bien tenía un movimiento entendido por mi como horizontal dentro de su propio eje y seguro, la cualidad del giro hacia que yo estuviera alerta, casi como en posición de boxeador puesto que me sentía en una fuerza centrífuga, obligaba a mi cuerpo a achicarme para poder girar más. Entonces para dar ese primer estado del giro, lo

[Escriba aquí]

primero que hizo mi cuerpo es volver al centro para así no caerme, para estar alerta a cualquier nueva variación que pueda tener la plataforma, de esta manera cada vez que sentía que me podría caer, salía al espacio para recuperar esta fuerza central y volver a la plataforma, después de un largo tiempo haciendo esto pude sentir como mis movimientos al ser más cómodos fueron expandiéndose en el espacio y siendo más periféricos con este. Era como si la plataforma me atrajera y me expulsaba al espacio para seguir una y otra vez. (Correa, comunicación personal, 15 de julio de 2022)

Algo interesante que menciona le bailarín en el extracto presentado, es la cualidad que le otorga a la sensación de estar parada en la plataforma: central, fuerte y rápido. Estas características ya han sido estudiadas por Millan y Gauter (2013), en la cual mencionan que “Estas cualidades son estudiadas y acogidas más adelante por la danza moderna, derivando a llamarse eukinética y coréutica. Siendo el precursor de estos conceptos Laban, en sus estudios del cuerpo en relación con el espacio”. (p. 17-18).

FACTORES DE LA EUKINETICA			CUALIDAD	EMOCIONES O ESTADOS
ESPACIO	ENERGIA	TIEMPO		
Central	Leve	Lento	GLEITEN	Erotismo
Periférico	Leve	Lento	SHWEBEN	Tranquilidad
Central	Fuerte	Lento	DRUCK	Rabia
Periférico	Fuerte	Lento	ZUG	Alerta
Central	Leve	Rápido	SCHLOTTERN	Alegria
Periférico	Leve	Rápido	FLATTERN	Jugar
Central	Fuerte	Rápido	STOSS	Miedo
Periférico	Fuerte	Rápido	SCHALG	Correr

“A pesar de que Meyerhold está más ligado a las teorías de Newton y Laban está más ligado a la teoría de la relatividad de Einstein, en ambas disciplinas (teatro y danza) el cuerpo del intérprete se ve modificado por distintos factores. Laban, en la danza utiliza tres factores de la

[Escriba aquí]

Eukinética que son: Tiempo, Espacio y Energía. Por otro lado, Meyerhold utiliza en el teatro tres factores de movimiento que son: Tiempo, Espacio y Acción.” Millan y Gauter (2013)

Estos atributos, en específico lo mencionado por le bailarín, se llaman *stoss*, donde los autores Millan y Gauter(año) afirman que la cualidad de energía sería la que utilizan los cuerpos en las propuestas artísticas, ya que entienden la energía como el motor del movimiento inicial de estas cualidades. No obstante, tendrán una relación con esta misma, existiendo una total relajación y máxima tensión corporal. (p. 17-18). Entonces, al pensar el tiempo, el espacio y la energía que están a disposición para que le bailarín pueda más adelante ejercer ciertos movimientos, también debemos considerar que cada elemento de la sala es un factor que influye en el cuerpo. La plataforma no solo es un intermediario que ayuda a la ejecución de esta cualidad, sino que además fuerza al cuerpo a estar en un constante estado de *stoss*. Mientras que, al salir de esta, según las palabras del propio performer, sería una relajación del movimiento, periférica, pero con una continua energía que le atraería a la plataforma. Así pues, sería una contraposición a este estado de *stoss*, convirtiéndose en periférico, leve y rápido, ósea la cualidad llamada *flattern*.

Por lo tanto, estas nuevas impresiones nacidas de la última performance de *Híbrido* llegan a vislumbrar y acercar un poco más toda la sensación que ocurre durante la obra. Otro factor relevante es la instalación, pensada desde un espacio que permite un flujo más libre de posibilidades, así como también el cuerpo en relación con estas figuras externas (plataforma y pliegos) son capaces de generar dos polos de movimiento opuestos entre sí, pero que se atraen constantemente. También, al implementar la eukinética al espectro de conocimientos, ocurre una segunda reflexión, no solo en la forma de pensar de cómo fluye la energía de la performance (con la salida y entrada constante del cuerpo), sino también en como estos cuerpos luchan con los de energía que ejercen las plataformas, si en algún punto piensan la energía que está fluyendo es parte de ellos o va siendo un o también miran las plataformas como una extensión de ellos mismos. Por lo tanto, cobra más relevancia en las reflexiones e inquietudes de mi hacer artístico y de los bailarines.

