



Meter El Cuerpo, Activar El Archivo: Revisión De Las Artes Vivas En Venezuela Desde La Teoría De Los Afectos

Embodiment, Activating the Archive: A Review of Live Arts in Venezuela from the Perspective of Affect Theory

Incarner Le Corps, Activer Les Archives : Révision des Arts Vivants au Venezuela à partir de la Théorie des Affects

Revista	Cubun
Fecha de recepción	2024-01-05
Fecha de aprobación	2024-04-05
Filiación institucional	Universidad de Barcelona.
Palabras clave	Artes vivas, comunicación, afecto, archivo.
Cómo citar	Vanessa V. (2024). <i>Phd (C) Meter El Cuerpo, Activar El Archivo: Revisión De Las Artes Vivas En Venezuela Desde La Teoría De Los Afectos. Revista Cubun, 1(7), pp. doi:</i>

Resumen

El texto a continuación se ubica en el proceso de investigación de documentos materiales e inmateriales de las artes vivas en Venezuela entre 1962 y 1999, con la pregunta acerca de la dimensión afectiva de la danza y la performance en este país, a partir de aquello que enuncia desde su memoria documental. Cuatro conceptos son claves aquí: afecto, movimiento, comunicación y archivo. Conectaré estas nociones para abrirle espacio a las artes vivas en el campo de los estudios de la comunicación: como lugar de generación, circulación de otras narrativas, difusión de cultura, e interpretación de la realidad. Acudí a la revisión de imágenes, material periodístico, coreografías, partituras de danza desde la investigación interdisciplinaria; por una parte, a través del estudio documental, los estudios de performance; y por la otra, de la investigación autoetnográfica en la danza, la exploración de archivos utilizando herramientas propias de los estudios en la práctica de las artes vivas: sesiones de improvisación y anotaciones posteriores, e iteraciones de movimientos y coreografías. La memoria afectiva contenida en los archivos de las artes vivas en Venezuela tiene potencial comunicativo: los afectos aquí son claramente transmisibles, pero especialmente son una forma de pensar, generar conocimiento, comunicar su tiempo, y reconfigurar el presente y el futuro.

Palabras clave: artes vivas, comunicación, afecto, archivo.

Abstract

This essay studies material and immaterial documents concerning the living arts in Venezuela between 1962 and 1999, exploring its affective dimensions based on its documentary memory. I focus on four key concepts: affect, movement, communication and archive. I will connect these notions to bring the ongoing conversation on the living arts in Venezuela to the field of communication studies by understanding it as 1) a generative locus of discourse, 2) a device that makes possible the distribution and spread of alternative narratives, 3) an instrument for the diffusion of culture, and 4) as a tool to interpret reality. I review images, journalistic material, choreography, and dance scores from an interdisciplinary standpoint. On the one hand, I approach these documents from the specific disciplinary perspective of performance studies; on the other, I explore them from an autoethnographic research methodology, and through the exploration of archives using tools that are typical of the practice of live arts: improvisation sessions and subsequent annotations, and iterations of movements and choreography. The affective memory contained in the archives of the living arts in Venezuela has, I argue, a distinct communicative potential: the affects here are clearly transmittable, but they are also a way of thinking, of generating knowledge, of reconfiguration and re-communication of the past, the present, and the future.

Keywords: living arts, communication, affection, archive.

Résumé

Cet essai étudie des documents matériels et immatériels concernant les arts vivants au Venezuela entre 1962 et 1999, en explorant leurs dimensions affectives à partir de leur mémoire documentaire. Je me concentre sur quatre concepts clés : l'affect, le mouvement, la communication et les archives. Je relie ces notions pour inscrire la conversation en cours sur les arts vivants au Venezuela dans le domaine des études de communication, en les comprenant comme : 1) un lieu génératif de discours, 2) un dispositif permettant la diffusion et la propagation de récits alternatifs, 3) un instrument de diffusion de la culture, et 4) un outil d'interprétation de la réalité. Je passe en revue des images, du matériel journalistique, des chorégraphies et des partitions de danse dans une perspective interdisciplinaire. D'une part, j'aborde ces documents sous l'angle disciplinaire spécifique des études de performance ; d'autre part, je les explore à travers une méthodologie de recherche autoethnographique, et à travers l'exploration des archives en utilisant des outils typiques de la pratique des arts vivants : des sessions d'improvisation et des annotations subséquentes, ainsi que des itérations de mouvements et de chorégraphies. Je soutiens que la mémoire affective contenue dans les archives des arts vivants au Venezuela possède un potentiel communicatif distinct : les affects y sont non seulement clairement transmissibles, mais ils constituent également un mode de pensée, de production de connaissances, de reconfiguration et de re-communication du passé, du présent et du futur.

Mots-clés : arts vivants, communication, affect, archives.

Meter El Cuerpo, Activar El Archivo: Revisión De Las Artes Vivas En Venezuela Desde La Teoría De Los Afectos

Vanessa Vargas¹

Introducción

En “Márgenes de la filosofía” Derrida sugiere que “más allá del texto filosófico, no hay un margen blanco, virgen, vacío, sino otro texto, un tejido de diferencias de fuerzas sin ningún centro de referencia presente (todo eso de lo que decía la historia, la política, la economía, la sexualidad, etc.) que no estaba escrito en los libros” (Derrida, 1994, p.30). En el mismo libro, en el ensayo “Tímpano,” Derrida afirma que en estos “bordes”, en este “otro texto”, es precisamente donde el sentido ocurre. La posibilidad de darle sentido al texto, radica en la estrategia de buscar sus “puntos ciegos”, aquellos lugares en el texto que desbordan las intenciones que pretende manifestar el autor. En este exceso marginal, donde paradójicamente hallamos, insiste Derrida, la riqueza del texto –en las notas al pie de página, en los apuntes inconclusos que refieren al texto, en discursos paralelos, en garabatos descartados.

El texto de Derrida juega con la idea de margen como borde expandido apelando a la imagen del tímpano: “sabemos que la membrana del tímpano, tabique delgado transparente, que separa el conducto auricular del oído medio (la caja), está tendido oblicuamente de arriba

¹ Investigadora. Phd (C) Sociedad y Cultura: Historia, Antropología, Arte y Patrimonio. Historia y Teoría de las Artes. Universidad de Barcelona. Catalunya. Email: Vargas.vane@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1248-1265>

abajo, de afuera hacia adentro. Uno de los efectos de la oblicuidad es aumentar la superficie de impresión, y por tanto la capacidad de vibración” (Derrida, 1994, p.21).

