



Estudio(s) sobre la luna. Un proyecto de investigación-creación en artes del cuerpo¹

M. Paz Brozas-Polo²

Recibido: 5 de diciembre de 2017 / Aceptado: 2 de marzo de 2018

Resumen. Este artículo da cuenta de un proyecto de creación e investigación realizado por un equipo interdisciplinar (danza, circo, performance, música y fotografía) a partir de un dúo coreográfico: *Estudio (0) sobre la luna*. Desde esta primera creación se evoluciona hacia una serie de veinte ensayos y presentaciones experimentales con un conjunto de artistas y con el público. Para la elaboración de este documento se utiliza el análisis de contenido bibliográfico, así como de los materiales generados a través del registro audiovisual y los cuadernos de campo. Del método de composición utilizado destacan la reformulación colectiva de la coreografía inicial mediante la improvisación, así como la repetición de la estructura y en la estructura como generadora de diferencia. A lo largo del proceso se constata la emergencia de la naturaleza lúdica de los objetos y cómo esta hace de disolvente de la disciplina y de los roles preestablecidos. Además, se descubre en la oscuridad una condición fructífera para expandir los sentidos, fundir los cuerpos y cuestionar los límites de las imágenes que construimos en torno a ellos. Finalmente, se evidencia la fragilidad de la distinción entre la educación o la animación artísticas y los procesos de creación y acción participativos.

Palabras clave: Creación colectiva; investigación; arte; cuerpo.

[en] Study(s) on the moon. An action research project in living arts

Abstract. This article gives an account of a project of creation and research realized by an interdisciplinary team (dance, circus, performance, music and photography) around a choreographic duo: *Studio (0) on the moon*; from this first creation one evolves, throughout a series of twenty rehearsals and presentations, towards the collective experimentation with all the artists and with the audience. For the preparation of this article, we use the analysis of bibliographic content, as well as the materials generated through the written and audiovisual record. The collective composition method highlights the reformulation of the initial choreography through improvisation, as well as the repetition of the structure and into the structure as generator of difference. On the other hand, throughout the process, we detect how the playful nature of objects is imposed as solvent of discipline and roles. In addition, darkness is revealed as a fruitful condition to expand senses, to melt bodies and to question the limits of the images we construct around them. Finally, the fragility of the distinction between education or artistic animation and participatory creation and action processes is evident.

Keywords: Collective creation; research; art; body.

¹ El proyecto Estudio(s) sobre la luna se llevó a cabo gracias a la Convocatoria 987 del MUSAC de Castilla y León (<http://musac.es/#museo/convocatoria/?id=18>) y al apoyo de la Universidad de León (Aula de Artes del Cuerpo, Área de Actividades Culturales y Departamento de Educación Física y Deportiva).

² Universidad de León (España)
E-mail: mpbrop@unileon.es

Sumario: 1. Introducción. 1.1. Contexto y consideraciones preliminares. 1.2. Objetivos y método de la investigación-creación. 2. Composición colectiva, improvisación, repetición y diferencia: del Estudio 0 al X. 3. El juego, el objeto y la indisciplina. 4. La oscuridad ¿qué diálogos posibles entre imágenes y cuerpos? 5. Reflexiones finales: creación coreográfica y participación. Referencias.

Cómo citar: Brozas-Polo, M.P. (2018) Estudio(s) sobre la luna. Un proyecto de investigación-creación en artes del cuerpo. *Arte, Individuo y Sociedad* 30(3), 575-597.

1. Introducción

1.1. Contexto y consideraciones preliminares

En este artículo presentamos un trabajo de investigación-creación interdisciplinar cuyo proceso se inició en la Universidad de León (ULE) y culminó en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). El proyecto creativo fue llevado a cabo por un grupo de cinco artistas locales con experiencia en distintos ámbitos (danza, circo, performance, música y fotografía) entre los años 2015 y 2017.

El proyecto parte del interés por acercar *Academia* y *Arte* en el marco del Aula de Artes del Cuerpo de la Universidad de León, cuya labor formativa, reflexiva y artística se remonta al año 2005 con la puesta en marcha de *Armadanzas*, un grupo de creación escénica formado por dos profesoras y varios estudiantes de la Facultad de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte. Desde 2010 el Aula de Artes del Cuerpo funciona como un espacio de producciones del Área de Actividades Culturales donde predomina la experimentación pedagógica a través de talleres regulares, intensivos, y sesiones abiertas³, una experimentación que se ha sustanciado en algunas publicaciones (Brozas y Molinero, 2014; Brozas, 2016). En cuanto a los procesos creativos previos de *Armadanzas* (*Ramas entre sueños* 2005, *El abrazo del árbol* 2006, *La folie de la foule* 2007, *Entre la espalda y la pared* 2008, *Inverso* 2009, Cartas 2014), estos se desarrollaron en los espacios de la ULE a través de procedimientos didácticos cooperativos –en torno al cuerpo– con el apoyo de materiales históricos y literarios que culminaron en una presentación escénica en el Teatro El Albéitar. En el *Estudio (s) sobre la luna* surge la posibilidad, gracias a la convocatoria 987 del MUSAC, de acceder a otro espacio público con las condiciones para poder colaborar con artistas externos a la propia universidad y poder realizar un proyecto visible en su desarrollo⁴.