CAPÍTULO 4: NAVE Y APRECIACIONES FINALES

Uno de los puntos finales que ayudaron a que la performance fuera más certera, fue la investigación que realicé en el Centro Nave de Creación y Residencia, un espacio ubicado en el Barrio Yungay que abre sus puertas para la investigación y desarrollo de las artes vivas¹⁷ (Garín, 2018).

En este lugar, pude definir los puntos de inflexión entre les bailarines y las plataformas. El trabajo con les bailarines se llevó a cabo durante 5 días seguidos, en donde se me proporcionó una sala especializada en danza y el equipo de sonido adecuado para nivelar la música y los detalles técnicos.

A continuación, divido el proceso por cada día para ilustrar mejor el proceso:

Primer día: Se trabajó primero con un bailarín. Donde el enfoque principal fue buscar improvisar con un grado de control sobre la plataforma, por lo mismo se abrió el espacio para la exploración y reconocimiento más profundo de y con la plataforma, en búsqueda de niveles corporales, de los límites del balance entre la plataforma y le bailarín, y que tanto podía aguantar físicamente arriba de la misma. Todo el primer día fue de pruebas para llegar a los estados de *stoss* y *flattern*, con el fin de combinarlos con movimientos de las danzas urbanas. Se hicieron pruebas de los límites de las plataformas, peso, giro, estabilidad o presión en el caso de ejercer una fuerza muy grande sobre ellas, por ejemplo. Además, se realizó un boceto/esquema de la línea de las etapas principales que me interesaban tocar con la performance.

Segundo día: El segundo día se trabajó con les dos performers, donde interactuaron entre ellos por primera vez. La instrucción fue buscar esa misma sensación que les proporcionó *Híbrido* en ocasiones anteriores, pero con la interacción de un otre. Además de seguir indagando en las plataformas y el peso que soportaban.

Tercer día: Al saber que tanto soportaban les bailarines con las plataformas, y cómo interactúan entre ellos. Empezaron a revelarse puntos de inflexión en la

¹⁷ Artes vivas: Las Artes Vivas investigan a partir del cuerpo y trascienden las barreras entre comunidades rompen las que se erigían dentro de las mismas, exploran valores comunes y son testimonios de verdades propias de la actualidad.

investigación, los cuales tenían cambios notorios en la corporalidad de los bailarines. Por lo mismo, se esquematizan en 5 fases:

1.- Reconocimiento espacial: Esta fase es la más lenta y la más importante, ya que marca el ritmo de toda la performance. Consiste en el reconocimiento del espacio y las plataformas, el movimiento y la intensidad de esta parte de manera pasiva y lenta. Los dos performances, se dan el tiempo de sentir y reconocer el espacio que los rodea, sus movimientos van ligados a una fuerza suave y lenta que va incrementando para pasar a la segunda fase.

2.- Primer contacto: La segunda fase consiste en un contacto inicial entre performers, donde salen del reconocimiento con cada plataforma (diagonal y circular) para interactuar entre ellos y lograr una comunicación. Esta fase, es activa pero pausada.

3.- Fase pintura: En la tercera fase, los bailarines ya van subiendo el ritmo de sus interacciones y una de las plataformas es activada. En algún punto uno de los performers sumergido en la fuerza del *flattern*, es expulsado por lo que se ven los dos fuera de las plataformas, e interactuando más con el espacio. Aquí, aparece la pintura como agente que necesita ser activado. En esta fase, dependiendo de qué decisiones toman primero los bailarines, la pintura rojiza empieza a cruzarse con sus movimientos. Esta fase, es activa y rápida.

4.- Contact: La fase de contact, es primordial para que los bailarines puedan entenderse entre ellos, luego de estar manchando toda la sala con la pintura y dejando rastro visible de su movimiento. En esta fase los bailarines chocan en algún punto y empiezan a hacer contacto corporal, interactuando y haciendo resaltar un elemento importante que es la improvisación. Esta fase expone la rapidez del cuerpo al reaccionar a la inmediatez y al contacto con un otro. Es activa y agresiva.