Es cierto que Derrida solo se ocupa de pensar los márgenes de un texto filosófico-literario. El ensayo no se ocupa, en absoluto, de las artes vivas. Pero esta idea es lo suficientemente amplia y plástica como para ayudarnos a pensar la performance y la coreografía como obras no acabadas –esto es, como espacios “porosos” capaces de reverberar ad infinitum. Entender los márgenes como espacios móviles y al performance y la coreografía como obras-tímpano, dan claves para aproximarnos a la revisión de las dinámicas de las artes vivas en Venezuela y desde allí hacer resonar nuevas voces.

Me gustaría establecer al menos dos categorías para ubicar los límites entre los que se mueven las artes vivas durante este periodo. Primero, un margen espacial: eventos, encuentros, documentos, libros, archivos audiovisuales, coreografías o prácticas, que ocurren o circulan fuera del espacio escénico, en espacios no convencionales con respecto al escenario-teatro entendido como “centro” de la actividad artística. Y luego, un margen político: el contenido de las obras que he seleccionado ha sido censurado e incluso desestimado, excluido de las narrativas o regímenes del arte oficiales; en el régimen estético, en el que interfiere, directa o indirectamente en la relación entre la forma y el contenido.

Estos dos márgenes, que son el centro de mi propuesta, se modifican una y otra vez. Esto es, son márgenes pendulares, que oscilan, que constituyen sus propias periferias y sus propias

centralidades. Márgenes-centros como posiciones físicas y simbólicas desde-y-en-entre donde se mueven las artes vivas en una dinámica cultural venezolana en la que múltiples márgenes, límites, y marginalidades se rearticulan y se reorganizan a partir categorías estéticas, políticas, y sociales que obedecen a distintas reverberaciones, de las ideas de margen y de centro.

No solo me referiré al margen como aquello donde se ubica lo marginado. Por una parte, es cierto que, en Venezuela, las artes vivas nunca han ocupado un espacio central con relación a las demás prácticas artísticas o formas culturales como la música, las bellas artes, o inclusive la danza tradicional; la danza y la performance venezolanos siempre se han movido entre el borde y el centro, espacial-topográfica y políticamente hablando.

Mi investigación considera las narrativas contenidas en la materialidad de las artes vivas en Venezuela, para observar desde allí los retos, potencialidades, formas de disenso y reflexión en las artes vivas, intentando dar con el “punto ciego” al que se debe poner especial atención.

Esta investigación sigue, además, una intuición fundamental: el afecto como la dimensión eternamente reverberante y comunicativa, transformada y transformadora, de lo uno con lo otro, del adentro y del afuera.

De todo esto se desprende la segunda categoría conceptual de esta investigación, que consiste en pensar las artes vivas en Venezuela entre 1962 y 1998 desde estas dinámicas del

límite-entre, pero atendiendo a los tejidos afectivos que la contienen –esos tejidos de fuerzas y relaciones que la hacen posible, el afecto como lugar de enunciación, desde sus poéticas de relación, propongo, se pueden advertir y construir nuevas narrativas que expliquen el quehacer de las artes vivas que ofrezcan una nueva ecología de prácticas, de otros casos y momentos específicos de la danza y la performance durante este periodo.

La idea de afecto que informa esta investigación está basada, en buena medida, en algunos de los aportes que ofrece el filósofo canadiense Brian Massumi. Lejos de apostar por una única idea de afecto, Massumi articula una constelación de conceptos. Al menos tres de ellos serán de particular importancia en este trabajo.

El primer concepto aparece en *Parables for the virtual*. Allí, Massumi define el afecto como “la manera en la que las intensidades se encuentran en el cuerpo, se mueven, se transforman, trasladan, reconfiguran el espacio o hacen que permanezca igual”. (Massumi, 2002, p.24). Massumi parece dar a entender que el movimiento revela el afecto, y que este movimiento incide afectivamente sobre el espacio. El dominio propio del afecto es, primero y principal, el encuentro entre los cuerpos en movimiento, la relación intrínseca entre el movimiento y las sensaciones, la manera en la que ambos se desarrollan y toman forma, resuenan juntos, interfieren, se intensifican, atraviesan el cuerpo y sacuden la mente. En efecto, el uso que Massumi hace de la palabra intensidad es clave, en tanto refiere a la modulación de la mutua imbricación cuerpo-cuerpo y mundo-cuerpo. Esto es, de la capacidad que tienen los cuerpos de afectar y verse afectados por sí mismos y por el mundo en el que se mueven. Massumi parafrasea a Spinoza:

Para Spinoza, el cuerpo es uno y su transición. Cada transición es acompañada por variaciones y capacidades: un cambio en el cual el poder de afectar y ser afectado son direccionables por un próximo evento y qué tan fácilmente direccionables son, o hasta qué punto están presentes como futuridades. Ese “grado” es una intensidad corporal, y su futuro presente es una tendencia (Massumi, 2021, p.16)

La segunda noción aparece en *Politics of affect*. En este otro texto, Massumi afirma que “el afecto es el simple movimiento del cuerpo visto desde el lugar su potencialidad”. (Massumi, 2019, p.7). Aquí Massumi entiende el afecto no tanto como intensidad sino como una posible serie de modulaciones y movimientos que descansan en su capacidad de llegar a ser; esto es, en la capacidad que tiene un cuerpo de afectar a otro. En buena medida, se trata de una noción de afecto en tanto agencia: afecto es la capacidad de actuar sobre nuestro cuerpo, sobre el cuerpo del otro, o sobre el mundo. Lo que puede un cuerpo no depende solo del cuerpo en sí mismo, sino de la batería de fuerzas que están en relación con ese cuerpo –incluso aquellas que no se llegan a manifestar, las fuerzas latentes de ese cuerpo.