En este contexto tratamos de poner de relieve la necesaria interacción que en el ámbito universitario debe darse entre investigación científica y creación artística, entre conocimiento y proceso/producto de arte (Pérez Royo y Sánchez 2010, p.7). En el caso que nos ocupa, nos estimula la constatación del desarrollo del cuerpo como objeto de estudio de las ciencias sociales al tiempo que se ha afianzado como tema y objeto de la creación escénica. La cuestión es saber hasta qué punto es posible que

³ Más información tanto del *Aula de Artes del Cuerpo* como del grupo de teatro corporal *Armadanzas* está disponible en <http://blogs.unileon.es/danzaule/aula/>

⁴ Un cambio en la política de la gestión de las instalaciones de la Facultad de Ciencias de la Actividad Física –en particular entre 2013 y 2016– propició la casi extinción de las actividades artísticas en la misma, algunas de las cuales se trasladaron a otras facultades o espacios de la ULE. Sobre la Convocatoria 987 del MUSAC, con información detallada sobre la definición del proyecto *Estudio (s) sobre la luna*, los artistas implicados, el calendario desarrollado, etc. se puede consultar el archivo del propio museo <http://musac.es/Lab987/es/ficha/?p=6>

dicha coincidencia dé lugar a un proceso concurrente de investigación-creación. En este sentido, junto a Pérez Royo y Sánchez, nos cuestionamos si las universidades pueden o deben ser lugares de producción, espacios de circulación de procesos artísticos, o meros archivos de conocimiento sobre arte. A este respecto, Blasco (2013, p.7) apunta a la reciprocidad como una de las claves para lograr la total integración universitaria de la investigación en arte: sería preciso la aceptación completa del uso de las herramientas puramente artísticas en los procesos de investigación y la aplicación del rigor académico en la creación artística.

Para nuestro planteamiento hemos tenido también presente el estudio de Caspão (2015), cuya comparativa de las últimas tendencias de la educación superior con los recientes movimientos de creación contemporánea permite constatar el creciente interés hacia formas de aprendizaje y creación mediante una hibridación de formatos que persiguen, frente a la creación –artística o de conocimiento– acabada, la producción de carácter “procesual”. En este sentido, concebimos el proceso y el producto como dos dimensiones de una misma práctica. En el proyecto que aquí describimos y analizamos tanto las presentaciones públicas como las fotografías y los vídeos que se expusieron en el museo (Véanse las tablas 1 y 2) constituyeron algunas de las acciones-productos fundamentales en la comunicación del propio proceso.

Para la comprensión de esta investigación interdisciplinar ha de considerarse la aportación específica de las artes del cuerpo, denominadas también artes escénicas, artes de acción, artes vivas o artes del movimiento (Pinto-Ribeiro, 1997; Sánchez, 2006; Grenier, 2016). A este respecto, es importante subrayar que este proyecto nace de una práctica híbrida entre la danza contemporánea y el nuevo circo, modalidades artísticas que han extendido su campo de acción en torno al despliegue del cuerpo y sus sentidos (Rousier, 2002; Brozas, 2013). El nuevo circo subraya la creación colectiva y la colectividad tratando de perfilar una especie de economía solidaria que cuestiona a su vez la sobrevaloración de la noción de autor (Adolphe, 2005, p.36-37).

Aunque la elección de la luna como tema central del proyecto responde en primer lugar a un impulso poético, hay que subrayar como su forma y su movimiento circular y continuo nos sitúan tanto en el espacio del circo como en la dinámica de la danza; su presencia nos interroga a través tanto de la ciencia como del arte o de la sabiduría popular⁵. Por otra parte, en cada una de las creaciones de *Armadanzas* se plantea la exploración de un objeto –casi siempre de circo– y en este caso la presencia de la rueda alemana, un aparato que tiene en nuestro contexto universitario un uso didáctico, se convirtió fácilmente en significante lunar.

1.2. Objetivos y método de la investigación-creación

Con este artículo pretendemos dar cuenta del proceso a través del que se llevó a cabo el proyecto *Estudio (s) sobre la luna*. Como aspecto nuclear analizamos

⁵ Los artistas Alfredo Escapa y Fernando Ballarín atribuyen distintos sentidos al tema de la luna en este proyecto: mientras el primero se refiere a las historias personales relacionadas con la luna como principal material de creación, el segundo alude al silencio que la envuelve como generador musical y señala, además, al personaje de *2001: una odisea en el Espacio*, *the Moon Watcher*, como la encarnación de la relación de misterio y trascendencia que la humanidad ha establecido desde su origen con el satélite. Véase al respecto el audiovisual del MUSAC donde se les entrevista (<http://musac.es/Lab987/es/ficha/?p=6>).

críticamente el uso de los distintos recursos y métodos de la creación y, asimismo, el uso de los diferentes espacios en que se desarrolló el proyecto. A su vez, tratamos de identificar las aportaciones y las limitaciones de la participación colectiva en el desarrollo del material coreográfico, el cual constituye el punto de partida, hacia otros procesos-productos de arte y de relación social. En este sentido, una de las primeras intenciones de la investigación artística fue poner en marcha una suerte de autoría –interdisciplinar o indisciplinar– en expansión; es decir, que progresara desde el proyecto individual y dual a la creación colectiva y a la participación pública. Pero en esta incorporación progresiva de sujetos activos surge la duda sobre cómo se asimilan y se funden los deseos y el peso de cada uno de los cuerpos que se suman al proceso creativo, es decir, sobre cómo se articulan las distintas voces y acciones para que no perder el sentido inicial a la vez que se incorporan nuevos sentidos. Pero fue la propia dinámica del proyecto, que discurrió por varias fases muy diferenciadas, la que permitió la incorporación progresiva tanto de nuevos participantes e interlocutores como de nuevos espacios o escenarios; esta incorporación se reveló fundamental para alcanzar los principales objetivos del proyecto: la reelaboración o experimentación colectiva sobre un material coreográfico ya creado –a través de otros posibles tratamientos de los textos, de la escenografía y de los cuerpos– así como el debate sobre los conceptos de acción, interpretación, presentación y representación (Tabla 1).

Tabla. 1. Fases, participantes y espacios del proyecto *Estudio (s) sobre la luna*.