5.- Mecanismos: La última fase, consiste en entrar de lleno en los mecanismos dispuestos en la sala, la plataforma diagonal y la plataforma circular cumplen las funciones antes mencionadas y la sala ya no es blanca si no llena de pigmentos que denuncian los rastros de los bailarines. Esta última fase, incluye aplicar todo lo aprendido en las fases anteriores. Es agresiva, activa y rápida.

Cuarto y quinto día: Estos dos días, se utilizaron para ensayar y condicionar el cuerpo de los bailarines al desgaste de las fases. Además de hacer ajustes musicales finales como, alargar sonidos y grabar las respiraciones en vivo de los bailarines para ser incluidos en la performance.

Todo esto, generó que la performance instalativa tuviera líneas más claras respecto a cómo los bailarines y su espacio serían trabajados. Siendo las fases finales, las que muestran y reúne todas las sensaciones que *Híbrido* busca, ya que las plataformas son las que destacan los movimientos de los bailarines¹⁸ (Bastias, 2022). La música les ayuda a sumergirse en los estados, la tinta en mostrar el rastro a los asistentes¹⁹ (Bastias, 2022), y las cámaras abrir el espacio, para poder observar desde ángulos poco convencionales las corporalidades que están emergiendo²⁰ (Bastias, 2022).

¹⁸ Anexo 18: Plataformas diagonal con bailarines.

¹⁹ Anexo 19: Pintura con bailarines.

¹⁹ Anexo 20: Ángulos de cámaras en escena.

CONCLUSIÓN

Híbrido no es una búsqueda definitiva de lo que es el movimiento, es una exploración de los límites corporales desde las diagonales y las fuerzas que lo impulsan a entrar y salir constantemente. Como espectadores, no busco que los participantes miren a *Híbrido* desde perspectivas comunes; se puede observar desde arriba, abajo y los lados, las plataformas y cámaras permiten ese tipo de vistas, y la tinta es un rastro, huella del movimiento. La impresión del movimiento caótico de los bailarines viviendo el ahora mediante la improvisación.

Híbrido termina siendo una exploración de mis sensaciones como artista, de qué tipo de sentimiento buscó generar en cada performance. Trato de buscar un acercamiento al caos, un caos que tiene que venir ligado con sentirse presente, como permitirse jugar con el espacio y a la vez dejar que aparezcan las contradicciones naturales del cuerpo, como frenarse y avanzar en periodos cortos de tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Chang, J. (2014). *Generación Hip-Hop*. Caja Negra editora.
- Molinuevo, J. S., & Martín-Abril, M. B. (2010). Danza, arquitectura del movimiento. *Apunts Educació Física i Esports, 101*, 99–107. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3316862>
- Moore, C., Allen, G., & Bonet, P. (1981). *Dimensiones de la arquitectura: espacio, forma y escala* (2a ed.). G. Gili.
- Yoann Bourgeoi [@yoann_bourgeoi]. (6 de Enero 2021) I wonder where the dreams I don't remember go. [Video]. Instagram <https://www.instagram.com/p/CJsvux4AYeX/>
- Roosters, T. U. (2021). *Freestyle Revolution*. Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V.
- Moreno de Redrojo De la Peña, A. (1998). *Movimiento, mecánica y arte: momentos posibles para un arte cinético*.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía* (1ra edición). Cactus.
- Rebentisch, J. (1ª Ed). (2018). *Estética de la instalación*. Caja negra editorial
- Ganter Araya, R. C., Millán Paz, C. F., & Borges, A. (2014). *La integración de la danza en la formación actoral la coréutica y la eukinética como aporte en la formación del actor de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano* (Doctoral dissertation, Universidad Academia de Humanismo Cristiano).
- Graham, M. (1966). *Martha Graham* (p. 100). Dance Horizons
- Garín Martínez, I. (2018). Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre. 2018, Núm. 43*.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Anexo 1: Híbrido 20



Katherine Bastias, 2019, Híbrido 20, Fotografía digital.