La tercera y última noción de afecto que quisiera utilizar en esta investigación pertenece al mismo texto de Massumi. También en clave más o menos aforística, Massumi dice: “afecto es la palabra que uso para decir esperanza” (Massumi, 2019, p.3):

“En mi trabajo utilizo el afecto como una manera de hablar sobre los márgenes de maniobra como un camino por el que podríamos ir y lo que podríamos hacer en cada situación. Una de las razones por las que es un concepto tan importante para mí es porque explica por qué centrarse en el siguiente paso experimental en lugar de en el gran panorama utópico, que no es conformarse con menos. No es exactamente ir por más, tampoco. Es más como estar justo donde estás, más intensamente. Para pasar del afecto a la intensidad hay que entender el afecto como algo más que el simple sentimiento personal” (Massumi, 2019, p.3).

Para Massumi, entender el afecto como mero optimismo –un “simple sentimiento personal”. Implica, más bien, entender que el afecto ayuda a navegar la incertidumbre y la precariedad, precisamente porque es pura potencia. El afecto nos indica hacia dónde podemos movernos de acuerdo a nuestras propias capacidades en un contexto y lugar específico. La incertidumbre, de hecho, ofrece un margen de movimiento donde podemos experimentar sin necesidad de pensar en el porvenir. La esperanza que intensifica el momento presente descubre las múltiples potencialidades de nuestra situación concreta.

Las tres nociones de afecto propongo en este capítulo constituyen una relación armoniosa del concepto de afecto. Las tres están atravesadas por una idea de movimiento que comunica, más o menos compleja, que orienta a su vez mi lectura del grupo de performances, coreografías y eventos que analizo en este trabajo. En última instancia, la idea de afecto funciona en esta investigación como una metodología, como una manera de pensar-sentir los materiales y archivos documentales y, desde este pensar-sentir, estudiar las maneras

en las que inciden en la producción estética de un país determinado, en un momento histórico determinado, a través de los trazos que estos afectos dejan fuera del espacio escenográfico –partituras, audios, trazos incompletos, y narrativas que dan cuenta del momento emergente de la acción estética: “afecto, sensación, percepción, movimiento, intensidad, tendencia, hábito, leyes, caos, inmanencia, retroalimentación, emergencia, devenir, historia, espacio-tiempo, espacio /y/ tiempo como emergencias. Naturaleza-cultura, materia, emoción, el sentir de la materia, tanto más compleja, obedece a una finalidad metodológica.

En la constelación de estos conceptos sobre el afecto, entendemos que el movimiento es una noción radical para entender como se comporta el afecto en las prácticas de los márgenes de las artes vivas en esta investigación. Sin embargo, me interesa por último poner en valor el carácter comunicativo que circula en ese movimiento, en los mensajes que contiene esa afectividad. Procuro anclar primero la noción de afecto como espacio /relacional/, donde el afecto ocurre principalmente en el reino de la vida cotidiana, y que está in-corporado en todas las actividades de la vida diaria: en los encuentros e intercambios. El afecto tiene una dimensión social que he estado desarrollando, y que traspasa todas nuestras formas en las que nos relacionamos.

Sin embargo, por otra parte, hay otra dimensión comunicativa del afecto en las artes vivas que me interesa traer a esta investigación, y que atiende también a la manipulación, experimentación de documentos y archivos, así como a la apropiación de las tecnologías de los medios de comunicación de masas para la difusión de sus contenidos. Estos dos

flujos de comunicación implican una circulación de los afectos en campos complejos. Massumi relaciona el afecto y la comunicación de la siguiente manera: “El afecto, como apertura a ser afectado, es pura sociabilidad, en el sentido de lo social como apertura, lista para convertirse en todo tipo de forma social y contenido.” (Massumi, 2015, p.205).

En este concepto de Massumi, la palabra contenido es clave. No necesariamente la danza y la performance circulan oficialmente en el circuito de los productos culturales de los massmedia, pero sí se hace de sus tecnologías para imaginar, crear y producir arte, enunciar, afectar, y revertir, de algún modo la hegemonía y el poder de los medios de comunicación. De nuevo, se mueven entre el margen y el centro, entran y salen.

Para traer a la conversación ejemplos del uso de los medios de comunicación como espacios afectivos concretos del cruce entre los medios, los márgenes y los afectos, podemos nombrar la experimentación de Hélio Oiticica con el cine y la danza como estrategias de búsqueda y exploración de libertad. A propósito, Simone Osthoff (2009) dice: “Comunicar a través de la experiencia, Los Parangolés (1964) (...) prendas portátiles y experienciales, capas similares a mantos de diferentes materiales destinados a ser usados por los participantes que se movían y bailaban, (...) enfatiza en el fluido de la vida, en oposición a cualquier intento de darle forma o sistematizar el mundo. Los participantes bailan con los trajes explorando sensaciones kinestésicas en múltiples posibilidades” (Osthoff, 2009. P.119) Oiticica, trasladaba sus performances a formato de video experimental, y viceversa. La comunicación a distancia, la participación pública, son

conceptos centrales para el Movimiento de Arte Correo, que jugando deploró las normas y regulaciones del sistema de correo postal internacional.

En sus correspondencias, se contenían formas de transmisión de mensajes radicalmente afectivos, vistas francamente como espacios de comunicación marginales, en el contexto de opresión en América Latina en la década de los años 70 del siglo XX. Con esto no quiero definir u otorgarle un concepto de comunicación de masas aplicado a las artes vivas, más bien darle valor al carácter comunicacional del afecto en la danza y la performance en sus márgenes, que también pueden delimitarse desde una categoría comunicacional: sus encuentros, experiencias, vivencias, intercambios, disidencias, contactos entre cuerpos o cosas, la relaciones entre pares, sus relaciones de poder, sus formas creativas, pero también lo que “llevan” sus archivos y documentos: cartas, grabaciones de video o audio, la danza que se transmite por los medios de comunicación tradicionales: el cine, la televisión, pero también en los llamados nuevos medios: las redes sociales, o la televisión a la carta; comunican más allá de la experiencia sensorial; contienen y transmiten mensajes, y hacen circular en múltiples direcciones, de nuevo, no hay periferia sin centro. Los mensajes circulan a través de los afectos, entran, atraviesan los cuerpos, quedan documentados en archivos de video o audio, y vuelven a salir, cambian la estabilidad de los archivos, la relación de las artes vivas con los medios de comunicación, su función, su uso, y especialmente su forma de enunciación.