Fase, actividad y fecha	Participantes	Espacios
Fase previa. Creación coreográfica en dúo: <i>Estudio (0) sobre la luna</i> De enero a diciembre de 2015	Víctor Martínez y Paz Brozas (<i>Armadanzas</i>)	Diversos espacios de la Universidad de León: FCAFD, Facultad de Educación, Aulario.
Fase 1. Investigación del equipo interdisciplinar en la ULE De mayo a noviembre de 2016	Equipo: Paz Brozas, Víctor Martínez, Alfredo Escapa, Fernando Ballarín y Julia G. Liébana	Sala de Expresión Corporal del Aulario de la ULE
Transición: <i>Procesión de la Luna</i> 2 de diciembre de 2016	Equipo, colaboradores y público asistente	Calles de la ciudad: de la ULE al MUSAC
Fase 2. Estancia en el 987 Diciembre de 2016	Equipo, colaboradores y público asistente	Laboratorio 987 MUSAC
Fase 3. Huellas y campamentos espaciales Enero y febrero de 2017	Equipo, otros artistas y colectivos, colaboradores y público asistente	Laboratorio 987 MUSAC

El estudio cualitativo de este proceso se basa en el uso de fuentes documentales diversas: además de una variada bibliografía, cuadernos de campo, imágenes y audiovisuales que formaban parte de los materiales de registro de la creación; todos ellos se especifican a continuación.

En primer lugar, se consideró la información de los cuadernos de campo elaborados por Víctor Martínez y Paz Brozas; estos se utilizaron conscientemente desde el inicio del trabajo coreográfico en 2015 con la idea de trascender el uso íntimo habitual de los mismos en otras creaciones de *Armadanzas*. Para convertirlos en un material compartido durante la estancia en el Laboratorio 987 del MUSAC, los cuadernos se ofrecieron como documentos públicos, expuestos en la pared y sobre una mesa, a disposición de los visitantes de la sala (Fig. 1).



Figura 1. Objetos rueda, cuadernos,, trajes, globos e instrumentos musicales (Julia G. Liébana).

Otro método de registro importante en este trabajo fue el audiovisual, a partir del que se elaboraron los montajes de fotografía y de vídeo de la artista Julia G. Liébana (Tabla 2). Se aprovecharon una serie fotográfica inicial y una grabación audiovisual de Teresa García realizadas en 2015 y, asimismo, los vídeos realizados por Camino Sayago y Laura R. del Amo durante una entrevista en el MUSAC en diciembre de 2016. Camino Sayago (2016) ya había entrevistado al equipo, mediante correo electrónico, unos días antes de la fase de investigación en el museo.

Tabla. 2. Documentos audiovisuales de archivo y creación realizados por Julia G. Liébana.

<i>Estudio 1 sobre la luna, 11:23, diciembre 2016</i>
<i>La Procesión de la luna, 20:51, diciembre 2016</i>
<i>Estudio 0 sobre la luna, diciembre 2016</i>
<i>Jam de música y danza, 37:36, diciembre 2016</i>
<i>Estudio X sobre la luna, 34:08, diciembre 2016</i>
<i>Proyecto Estudio (s) sobre la luna, 41:21, febrero 2017</i>
<i>Menguante (Fotografía) diciembre 2016</i>

Finalmente, se realizaron grabaciones de las conversaciones post-ensayos en el Laboratorio 987 en diciembre de 2016 con una grabadora ZOOM - H2N. El 15 de marzo de 2017 en el MUSAC, una vez concluida la fase experimental, se convocó al equipo para una reunión de análisis retrospectivo en la que participaron los cinco artistas, junto al director del museo, Manuel Oliveira, y al coordinador del Laboratorio 987, Eneas Bernal, que acompañó todo el proceso. Además, el 17 de mayo de 2017 se realizó una última reunión del grupo de artistas con el fin de retroalimentar el análisis a partir de un cuestionario que se respondió de forma oral con la presencia de la artista y pedagoga Marta Alaiz. La conversación quedó registrada como documento audio.

Para el análisis del proceso y la discusión de los resultados, se plantea una estructura con tres apartados. En un apartado inicial se analiza el procedimiento de la improvisación como nudo en permanente tensión con la coreografía inicial y con la composición, en particular, con la composición final (*Estudio X sobre la luna*). En este punto se presta atención, asimismo, a la repetición como una temática central y como un dispositivo artístico. Para ello describimos y esquematizamos las estructuras de cada una de las composiciones realizadas, así como de la totalidad del proceso. En el segundo apartado, abordamos el componente lúdico del procedimiento interdisciplinar en relación con la presencia de los distintos objetos que entran en juego con los cuerpos y que materializan, a su vez, un intercambio de roles. Finalmente, en el tercer apartado de reflexión sobre la composición artística, nos interrogamos sobre la función de la mirada y su relación con la acción y con la imagen corporal. Para cuestionar los modos de la visión, tanto en el público como en los actores, reflexionamos sobre la experimentación en la oscuridad, así como sobre la visibilidad de los cuerpos y del espacio. Por último, en las reflexiones finales, se revisan los planteamientos iniciales así como los principales resultados del proyecto.

2. Composición colectiva, improvisación, repetición y diferencia: del Estudio 0 al X

Una coreografía o composición coreográfica puede ser definida como una expresión corporal reproducible o repetible; en ella el grado de improvisación es variable (Bélec, 1998), es decir, puede reducirse al mínimo o expandirse hasta los límites de su estructura.

“El eje principal de este estudio es la improvisación” aseveró Silvia García – una de las visitantes con mayor participación en las acciones y presentaciones públicas– durante el debate público sobre el vídeo *Proyecto Estudio (s) sobre la luna* que tuvo lugar el 3 de febrero en el 987 del MUSAC (Tabla 2). Efectivamente, la improvisación ha nutrido tanto la práctica diaria como la composición; la relación entre la improvisación y la composición se caracteriza, en este caso concreto, por la experimentación en torno a la repetición.

De hecho, la repetición es un engranaje central de la coreografía *Estudio 0 sobre la luna*. En ella, una estructura cíclica de 20-30 minutos se repite cuatro veces dando lugar a una presentación total de dos horas (Tabla 3). El sentido de la repetición forma parte no solo del todo sino de cada una de sus partes que, a su vez, se diseccionan en pequeños movimientos que se repiten con mínimas variaciones o diferencias de amplitud, velocidad, intensidad, orientación o nivel espacial.

Tabla. 3. Estructura repetitiva del *Estudio 0 sobre la luna*. Duración 25-30' x 4.