[Escriba aquí]

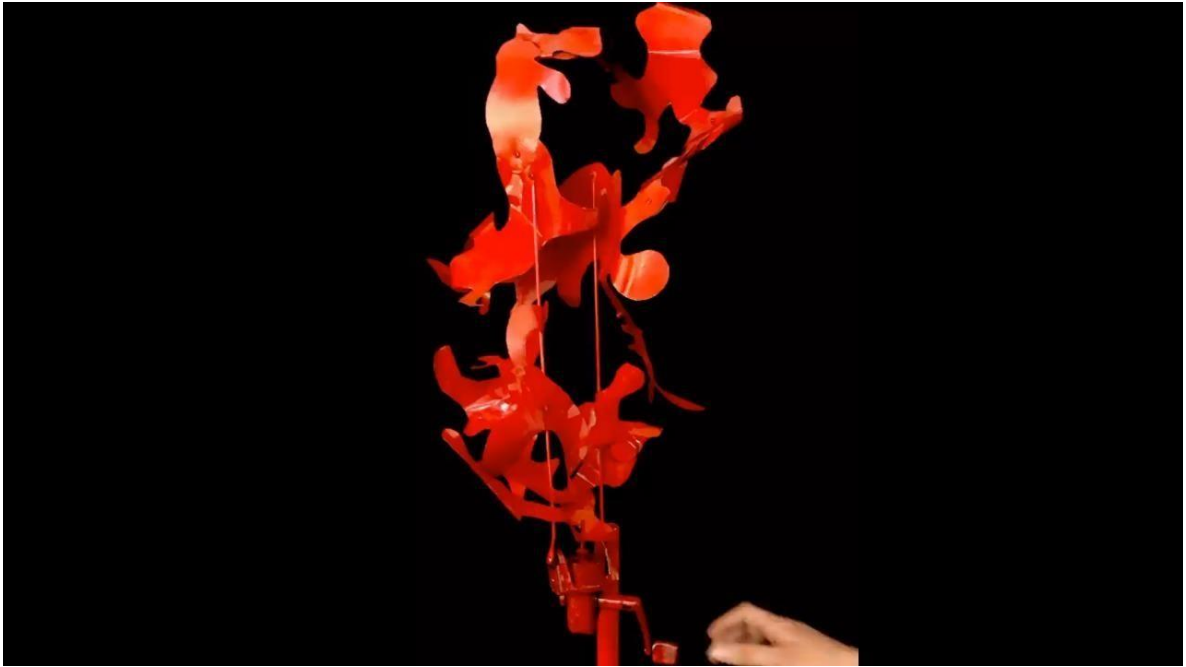
Anexo 2: Híbrido 22



Katherine Bastias, 2022, Híbrido 22, Fotografía digital.

[Escriba aquí]

Anexo 3: Fluir



Katherine Bastias, 2019, Fluir, Fotografía digital.