Me interesa una noción más dinámica de la idea de cuerpo y medios y tecnologías de comunicación; una forma en la que puedan rastrearse las artes vivas, el uso de los

massmedia y sus tecnologías como espacios en los que sus mensajes sean directamente afectivos, con una intención de explorar el afecto, sus intensidades, modulaciones, potencialidades, y resonancias. Son diversas las formas en las cuales viajan los afectos de las artes vivas en los medios de comunicación, y los artistas están para expandir también sus límites, hacer que desborden.

En el caso de las artes vivas en Venezuela, la aproximación a los afectos desde categorías comunicativas, o desde el reino de la comunicación de masas, permite anclar la idea de afecto en las páginas por venir, no sólo en este trabajo, sino en el campo de los estudios de la comunicación: como lugar de generación, circulación de otras narrativas, difusión de cultura, e interpretación de la realidad en este país, a partir de aquello que enuncia desde su memoria documental. Las imágenes seleccionadas, como cabía esperar, son una diversidad enorme, imágenes personales, imágenes artísticas, imágenes de los medios de comunicación, etc.

A propósito, Diana Taylor afirma que el archivo es un organizador de estructuras de poder (Taylor, 2007). El problema de dónde se ubica el archivo, hablando en términos físicos e históricos, ha sido desde hace ya varios años parte de una importante discusión en el arte contemporáneo. En *Mal de archivo*, Derrida a partir de las nociones de Freud acerca de la idea de archivo, lo ubican en un lugar inestable, afirma que los insumos que se hallan en el archivo pertenecen tanto dentro, como fuera de éste. El autor se refiere, a la porosidad de sus márgenes, entre la esfera pública y privada, atravesados por orígenes, formas de autoridad, y legitimación. (Derrida, 1997.)

Nicolas Bourriaud refiriéndose a las formas de arte, dice que: el asunto central “es estar juntos”.

El autor los llama “rangos de estados de encuentros”, y se manifiestan en el arte en “intersticios sociales”, (Bourriaud, 2002, p.16), término para describir comunidades de intercambio que escapan de los marcos de la economía capitalista. El arte “crea espacios libres y periodos en los cuales los ritmos no son los mismos que aquellos que se organizan para la vida cotidiana, promueven relaciones inter-humanas diferentes a las “zonas de comunicación” que nos han sido forzadas” (Bourriaud, 2010, p.161). Esta investigación precisamente procura explorar estas -otras zonas-.

Metodología

Los aportes que ofrecen los afectos en la investigación de las artes vivas han tomado relevancia en las últimas décadas, especialmente cuando se trata de investigar la danza y la performance desde metodologías relacionadas con las ciencias sociales, al aproximarnos desde la estética y el arte.

Partiendo de consideraciones metodológicas, los afectos, insertados en el ámbito del Giro Afectivo proveen información que puede ser más profunda con relación a otros resultados académicos y postulados más generales, ya que permite entender el papel radical del cuerpo y los afectos en la vida pública, los medios de comunicación, nos da herramientas para investigar el cuerpo y los afectos a través de metodologías de otras disciplinas, el

cuerpo y los afectos, están relacionados a formas de investigación que toman en cuenta el ámbito social: sus formas de interacción, mediación, y socialización.

A propósito, Mónica Ibáñez en *Afecciones, cuerpos y escrituras* escribe: con el cuerpo como centro de interpretación, el hombre se muestra en su dinamismo existencial en permanente transformación, en la cual, como el arte, crea y se recrea. Realiza su propia “experiencia vital”, pues en el cuerpo está la auténtica razón de su humano existir. (Ibáñez, 2013, p.99).

En esta propuesta, autores como Lisa Blackman y Couze Venn, entre otros, dan luces metodológicas para acercarse al afecto con apertura, sensibilidad y rigurosidad; aseguran que el afecto como objeto de estudio es “complejo, procesual, inacabado, relacional y constantemente abierto a los efectos de procesos contiguos (Blackman y Venn, 2010, p.7)

Steve Brown y Paul Stenner citados por Alí Lara y Giazú Enciso Domínguez, coinciden en la urgencia, y la diferencia en la investigación metodológica que supone advertir aquellos espacios y eventos afectivos en las interacciones cotidianas y la sensibilidad para abordarlos analíticamente: se utilizan transcripciones de entrevistas como material empírico, pero el análisis que hace es alimentado por teorías psicoanalíticas y un fuerte interés por el papel de la materialidad en el proceso de transmisión del afecto. (Lara y Domínguez, 2013, p.114).

Historiadoras de la danza como Helen Thomas, Jane Desmond, Teresa Jill Buckland, y Susan L. Foster, aseguran que el estudio antropológico de la danza suele requerir la participación en el baile, o al menos algún tipo de conocimiento corporal de los pasos que se investigan, es determinante en los insumos que puedan ofrecer estas aproximaciones metodológicas.

Los aportes de Deidre Sklar han sido igual de relevantes en el campo de la etnografía de la danza. Sklar explica que “para examinar la danza desde una perspectiva etnográfica, habrá que enfocarse en la danza en tanto forma de conocimiento cultural:

Escribe Sklar:

La etnografía de la danza depende del postulado que dice que el conocimiento cultural está incorporado en el movimiento, especialmente en el tipo de movimiento altamente estilizado y codificado que llamamos danza. Este postulado implica que el movimiento involucrado en la danza no es solo somático, sino mental y emocional también y que agrupa historia cultural, creencias, valores y sentimientos. (Sklar, 2000, p.72).

Desde la incorporación del conocimiento cultural en el movimiento que señala Sklar desde donde se pretende investigar metodológicamente; recurriré a la investigación documental, pero también a la observación sensible y participativa de las prácticas artísticas y eventos convocados en este trabajo, al análisis de entrevistas, material documental partituras de

danza, audios oficiales o precarios, además de conversaciones, cotidianas con los artistas protagonistas, y otras fuentes que puedan aportar datos a esta investigación.

A través de la etnografía de danza podré 1) Revisar la historia oficial de esas cuatro décadas 2) los catálogos ya publicados a propósito de la creación artística de ese período, 3) diálogos, conversaciones, y entrevistas con estos artistas. Esto es, mi investigación se centrará en la revisión de las experiencias y dinámicas afectivas con las que estos artistas crearon, espacios y obras “liminales,” en disputa.