Texto de <i>Pedro Páramo</i> (Juan Rulfo): “Había una luna grande en medio del mundo” (...) Voz Paz Brozas	
Solo dentro (Silencio)	Balancesos laterales crecientes y decrecientes
Dúo fuera (Nocturno de Chopin)	360° en el eje longitudinal de pie, espalda con espalda.
Dúo en la rueda (Silencio)	En la rueda: balancesos laterales crecientes y decrecientes en contacto
	Juegos dentro y fuera de la rueda (estructura larga opcional).
Solo fuera (Nocturno de Chopin)	Transición: forzando un giro longitudinal de la rueda caminando con ella. 360° <i>ad infinitum</i> .
Texto de <i>Pedro Páramo</i> : “Era una de esas lunas tristes que nadie mira” (...) Voz Víctor Martínez	

La repetición se convirtió, además, en el filtro de la relación entre el movimiento y la música al permitir la comparación de los efectos de distintos timbres y ritmos en secuencias idénticas; es en la repetición donde se produjo la extensión del sonido dentro del cuerpo hacia lugares no percibidos hasta entonces, donde se

experimentaron impulsos y formas de movimiento extrañas dentro de un gesto repetido, aparentemente idéntico a otro ya realizado.

En la presentación de *Estudio 0 sobre la luna*, en el Laboratorio 987 del MUSAC, el 8 de diciembre de 2016 se invitó al público a presenciar todo el conjunto o bien alguna de sus partes; el final de cada una de las partes se convertía en principio, dando lugar a una secuencia cíclica e infinita de los lentos e insistentes movimientos que componen la danza. Esta dilatación, debida a la existencia de la repetición, permite un nuevo aprendizaje porque sostiene una forma de expansión de la conciencia –¿distancia y profundización en la acción?– para la observación del propio gesto y del gesto del otro, así como del gesto del público; una repetición que potencia una acción corporal desconocida y autónoma en la que todo cabe, aunque todo se considere ya precisado. Es repitiendo un movimiento muchas veces como se convierte en un mundo en sí mismo, en una completa y refinada esfera de expresión (Bigé y Morrissey 2017, p.22.).

Por otro lado, la parte central de la experimentación en esta investigación-creación es la transformación del *Estudio 0 sobre la luna*, pieza coreográfica inicial creada por Paz Brozas y Víctor Martínez⁶ en 2015, en otra u otras composiciones coreográficas mediante la incorporación de las nuevas perspectivas de cada uno de los tres artistas que se sumaron al proyecto en 2016: el músico Fernando Ballarín, el performer Alfredo Escapa y la fotógrafa Julia Liébana.

Así, Julia Liébana elaboró una primera creación derivada denominada *Estudio 1 sobre la luna*: un audiovisual en el que utilizan las imágenes y las secuencias de los ensayos de *Estudio 0 sobre la luna* y que ella configuró desde su propio universo compositivo (Fig.2).



Figura 2. Fases del Estudio 0 sobre la luna (Julia G. Liébana).

⁶ Ambos pertenecen al colectivo de teatro corporal *Armadanzas* desde sus inicios en la Universidad de León en 2005. <http://blogs.unileon.es/danzaule/category/proyectos-de-creacion/armadanzas/>

Además, se realizaron veinte sesiones experimentales en cada una de las cuales se realizó un estudio en vivo diferente a partir de los anteriores. El método de construcción de estos estudios tenía como base la escucha y la observación y fue avanzando hacia una composición con improvisación corporal.

Tras la presentación a todo el equipo de una de las primeras versiones del *Estudio 0 sobre la luna* en junio de 2016, se iniciaron los primeros ensayos concebidos como estudios escénicos. A partir de ahí, se aplicó un método que dejó el primer momento de cada sesión totalmente abierto: cada artista fue entrando en la práctica a partir de sus propios materiales, técnicas y registros. En alguna de estas primeras sesiones todo el grupo se reunía silencioso en el suelo de danza, donde cada uno comenzaba su propio ritual de atención al cuerpo; algo que, en ocasiones, también ocurría al final de la sesión. Esta ausencia de dirección en la preparación corporal inicial se había experimentado conscientemente en otros procesos creativos de *Armadanzas*, pero ahora éramos un grupo interdisciplinar y la relación de cada uno con su cuerpo alumbraba la disparidad de los lenguajes y materiales presentes. En ocasiones cada artista entraba en contacto con sus materiales-objetos más específicos: Fernando Ballarín con el teclado, el didgeridoo u otro instrumento, Julia Liébana con las cámaras y Alfredo Escapa con los textos y, más adelante, también con diversos materiales como globos o cartones. De ahí, se pasaba, en un segundo momento, a una conversación donde se ponían en común pensamientos sobre la sesión anterior, materiales encontrados o imaginados y propuestas de cara al calendario del proyecto o a la sesión en curso. Atendiendo a todas las sugerencias, se definía brevemente una estructura de composición que consistió inicialmente en variaciones sobre el *Estudio 0 sobre la luna*. Los acuerdos fueron inmediatos, pero la incertidumbre era mucha dado que no existía una idea preconcebida de cuáles debían ser las relaciones de cada uno de los artistas con el material coreográfico de partida.

La improvisación, a pesar de que históricamente se asocia a procesos artísticos liberadores y, en el caso de la danza, al deseo de ruptura con la coreografía –no solo descriptiva sino prescriptiva–, puede ser tan conservadora como innovadora. Así, Kintzler (2006) distingue entre improvisación constituida y constituyente. En la primera, se improvisa dentro de un lenguaje dado como práctica de proliferación y saturación de esa gramática, y en la segunda, se busca un estado que propicie el descubrimiento o una nueva forma.