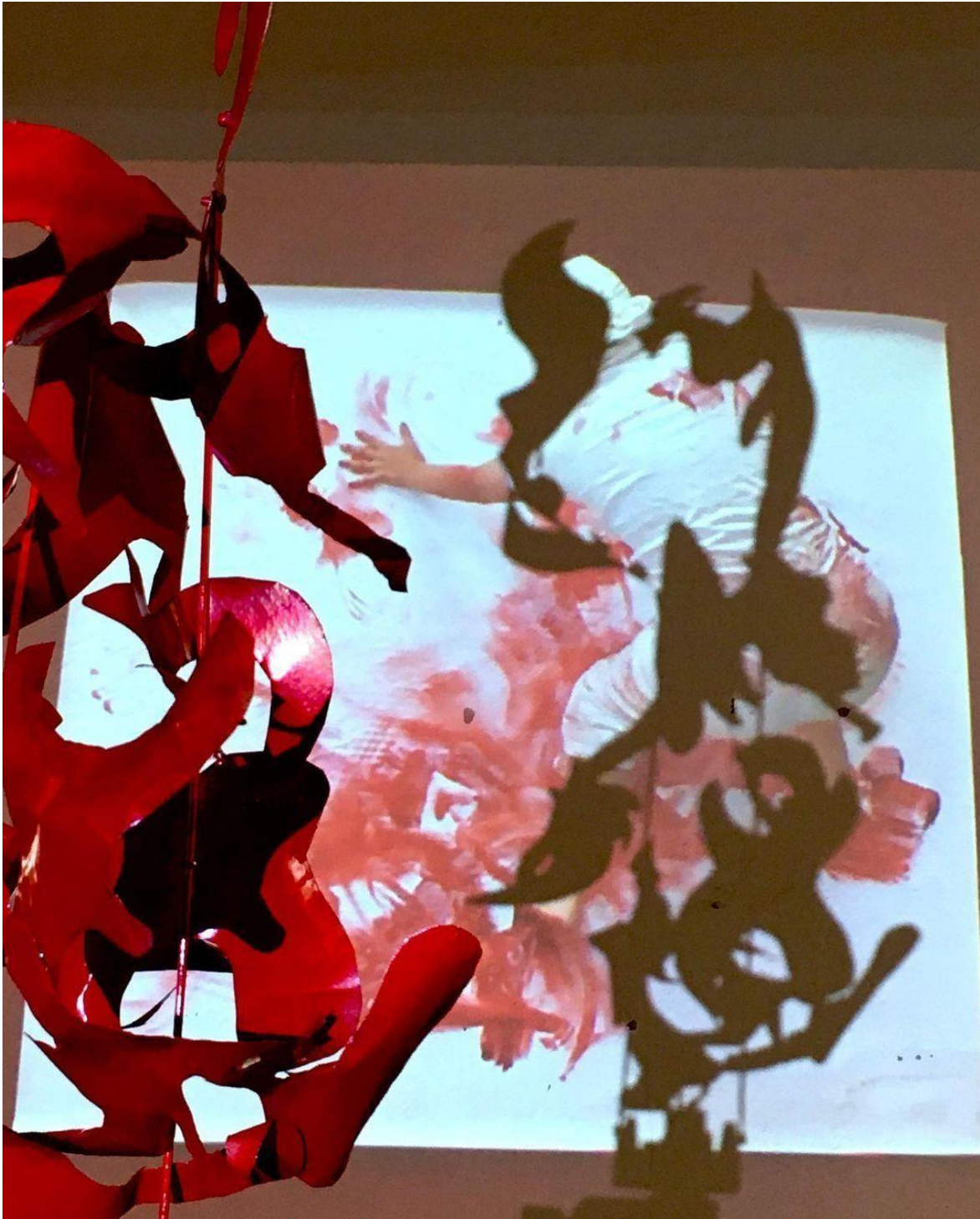
Anexo 4: Registro cenital



Katherine Bastias, 2019, Registro cenital, Fotografía digital.

[Escriba aquí]

Anexo 5: Fluir



Katherine Bastias, 2019, Fluir, Fotografía digital.

[Escriba aquí]

Anexo 6: Híbrido 22



Katherine Bastias, 2022, Híbrido 22, Fotografía digital.

[Escriba aquí]

Anexo 7: Plataforma Diagonal



Katherine Bastias, 2022, Plataforma diagonal, Fotografía digital.

[Escriba aquí]

Anexo 8: Plataforma proceso 4 rodamientos



Katherine Bastias, 2022, Plataforma proceso 4 rodamientos, Fotografía digital.

Anexo 9: Rodamiento intervenido



Katherine Bastias, 2022, Rodamiento intervenido, Fotografía digital.

[Escriba aquí]

Anexo 10: Rodamiento con lata



Katherine Bastias, 2022, Rodamiento con lata, Fotografía digital.

Anexo 11: Maza de auto



Katherine Bastias, 2022, Maza de auto, Fotografía digital.

[Escriba aquí]

Anexo 12: Proceso final plataforma circular.



Katherine Bastias, 2022, Proceso final plataforma circular, Fotografía digital.

[Escriba aquí]

Anexo 13: Registro plataforma circular con los soportes



Katherine Bastias, 2022, Proceso final plataforma circular, Fotografía digital.

Anexo 14: Máscara y cables bailarín



Katherine Bastias, 2019, Máscara y cables bailarín, Fotografía digital.

[Escriba aquí]

Anexo 15: Máscara detalle y piernas



Katherine Bastias, 2022, Máscara detalle y piernas, Fotografía digital.

[Escriba aquí]

Anexo 16: Híbrido 22 registro



Katherine Bastias, 2022, Híbrido 22 registro, Fotografía digital.

[Escriba aquí]

Anexo 18: Plataforma diagonal con bailarines.



Katherine Bastias, 2022, Híbrido registro, Fotografía digital.

[Escriba aquí]

Anexo 19: Pintura con bailarines.



Katherine Bastias, 2022, Híbrido registro, Fotografía digital.

[Escriba aquí]



Katherine Bastias, 2022, Híbrido registro, Fotografía digital.

[Escriba aquí]