Propongo acercarme metodológicamente al cuerpo en las artes vivas en Venezuela a partir de una ecología de los afectos. Los estudios de los afectos ofrecen insumos que el pensamiento crítico modernista no consideró en su complejidad: los cuerpos y la huella que deja al moverse en el espacio, pero también en contacto con otros cuerpos. Los afectos son en este trabajo elementos fundamentales, que, vistos a la luz de sus propias metodologías y prácticas, aportarán al campo académico y proveerán de saberes relacionados con la experiencia encarnada.

La presente investigación está compuesta por el conjunto eventos formales e informales, encuentros de performance, festivales de danza, así como otros tipos de intercambios alrededor de las artes vivas, en los que se agrupan coreógrafos, bailarines y artistas de performance en Venezuela que transformaron el panorama de las artes vías entre 1962 y 1999 en ese país. He seleccionado una serie de eventos, coreografías o performances en vivo que fueron significativos en este periodo, en términos de impulso, transformación o

evolución de las artes vivas entre 1962 y 1999, entre las que se encuentran: Homenaje a la necrofilia (1962), Imagen de Caracas (1966), Buzón de arte (1976), Festival de Video de Caracas (1975), Recuento venezolano de lenguajes de acción-Arte Bípedo (1980), Acciones Frente a la Plaza (1981), Experiencias Libres (1981), Encuentro Internacional de creadores (1991-1996), El Festival de Danza Postmoderna (Caracas, 1989-1993) y Festival de Jóvenes coreógrafos (1985-1998).

Para este texto, nos hemos centrado especialmente en los Encuentros Internacionales de Creadores (Venezuela, 1991-1995) dirigidos por la coreógrafa y directora de Contradanza, Herculía López.

Resultados

El primer grupo de materiales revisado en esta investigación incluyen una serie de cintas de HI8.

Pertenecen a un grupo de ocho casetes seleccionados al azar, sin indexar, del archivo personal de la bailarina y coreógrafa venezolana Herculía López. En el video se muestran imágenes con fallas de origen, sin editar, a veces sin audio, del Festival Internacional de Creadores de 1994. López dirigió este encuentro por cinco ediciones, reuniendo durante una semana a coreógrafos y artistas de distintas partes del mundo para que compartiesen sus prácticas, procesos y visiones de la danza en medio de un paisaje natural prácticamente virgen —entre la sabana y las costas de Venezuela.

Estos archivos de video en HI8 funcionan como un doble margen. Uno, que bordea la obra, al que refiere este texto: un pietaje de dos horas, sin editar, que muestra una semana de intercambios de prácticas, espacios sensibles de escucha, socialización, sesiones de improvisación. El otro, que es literalmente un margen, son los espacios naturales donde se dieron estos encuentros.

Después de más de 20 años, estos archivos han sido digitalizados para esta investigación.

Algunos de los participantes de este encuentro han tenido la oportunidad de observar y conversar sobre lo que veían en el video y lo que recordaban de esa experiencia:

- Volver a ver estas imágenes es remover el mundo, tu mundo creativo (refiriéndose a sí misma).
¿En dónde estaba y en dónde estoy como creador? ¿Qué quedó? Yo no sé. Todo pasaba sobre mí; me iba cambiando en un plano no consciente. Respondes desde la persona a un imaginario transformado en lenguaje.

Comentaba Hercilia López, mientras veía con asombro las imágenes, ahora en la pantalla de su computadora.

- Nos veo defendiendo nuestra libertad de improvisar. Había que estar absolutamente abierto para que los signos se dieran [...] Mi compromiso era el intercambio. Ser libre de ser yo, dejarme llevar, pedirles que vinieran conmigo, y que sean libres también. Te reflejabas en el otro, tú para él, y viceversa. [...] hay una entrega absoluta de signos, tiempo y espacio.

Sara Ahmed dice que “las emociones juegan un papel crucial en el ‘surgimiento’ de los cuerpos individuales y colectivos a través de la forma en que las emociones circulan entre los cuerpos y los signos” (Ahmed, 2004, p.2). Esto sugiere que las emociones no están simplemente “dentro” o “fuera”, sino que crean el efecto mismo de las fronteras de cuerpos y mundos.

Verse reflejado en estos archivos no oficiales (no indexados, no incorporados a la historia oficial del arte), volver a estas imágenes, tiene una potencialidad significativa. Esta potencia reside en la intensidad de la transmisión de afecto, y en su resonancia en el tiempo. Teresa Brennan, explica el afecto es necesariamente, transmisión, y que esta transmisión del afecto desde la corporalidad, es más ágil incluso que el lenguaje:

“Veremos, además, que la única razón para rechazar la noción de que estos códigos carnales funcionan como lo hace el lenguaje es que no se detienen para presenciar o registrar el hecho de que se está produciendo una comunicación. Pero no hay nada aquí que nos diga que los otros lenguajes corporales son menos inteligentes. Todo lo que podemos concluir razonablemente es que el pensamiento lingüístico consciente es más lento que la comunicación que no se ve obstaculizada por la reflexión” (Brennan, 2004, p.114).

Esta transmisión, en este caso, sucedió a partir de un archivo en video. El archivo permite la posibilidad de relacionar la experiencia (pasada, archivada) con el lenguaje (el testimonio actual de Hercilia al ver el video), para incluir otros sistemas del cuerpo.

Cuando le preguntamos a David Zambrano (coreógrafo venezolano radicado en Bruselas, figura prominente de la danza contemporánea occidental) sobre aquello que veía en estas imágenes de archivo; dijo:

–“La transmisión era muy fuerte, muy honesta”.

Se refería a la presencia de Simone Forti en el Encuentro de Creadores. Más que hablar sobre su trabajo, Zambrano describió inmediatamente los afectos en juego en este evento. Para Brian Massumi, el afecto implica la unión, acumulación, y movimiento de estas presencias, lo mismo que sus transformaciones y traslaciones, como se ha dicho antes, todo depende de la intensidad del afecto.