A este respecto, es difícil catalogar nuestro método de improvisación pues asumimos una práctica de improvisación en la que no se elimina la tensión que necesariamente sostiene con la coreografía y con la composición; creemos que la improvisación existe gracias al marco donde se desarrolla y la forma en la que se relaciona con ese marco es lo que hay que tratar de definir. En nuestro caso, la improvisación colectiva en presencia de varios cuerpos con lenguajes distintos pudo facilitar el alejamiento respecto de la gramática de partida y pudo permitir en cierta medida el descubrimiento de nuevas formas. De cualquier modo, la primera decisión fue la de tratar de abordar un proceso creativo conjunto, donde interviniera todo el equipo, en lugar de diferenciar, por ejemplo, la experimentación con la música de la inclinación hacia la performance; así se consolidó la intención de llegar a una cristalización colectiva de algo muy lejano, cuya formulación completa se fue posponiendo por la necesidad y la urgencia de ir abordando la gestión de cada sesión. En esta experiencia de vacío a largo plazo en el impulso creativo, lo prioritario, más

que los elementos y direcciones de la composición, era estar en el grupo y avanzar juntos, aunque fuera hacia lo desconocido.

De este modo, se abordó la primera fase de trabajo colectivo en la universidad donde se produjeron una decena de estudios deconstructivos de improvisación-creación (Tabla 4).

Tabla. 4. Diez estudios de la fase 1 en el Aulario de la ULE (de junio a noviembre de 2016).

Estudios realizados en la sala de Expresión Corporal del Aulario de la ULE
Nº 2. 17 jun. Ciclo corto (negro) + ciclo largo (blanco) 50' + retroacción verbal
Nº 3. 14 jul. Ciclo largo con voz de Alfredo Escapa: texto original más “historias de luna”
Nº 4. 15 jul. Ritual instrumentos musicales en cada fase lunar + transiciones + globos-deseo
Nº 5. 22 jul. Trío palabras encadenadas. Nanas poema. Imágenes con <i>Cuerpo de luna</i> .
Nº 6. 29 ago. Luna caída, luna rota, luna desnuda de Alfredo Escapa. Sola en la luna.
Nº 7. 31 ago. Ciclo corto con Chopin + espacio sonoro improvisado
Nº 8. 31 ago. Teclado y dúos fuera y dentro de la rueda.
Nº 9. 1 sep. Largo con Chopin y Fernando Ballarín. Variaciones gestuales en los dúos.
Nº 10. 4 nov. Tocar la luna un instante y caerse. Juego de miradas desde la luna.
Nº 11. 11 nov. Te doy la luna infinitas veces. ¿A dónde miras? Cambios en la orientación.

A lo largo de los diez primeros estudios –la primera fase–, el procedimiento de la improvisación afecta a un número progresivo de parámetros. Inicialmente se utilizaron secuencias de gestos conocidas que se iban descomponiendo a medida que se incorporaban nuevos participantes, objetos, fondos sonoros y textos diversos (Fig. 3).



Figura 3. Ensayos-estudios en el Aulario de la ULE (Julia G. Liébana).

Sin embargo, en el momento en el que se inició el segundo grupo de estudios en el Laboratorio 987 del MUSAC se dispuso un conjunto de materiales –constituido por las recientes experiencias– informe y abierto, con el que se comenzó a jugar y a poner en situación conforme a los nuevos espacios ocupados. En esta segunda fase, contrariamente a la primera, se trató de avanzar dentro de una estructura consensuada fieles a la metodología de improvisación colectiva, pero buscando dotar de nuevos impulsos al tema germinal del ciclo lunar. Así, los elementos primigenios del *Estudio (0) sobre la luna*, en forma de esqueleto subyacente, quedaron envueltos en otros cuerpos, articulados con otras acciones, otras miradas y otras músicas, con todos sus deseos, emociones y pensamientos. Este segundo grupo de estudios se realizó, además, en forma de ensayos abiertos al público, el cual, por su condición de ojo escrutador, parecía otorgar mayor definición a las acciones hasta el punto de hacernos cuestionar el carácter de ensayo pues generaba nuevas dudas entre la acción, la presentación y la representación; ¿se trataba de ensayos o de puestas en escena? A la vez, en tanto que el público entraba en juego –y era en cierta medida incorporado (Fig. 4)– permitía la experimentación de la acción compartida.



Figura 4. Ensayos-estudios en el 987 del MUSAC de Castilla y León (Julia G. Liébana).

Tanto las pequeñas acciones conjuntas durante los ensayos como las conversaciones producidas después de los mismos, mientras se compartía un té, constituyeron un valioso ingrediente que, aunque en ocasiones se percibió como disperso por la falta de tiempo para asimilar todas las aportaciones, dejó rastros concretos en la composición, además del valor que le otorgamos como gesto de acompañamiento. A este respecto, en la tabla 5 consignamos las distintas acciones realizadas en el Laboratorio 987 (Estudios del 11 al 20), con una frase o dos frases que sintetizan la temática, el procedimiento y los participantes.

Tabla. 5. Diez estudios + conversaciones en el 987 del MUSAC.
(4 -18 de diciembre de 2017).

Estudios en el 987 (de 12 a 13 h.)	Conversaciones: <i>Té a la (L) una</i> (de 13-14 h.)
Nº 11.4 dic. <i>Razones para mirar la luna</i> . Nuevo espacio, energía, sombras y público.	Silvia García, Raúl Martínez, Mirella Martínez, los cinco sin Julia G. Liébana “El espacio sagrado: arte y ritual”.
Nº 12.7 dic. <i>Alfredo en el Palacio de la Luna</i> Restos del Estudio 0 en diagonal.	Silvia García y Eneas Bernal: cuerpo y palabra, dos espacios. “A ciegas, los límites de los espacios negro y blanco se disuelven”.
Nº 13. 8 dic. <i>Ver no ver, hacer no hacer. El público entra y baila en el espacio</i> .	Marta Gómez, Eva Hernández y los cinco. La confusión de la información. Cómo invitar a la danza: el micrófono.
Nº 14. 9 dic. <i>Dispersión y desamor en Nueva York</i> . La estructura espacial de la X.	Julia Ruth Gallego. La percepción del tiempo y la incomunicación.
Nº 15. 10 dic. <i>Luna y deseos</i> . Fragmentos de acción-interpretación con el público dentro.	Con <i>Pequeamigos</i> : la conversación dentro de la estructura de juego y representación. Educación-animación y/o creación.
Nº 16. 14 dic. <i>Alunizaje</i> . Partitura para <i>Estudio X sobre la luna</i> .	Jana Bitterová con Ian Biscoe, Belén Sola, Paula Freile, Silvia García ¿Cómo recuperar la procesión de la luna?
Nº 17. 15 dic. <i>Hay que romper las patas a los insectos</i> .	Camino Sayago, Laura del Amo, Eneas Bernal. Cuestionando el método ¿Solo improvisación?
Nº 18 16 dic. <i>Dale a la marimba</i> . Oscuridad.	Teresa García en el espacio escénico, Silvia García indica la somnolencia de la oscuridad.
Nº 19. 17 dic. <i>Música en vivo sin música</i> . Inicio en el Hall.	Fernando Ballarín ausente. Cambio obligado de roles.
Nº 20. 18 dic. <i>Estudio X sobre la luna</i>	Espacio lleno de público. Desmontaje final de la rueda.