Discípulo de Simone, y de la tradición de Steve Paxton (entre otros coreógrafos de la danza experimental estadounidense) Zambrano define su relación con la danza a partir de esta idea de intensidad del afecto, que logra re-incorporar a partir de estas imágenes de archivo: re-construye una memoria de su práctica, y habla a partir de los márgenes de su obra:

–Lo que se llama improvisación, o estar listo para bailar, o para cantar, no es tan distinto como la improvisación de la labia en Venezuela, o el contrapunteo, o formas de asociar lo que tenemos disponible en cada momento para crear algo [...] no se practica solamente en el escenario, sino se practica a diario, todo el día. Es una constante asociación, desde el

momento en el que me levanto hasta que me acuesto [...] aunque no estoy bailando en el escenario, estoy recopilando material, imágenes [...] Ver eso que se llama improvisación, o estar listo para lo impredecible, verlo como la vida. Mi vida es eso [...] No tengo ninguna separación entre lo que se llama el escenario, o antes del escenario, o después del escenario.

Según David Zambrano, en la danza contemporánea es la improvisación la que permite hacer de estos márgenes espacios mucho más borrosos. Allan Kaprow, en clave autobiográfica comenta:

Si ves una rutina normal en tu vida como performance, y cuidadosamente planificas por un mes, y te reúnes con alguien cada día, lo que dice tu cuerpo, las pausas, cuando cuidadosamente llevas cuenta de las respuestas, esto puede ser una práctica de investigación, ¿en la que convergen y se hacen difusos estos márgenes entre la vida cotidiana y el performance (...) Cómo esto es relevante para el arte? Es relevante porque los desarrollos en el propio modernismo condujeron a la disolución dentro de los propios recursos de la vida. (...) el arte se desplazó lejos de los objetos especializados en las galerías, a los espacios urbanos, al cuerpo y la mente real, a las tecnologías de la comunicación. (Kaprow, 2006, pp. 181-221)

David Zambrano continúa conversando sobre su trabajo, a partir de las imágenes en video HI8:

–Aprendemos a entrar y salir de esos

márgenes

por diferentes puertas o ventanas,

entradas o salidas.

Mantener esa interconexión abierta a lo impredecible,

al afuera

Los umbrales.

David Zambrano entiende su trabajo en una estrecha conexión con la vida cotidiana. Pero, además, sabe que su danza está especialmente informada por su cultura. Esto es, la propia cultura constituye un margen desde el cual nuestras prácticas se constituyen, acaso inconscientemente:

–Está la experiencia cultural. Yo venía del trópico, de Venezuela. Es una cultura de danza y también de mucha improvisación, como muchos países en el Caribe. Está el doble sentido, como forma de improvisación: el melodrama, la influencia africana, la cultura y la influencia de los países del sur de Europa, España, Italia, Portugal; están los colores, el sabor, el mango, el cambur, la lechosa, la piña. Colores, pájaros, guacamayas, los colores de las casitas en los pueblos, el color de la piel de venezolano, el humor, el doble sentido

[...] Siempre me ha gustado bailar, y en las fiestas siempre me volvía loco. Nunca me ha gustado beber alcohol, ni drogas, pero siempre me ha gustado bailar. Sabía que todos a mi alrededor estaban borrachos o drogados. A mí lo que me drogaba era el baile. Mis amigos me decían: “David, contigo no se puede salir a una fiesta, porque siempre estás bailando”. Eso influyó mucho en mi trabajo. Ir a bailar todas las noches en las discotecas siempre fue algo orgásmico para mí.

Deidre Sklar señala que la danza es conocimiento: la forma en que la gente se mueve es más que una función biológica, más que arte, y más que entretenimiento. Todo movimiento es una encarnación del conocimiento cultural, un equivalente cinestésico de este conocimiento que no es idéntico al idioma local. Aunque se deba recurrir a las palabras para entender el significado del movimiento, hablar revela del todo lo que se conoce a través del movimiento en sí. El saber cultural que se encarna en el movimiento es una experiencia emocional que depende del aprendizaje cultural (Sklar, 2001, pp. 30-32).

En uno de los videos revisados en esta primera aproximación a la investigación, se ve a Hércilia López conversando con Simone Forti:

—La primera cosa que sentí fue envidia hacia ti, por muchas razones. (Refiriéndose a Simone Forti). Una es que, cuando yo renuncié a la danza en 1970, cuando dije que no a la danza tradicional, a la danza moderna; empecé a hacer improvisación, ese fue mi primer...

–¡Pum! [se da un golpe en el pecho].

–Deseo [...] Empecé a improvisar. Desde ese momento hasta ahora, hay una larga historia. Al mismo tiempo, puedo decir que si hay algo que yo realmente respeto es la improvisación. La improvisación tiene las claves. Muchas cosas hacen que cualquier bailarín pertenezca a sí mismo, hacen que el bailarín tenga su propio mundo; la improvisación hace eso [...] Te envidio porque desde el comienzo tú seguiste con eso y en los Estados Unidos hay espacio para la improvisación. [...] En nuestro país, los bailarines no se permiten la improvisación. En Venezuela los bailarines no se lo permiten.

Las narrativas al margen (estos testimonios, guardados en archivos no-indexados, no pertenecientes a la historia “oficial” de la danza) también ponen de manifiesto tensiones y formas de poder que atraviesan el quehacer estético. Expandir estos archivos supone también poner en discusión retos como la autocensura del cuerpo, tabúes, la represión de ciertas prácticas corporales y estéticas en la danza. Todas estas son dinámicas que no se ven en el escenario —esto es, en la pieza acabada. Este archivo visual se expande en la memoria encarnada, facilitando la liberación de afectos, y conectando con otras narrativas orales fuera del reino del archivo.

Los bailarines, coreógrafos, investigadores del movimiento produjeron nuevas/otras relacionales espacio-temporales, a partir de estos documentos audiovisuales. Estas experiencias narradas, a partir de la potencialidad del archivo audiovisual, disparan otras formas de sociabilidad, en el momento en que ocurrieron hace más de 20 años, y ahora mismo.

Estos espacios, zonas de resonancia que procura aquí el video, permiten una relación afectiva temporal-cruzada, hacia el futuro, pero desde el pasado, en la memoria, conectados.

La idea del archivo como documento, especialmente en las artes vivas, desafía nuestra comprensión de las relaciones entre lo privado y lo público, particularmente en las prácticas corporales. La documentación transforma la forma en la que recordamos los eventos (esto es, la forma en la que hacemos memoria), y por ello nuestros procesos de creación de historia. La memoria personal, y la memoria corporal en particular, convierte el archivar en un acto colectivo, y hace del archivo un lugar para repetir y multiplicar eventos en la historia con el cuerpo como medio y lugar propio de estos procesos.

De nuevo, esta cinta de HI8 fue digitalizada. La tecnología que tenemos disponible puede hacer que una foto sea un video y viceversa. Podemos bailar de nuevo una coreografía olvidada, que hemos visto en video. Podemos volver a esos temas, y “decir” (y hacer) lo que no se “dijo” hizo) antes: los archivos mutan, están vivos (como las artes vivas). Para Auslander, citado anteriormente, la performance (al menos la de los últimos 50 años) siempre ha estado relacionada con otros medios: la danza con el video, la música con el disco (o el registro fonográfico), Esto es, que estas artes siempre han estado mediatizadas de alguna manera u otra. (Auslander, 2012, p.3)

Si bien ningún coreógrafo o artista de performance han dicho que las artes vivas y los medios sean la misma cosa, sí están plenamente conscientes de las maneras en las que las formas

de (re)presentación mediática afectan a sus audiencias. Auslander sugiere que pensar esta relación como si fuese una entre “lo vivo” y “lo mediatizado” es un antagonismo que no necesariamente es productivo para la práctica artística de las artes vivas. Como ambas nociones tienen carácter performativo, ambas implican experiencias de aparición y desaparición. El aporte más significativo de Auslander para entender de qué forma el archivo tiene la potencialidad de expandirse radica en su intención de dar valor a distintos niveles de experiencia de “lo vivo” en las artes vivas, integrando “lo mediatizado” como un modo de estar “vivo” entendiendo que es un elemento más entre otras formas de cultura y de experiencia. Al menos en el contexto de las tecnologías y las plataformas de la comunicación, “lo vivo” ya no puede definirse exclusivamente en términos de presencia o de relaciones físicas o temporales pensadas exclusivamente desde esta categoría, sino en su capacidad de transformarse.

Anna Pakes señala que “los videos de danza no son permanentes, y no son particularmente duraderos; son testigos de la degradación y la obsolescencia de la tecnología, como el VHS. Pero permiten que la danza persista más allá de los confines del propio evento, en la activación del repertorio, o la difusión del archivo original” (Pakes, 2020, p.121)

Pongamos por ejemplo Trío A, coreografía emblemática de la danza norteamericana. Producido en 1978 por Babette Mangolte, fue grabado en una cinta de 16 milímetros. Además del registro ya existente en fotografías y libros, esta película proporciona un acceso visual a esta pieza. Muchos han aprendido Trío A siguiendo el cuerpo filmado de Ivonne Rainer, por ejemplo, en YouTube. La pieza de Rainer ha experimentado la visibilidad y

sobreexposición de la explosión de los medios de comunicación, no solo desde su presencia en la comunidad online, sino también en los espacios de danza y arte. Trío A hoy se difunde en los medios, como notación de Laban, en un dibujo, en una película digitalizada en video, etc.

Esto es lo que Rosalind Krauss denomina la “condición post-media” del arte contemporáneo.

Según Krauss, el “medio” del arte ya no puede reducirse a su soporte tecnológico, ya que los artistas han reinventado cómo podrían verse los medios y métodos de creación artística, a menudo centrándose en un idioma conceptual mediante el despliegue de distintos materiales, (Krauss, 1977, pp. 63-67).

Simone Forti estuvo en este encuentro de creadores en Navajiván (Venezuela) en 1994. Hoy tiene 87 años. Nunca había visto este archivo hasta que lo compartí con ella. En el video la vemos improvisando por 25 minutos, y luego conversando sobre su práctica con los demás asistentes. Después de ver este registro inédito, Forti valora que el archivo haya sido digitalizado. Lo dice por experiencia propia:

–En el momento en que se crearon estos archivos [refiriéndose a los que aparecen en la exposición del MoMA, hecha enteramente a partir de archivos marginales], fueron importantes, pero de una manera especial, de una manera distinta. Vinieron de la necesidad de hacerlos. Fueron parte del ambiente social, y no tenían la etiqueta de arte, pero tal vez, significaban algo inclusive más, porque había hambre de hacerlo.

Tanto Trío A, como los archivos marginales de Simone, y las imágenes de esta cinta de Hi8 del Encuentro de Creadores en Navajiván, se entrecruzan a través de los cuerpos, e una temporalidad no lineal definida por su condición afectiva que sale y entra al archivo, hoy digitalizada son medios en sí mismos. Pueden entenderse como un denso acto cultural, histórico, político, artístico, o como un archivo expandido, capaz de dar cuenta, no sólo de las dinámicas propias de una época en las artes vivas en Venezuela, sino de su contexto político y cultural.

Antes de ver estos videos, yo sabía que mi propia danza estaba hecha, de alguna manera, de lo que contenían estas imágenes. Sé que soy parte de una tradición de la danza contemporánea en Venezuela, que pasa por mí, y que, a través de mí, también pasa a otros cuerpos. Pero los archivos dejan ver algo más. En ellos, se descubren prácticas artísticas donde lo sensorial juega un papel significativo: los encuentros se desarrollaban en contextos naturales casi vírgenes. Hubo exploraciones en barro, baños en el río, sesiones de improvisación nocturnas, sin energía eléctrica. Todas estas formas de investigación compartidas nutrieron y dieron lugar a muchas de las prácticas de danza contemporánea que yo recibí como legado. A través de las imágenes podía ver lo importante que fueron esas materialidades y contextos para la de la danza de mi país. Y, sin embargo, sentía que después de 30 años, algo se había perdido. Yo entendía que la naturaleza propia de la danza es la pérdida, pero ¿en qué circunstancias ocurre la pérdida, más allá de lo que se espera por la propia condición de las artes vivas?

Anna Pakes afirma que hay varias maneras en las que la pérdida ocurre. Claramente, la primera es cuando no hay testimonio documentando de esa danza. La segunda, cuando la danza no se baila más. La memoria corporal se va desvaneciendo, y es la tradición oral la que permite que la danza continúe, pero no es igual. El material de archivo es completamente inútil, si la danza no se baila. La tercera forma de pérdida es la “desintegración del background de la práctica” —esto es, según Pakes, en la desintegración de la práctica artística misma:

La desintegración del background de la práctica de la danza es posiblemente la casusa más significativa en las artes vivas, que la propia ausencia de material documental, por ejemplo. De hecho, es la práctica del background que permite el levantamiento de los archivos, que sean comprendidos como algo más que un grupo de movimientos o restos materiales. Es difícil dibujar una distinción clara entre la tradición oral y el archivo documental. De manera que, hacer un archivo, o un documento, un trozo de papel, o un reel de video; el papel de celulosa, necesita ser entendido en el contexto de una práctica relevante, en el hacer de la danza, de performance, y de las sesiones de grabación. Cuando esa práctica se cae, se va, el documento de archivo, también se desintegra (Pakes, 2020, pp. 247-248).