Con esta consecución de ensayos colectivos se fue generando un proyecto plural; plural porque implicó a más de una persona, más de una disciplina, y porque a través de la repetición y la variación se llevó a cabo más de un estudio: un total de veinte estudios. Por otra parte, lo plural se refiere a lo diverso, a lo distinto; más que a lo

cuantioso; en este sentido, lo plural, podríamos decir que no se opone a lo singular, sino que lo incluye y lo reivindica. Nos sirve, al respecto, el planteamiento de Pérez Royo (2016, p. 9) cuando, para explicar lo que significa “componer el plural”, sitúa al “nosotros” entre dos fuerzas, una centrípeta de encuentro y otra de dispersión, relacionada con lo distinto, lo múltiple y lo divergente.



Figura 5. Debates tras los ensayos abiertos -Té a la (L) una- Julia G. Liébana.

En el último estudio, la repetición se produce con variaciones que se evidencian en el uso de un espacio que se mueve y amplía mediante la acción y la ocupación. Como queda expresado en la Tabla 6, con la imagen de casillas escritas combinadas con casillas en blanco, algunas de las secuencias que se repiten, como los dúos sobre el fondo sonoro del *Nocturno Póstumo* de Chopin, van ocupando distintos lugares, desde el más externo y luminoso, pasando por un espacio de tránsito, hasta el espacio “escénico” oscuro para volver a los primeros.

Tabla. 6. Tránsito espacial del *Estudio X sobre la luna* en el MUSAC.

Espacios del <i>Estudio (X) sobre la luna</i> en sus distintas fases	Hall	987 espacio blanco	987 espacio negro
Recepción	Juego con la rueda, saludos y fotos.		
Entrada al 987	Procesión-tren tras la rueda. De la luz a la oscuridad. Acomodación. Didgeridoo al fondo		
“Todo esto debe suceder en silencio”		Lectura de Alfredo Escapa en la frontera de los dos espacios	

Nocturno de Chopin		Dúo de Julia G. Liébana y Alfredo Escapa bajo el foco de luz, entre el público	
Ciclo corto negro “Había una luna grande”			Fernando Ballarín con Guzheng / Flauta Solo dentro con voz Paz Brozas Dúo dentro
Improvisación Textos de Lorca: “Luna y panorama de los insectos”, “Viaje a la luna”			Piano Fernando Ballarín Juegos de Víctor Martínez y Alfredo Escapa Voz Paz Brozas Juegos con el público y Julia, Víctor Martínez y Alfredo Escapa cuelgan la rueda
Todo transición		Julia G. Liébana arrastra la marimba desde el espacio negro al espacio blanco mientras Víctor Martínez y Alfredo Escapa cuelgan la rueda y Paz Brozas se viste de blanco	
Improvisación con la marimba		La marimba gira: Julia, Alfredo, Víctor, Fernando	Solo fuera en traje blanco
Nocturno de Chopin			Dúo fuera (Víctor y Paz) en blanco
Acciones finales Música en vivo sobre Chopin	El público comienza a salir	La mesa gira con Julia G. Liébana y Alfredo Escapa	Víctor Martínez desmonta la rueda, Paz Brozas y el público le ayudan

A lo largo de la estancia en el museo se tantean distintos usos de los sub-espacios del Laboratorio 987. Esta sala, por su forma, un trapecio unido a un cuadrado (Fig. 6), se divide claramente en dos zonas que durante nuestra estancia gozaban, además de una coloración diferente en blanco y negro; la división se afianzó con la colocación de mesas, pantallas y fotografías en la zona blanca y materiales de juego escénico en la zona negra. Con el fin de conseguir la implicación del público en la presentación del *Estudio X sobre la luna* se alteró el uso establecido inicialmente para estas dos áreas y se amplió con la utilización inicial del propio Hall del MUSAC.

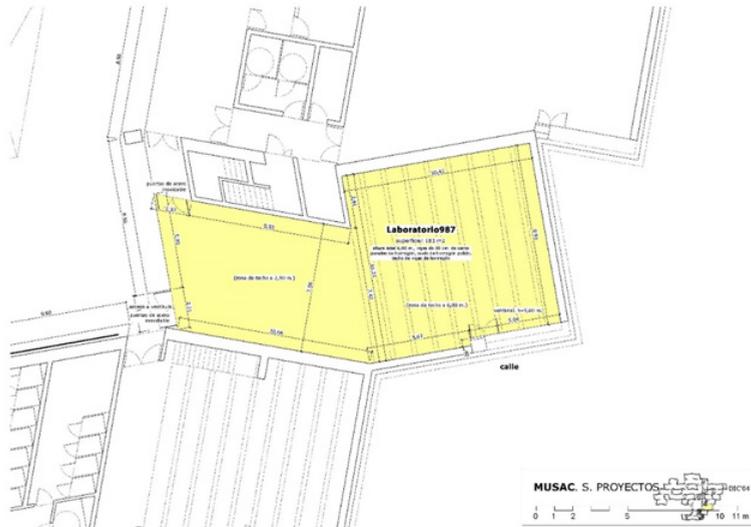


Figura 6. Vista de planta de la sala Laboratorio 987 del MUSAC (http://musac.es/lab987/FILE/musac_convocatoria987_planolab987.pdf).