En el caso de la danza en Venezuela, esta afirmación puede explicar las dinámicas que giran alrededor de las artes vivas en este país, con relación a la forma como se documenta. Las políticas culturales cambiaron drásticamente a partir de la llegada de la Revolución

Bolivariana en 1998, cuando se creó una nueva Constitución de la República, transformando la visión que el Estado mantenía con el sector cultura. La danza contemporánea fue sustituida por la danza tradicional y folclórica. En efecto, para priorizar la enseñanza de las danzas tradicionales venezolanas, se calificó a la danza contemporánea como “de élite.” Esto transformó las formas de producción de la danza, sus contenidos, sus prácticas y las categorías de lo que debería ser preservado, hasta el día de hoy. Desde hace al menos una década, la danza contemporánea en Venezuela ha experimentado un largo periodo de crisis, que se tradujo en cierre de compañías, exilio de bailarines y coreógrafos, pérdida de espacios emblemáticos en el contexto histórico de las artes vivas en este país.

Conclusiones

Al ver los videos de la cinta una y otra vez, pienso de qué manera estas prácticas podrías ser activadas. No se trata de volver a bailar las coreografías, sino de volver a las prácticas “marginales:” a los olores, a los sabores, a la tierra, la libertad de crear, al contacto con la naturaleza que incidió en aquellos cuerpos en Navajiván, para generar formas de movimiento que venían de ese momento-lugar-específico.

Simone Forti lo recordó claramente al ver las imágenes:

–La locación, el lugar. Era hermoso. Lleno de plantas, con olores de especias. Había un espacio abierto donde nos encontrábamos cada mañana, calentábamos y bailábamos. Cada uno

lideraba el calentamiento cada día [...] Ver otras piezas de otros creadores de movimiento fue algo interesante. Hubo cosas que nos rodeaban. Recuerdo haber jugado con arcilla, con barro. Eso me impresionó. La cercanía con la tierra, no tener miedo de poner tierra en tu cuerpo, hizo que la conexión con el lugar fuese más profunda.

¿Cómo volver a la práctica de este background, para que este archivo tenga verdadero sentido?: las respuestas siempre están en el margen. No hay centro sin margen.

André Lepecki ofrece una aproximación a la idea de archivo como zona privilegiada. Lepecki entiende el archivo en “términos de regiones, dimensiones, que forman y transforman no solamente nuestras nociones, sino nuestras propias experiencias de tiempo, presencia, identidad, alteridad, cuerpo, memoria, y determinan significativamente el futuro de la subjetividad. El archivo se convierte en la vertiginosa piel donde tienen lugar todo tipo de ‘reescrituras’ políticas, a las que solo se accede a través de la coreografía. (Lepecki, 2013, p.71). Lo que este texto procura a través de la revisión de estas zonas de resonancia, es descubrir en ellas, intersticios, espacios sensibles para ir adentro en los testimonios, las narrativas, no sólo las que ofrece de forma manifiesta el video, sino también las que están invisibles, y las que puedan surgir a partir de éstas; aquí radica la importancia radical del documento audiovisual como dispositivo expandido de memoria desde el afecto, de las condiciones del propio medio, sus múltiples dimensiones comunicativas entre los cuerpos, y del mundo que habita. Giorgio Agamben afirma que “el archivo está situado entre el lenguaje”. Por esto, quiero pensar que este grupo de archivos, contrario a eternizar lo que contiene, potencie el acto del habla, del cuerpo.

Referencias

- Auslander Philip. (2011). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 2nd ed. London: Routledge.
- Auslander Philip. (2012). *Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective*. *Paj: A Journal of Performance and Art* 3–11.
- Blackman, L., & Venn, C. (2010). *Affect. Body & Society*, 16(1), 7–28
- Bourriaud N. (2002). *Nicolas Bourriaud: relational aesthetics*. Les Presses du réel.
- Derrida J. & González Marín Carmen. (1998). *Márgenes de la filosofía (3ª)*. Cátedra.
- Greco Monica y Paul Stenner. (2008). *Emotions and Social Theory: A Reader*. London: Routledge.
- Krauss, R. (1977). *Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2*. October, 4, 58–67.
- Lepecki, André (2010). “El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y la supervivencia de la danza”: Banes, Sally, Ramsay Burt, Merce Cunningham, Bojana Cvejić, Susan Leigh Foster, Christine Greiner, Ramiro Guerra, et al. 2013. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea
- López, Hercilia (1997). *Five International meetings of Creators*. Ediciones Contradanza.
- Massumi B. (2019). *Politics of affect (Reprint)*. Polity Press.
- Massumi B. (2021). *Parables for the virtual: movement affect sensation (Twentieth anniversary)*. Duke University Press.

Mendoza: Instituto de Filosofía Argentina y Americana de la Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad Nacional de Cuyo, 2013.

Oiticica, Hélio, Teresa Arijón, and Bárbara Belloc. 2013. *Materialismos*. Buenos Aires:
Manantial.

Osthoff S. (2009). *Performing the archive: the transformation of the archive in contemporary art
from repository of documents to art medium*. Atropos Press.

Oto, A, Ramaglia, D., Scherbosky, F., Oviedo, G., Vela, L. y Muñoz, M. (2013). *Afecciones,
cuerpos y escrituras*. Mendoza, Argentina: Instituto de Filosofía Argentina y Americana
de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo

Pakes A. (2020). *Choreography invisible: the disappearing work of dance*. Oxford University
Press.

Sklar D. (2000). *Reprise: on dance ethnography*. *Dance Research Journal* 70–77.

Sklar, Deidre. (1991) *On Dance Ethnography*. *Dance Research Journal* 23, no. 6-10. Accessed
March 29, 2021.

Taylor D. (2007). *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas
(3. print)*. Duke Univ