A este respecto, resulta interesante el análisis de los dispositivos de composición colectiva que permiten la existencia del “nosotros”, en el que Sánchez (2016) cuestiona el procedimiento de la repetición, que subyace tanto en el funcionamiento de los mecanismos como en los ciclos naturales o en los ritos sociales. En la medida en que esa repetición tiene que ver con la observación más que con el rendimiento, es posible que los participantes se incorporen al grupo sin alienarse en una masa, formando más bien parte de una multitud donde cabe la posibilidad de manifestarse. Con este planteamiento, se nos propone pasar de un paradigma estético, donde hay un marco que se mira, a un paradigma poético en el que el marco se habita, pero ya no se ve.

3. El juego, el objeto y la in-disciplina

Un objeto circular, de dos metros de diámetro, atrae la mirada y despierta el deseo o la inquietud de todo el que se acerca al espacio escénico y de juego; este objeto parece ocupar un lugar central: es una rueda alemana blanca formada por dos círculos metálicos unidos por varios travesaños que puede ser luna, nave, juguete o espacio en el espacio (Fig. 2). La exploración de dos cuerpos en torno la rueda constituye una de las primeras y más sólidas direcciones de la acción.

A lo largo del proceso, el propio uso va dando significado a la rueda con distintos acentos y modos: objeto de juego, objeto gimnástico, objeto de danza, objeto de teatro, objeto-imagen, objeto de juego otra vez ¿Es un objeto que exige cierta disciplina? ¿Es un objeto que pertenece a cierta disciplina?

La *performance* denominada *Procesión de la luna* subraya la centralidad de este objeto en el proceso creativo; se trata de una acción colaborativa en la que

los participantes se turnan para llevar el peso de la rueda en silencio, con algunas pausas musicales. Esta acción representa el tránsito y la comunicación entre distintos campos de saber y hacer: sale de la universidad (ULE) y entra en el museo (MUSAC) pasando por las calles de la ciudad de León (Tabla 1 y Fig. 7).



Figura 7. La procesión de la luna (Julia G. Liébana).

A este objeto primordial se añaden los trajes y, más adelante, otros objetos como los globos o los instrumentos. Así, la aparición de los globos –llevados por Alfredo Escapa–, en una de las primeras sesiones interdisciplinares, nos sirvió para cuestionar el protagonismo y la excelencia tanto de los actores como del objeto rueda; nos sirvió para recordar el peso de cada una de las personas, de cada uno de los cuerpos y de cada una de las ideas en un proceso colectivo.

Tanto los globos como la rueda escapan a nuestra razón instrumental y a nuestra lógica de manipulación en la medida en que activamente tienden a moverse con su propia dinámica y son objetos que tienen una constitutiva fugacidad, como diría Lepecki (2016). Tanto los globos como la rueda ejemplifican estos postulados sobre la incertidumbre que envuelve a las cosas, pues no sirve un uso posesivo con ellos, no sirve agarrarse ni a los cuerpos ni a los objetos. La combinación de los globos con la rueda resultó en alguna improvisación una mezcla explosiva: un globo que queda en el espacio donde luego se balancea la rueda amenaza con desviar la trayectoria de aquella, nos asusta y, por cautela, optamos, a lo largo de los últimos estudios por distanciarlos e incluso desactivarlos: Alfredo Escapa nos ofreció la posibilidad de un círculo de globos desinflados que habitan el espacio manteniendo todo su potencial desde un lugar más discreto y tranquilo, desde la inmovilidad y la pequeñez (Fig. 2); por su parte, Víctor Martínez se entregó a la acción final de desmontar la rueda en sus cuatro trozos. De este modo, este objeto todopoderoso desaparece en la última

fase de la estancia (Tabla 7). Solo los trajes, signos de cuerpos ausentes, pervivieron hasta el final de la estancia; los globos, sin embargo, fueron desapareciendo pues muchos niños que pasaban por el espacio del museo dieron cuenta de ellos. Los trajes blancos utilizados, comprados en una tienda de ropa laboral, mantuvieron su importancia en todo el proceso y permitieron que se fueran enfatizando distintas dimensiones y posibilidades de los mismos: traje-piel, traje-nave, traje-luz. Traje-piel porque la textura del traje facilitaba la movilidad y se adaptaba a las acciones que nos ocupaban, traje-nave porque expandía el imaginario del espacio de la rueda asociable a la estética de la astronáutica de ficción (2001: *una odisea en el espacio*) y traje-luz por su color y cualidad para iluminar y definir la presencia o ausencia de los cuerpos.

Por su parte, la pieza coreográfica *Estudio 0 sobre la luna* sitúa en el mismo campo de acción y de mirada dos cuerpos y una rueda: ¿es el cuerpo un objeto más o es el objeto un cuerpo más? Fue precisamente la idea de una creación plástica con este objeto lo que nos animó a imaginar y desear una colaboración con artistas dedicados a la imagen, al vídeo o a la fotografía.

La rueda se presenta, tanto para el equipo como para el público, como un aparato extraño, conocido sobre todo por su uso en el circo y, sin embargo, a lo largo de las improvisaciones, la interacción con la rueda la consolida como material artístico polivalente orientado sobre todo hacia la danza, hacia el teatro o hacia la *performance*. El juego será la forma de ablandar las resistencias y de perder el miedo al contacto con el riesgo; el juego con la rueda provoca, además, un cambio de roles, al permitir la incorporación de nuevos cuerpos en su propio espacio.

Otro grupo singular de objetos que se incorpora, con el desarrollo del proyecto, al espacio creativo fue el de los instrumentos musicales (la marimba, el didgeridoo, el guzheng, la flauta y el piano). Como explica el músico Fernando Ballarín (Sayago, 2016), ellos ofrecen, con cada uno de sus timbres, distintos colores que tienen tanto la acción de danzar como la percepción del público. El diálogo del sonido con las imágenes y con las acciones dan cuerpo a cada uno de estos objetos que se incorporan, así como al músico que los utiliza, y se funden como ningún otro objeto con todos los cuerpos presentes. Fernando Ballarín puso en el espacio esta familia de objetos musicales, ordenados en distintas configuraciones plásticas o arquitectónicas (cuatro esquinas, lineal, diagonal, etc.) que le permitieran a él moverse y tocar en interacción, pero también buscó las estrategias para compartirlos y para moverlos. Así, por ejemplo, la marimba, contrapuesta en la gran diagonal con el piano, se desplaza por el espacio, se gira y se toca por varios cuerpos simultáneamente y se convierte en un objeto de deseo en los momentos de improvisación abiertos a la participación del público –durante la estancia en el museo, la tarde se dedicaba a la improvisación y en ella el espacio y sus materiales se compartían–. En la última fase, la de *Huellas y campamentos espaciales* (Tabla 7), solo quedó el teclado, una especie de sintetizador y memoria de aquellos otros instrumentos, que nos trajo al presente cibernético y nos distanció del sonido ancestral y profundo del didgeridoo con el que se había dado inicio al *Estudio X sobre la luna*.

Finalmente, es preciso referirse a la presencia o ausencia de las sillas y otros asientos que utilizamos ambigüamente como objetos artísticos y como mobiliario convencional. La silla es un objeto de arte muy presente en la danza, el teatro y en la *performance* (Pinto Ribeiro 1997) pero que pertenece a la vida cotidiana; la silla no solo la usan los artistas sino, sobre todo, el público. De acuerdo con Shechter (2016)

la silla que se le ofrece al espectador le inmoviliza y le somete a ese espacio, a esa postura y a ese punto de vista mientras que la posición de pie puede proporcionar una mayor libertad, vivencia y participación. En nuestro caso, uno de los primeros deseos de llevar *Estudio (s) sobre la luna* a un museo fue poder ofrecer esa libertad que tienen los visitantes del museo de colocarse a la distancia y orientación respecto de la obra que ellos eligen y durante el tiempo que estiman oportuno. De hecho, en la definición del espacio de creación y en la disposición del mismo durante las diversas presentaciones, el debate sobre las sillas siempre estuvo presente. A lo largo del proceso y en el espacio de trabajo utilizamos sillas apiladas –simplemente a disposición de quien las necesitara– y cojines grises –que podían atravesar los límites de la escena e incorporarse al espacio de acción–. También había en la sala unos bancos blancos delante de las pantallas y unos taburetes alrededor de la mesa. Esta mesa, que inicialmente se utilizó para exponer documentación y para conversar en torno a ella, se incorporó a la última creación *Estudio X sobre la luna* como objeto giratorio de danza gracias a la disposición de las ruedas de sus patas: la conversación en rotación de los dos cuerpos que la empujaban al unísono mientras preparaban tazas y pastas proporcionó un nuevo sentido al último té. El nombre de la “mesa” siguió presente en la tercera fase del proyecto (Tablas 1 y 7). Ciertamente Alfredo Escapa, miembro del equipo interdisciplinar y del colectivo *Somospeces* propuso, una actividad participativa con el título *Mesa de baile / Pista de debate: espacio, instituciones, artistas y público*. El objeto mesa se atraviesa así para proponer una alteración del uso de los espacios de acción –cuerpo– y reflexión –palabra–, así como de los roles de actor y espectador, en el marco de una invitación a la creación y el juego colectivos como formas de debate y pensamiento.

Tabla. 7. *Estudio (s) sobre la luna*. Fase 3: *Huellas y campamentos espaciales* en Laboratorio 987.

¿Qué “Campamentos”?	Propuestas	Artistas, docentes, colectivos, instituciones etc.
Ensayo abierto	<i>Jugando a los chinos</i>	Fernando Ballarín con Ángel Zotes e Isabel Álvarez Van der Felz
Talleres externos in situ	<i>Tambaleo de Perdiz</i>	Fernando Ballarín con Ángel Zotes y el Taller de Danza de la Pequeña Nave
	<i>Danza en familia</i>	Rosario Granell –Taller de Creación Corporal de las Escuelas Municipales– con Teresa García –Danzas sociales del Master AFCRB de la ULE– & Aula de Artes del Cuerpo
	<i>Técnicas y juegos de circo</i>	Víctor Martínez y Pablo Parra con los Talleres de Circo de la Pequeña Nave

Sesiones abiertas de danza, circo e improvisación	<i>Portés acrobáticos "sin gravedad"</i>	<i>PVCirco, Cirk About it & Aula Artes del Cuerpo</i>
	<i>Danza en silencio: cuerpos en el espacio</i>	<i>Paz Brozas Aula de Artes del Cuerpo</i>
	<i>Herramientas para la improvisación + Jam</i>	<i>Azahara Ubera y Carlo Siegi & Aula de Artes del Cuerpo</i>
Acción-proyección-debate	<i>Mesa de baile / Pista de debate: "Espacio, instituciones, artistas y público"</i>	<i>Alfredo Escapa & Marta Alaiz Somospeces</i>
	<i>Vídeo: Proyecto Estudio (s) sobre la luna</i>	<i>Julia G. Liébana + equipo</i>
Espacio disponible: surgen otros ensayos y usos casuales	<i>Danza para niños Kinkis</i>	<i>Proyecto Piloto. Compañía de Danza</i>
	<i>Alteridad</i>	<i>Ángel Zotes y Ruth Oblanca</i>
	<i>Jugando de verdad</i>	<i>Familias y público visitantes del museo</i>

Por último, en relación con las propiedades estéticas y pedagógicas de los objetos, proponemos la observación del juego de la escritura generada por el contraste de color entre el blanco y el negro, entre la luz y la oscuridad: suelo negro, fondo negro, ropa negra, trajes blancos, globos blancos, rueda blanca.

4. La oscuridad: diálogos entre imágenes y cuerpos, entre miradas y acciones

Cerrar los ojos o abrirlos, apagar o encender las luces, son algunas de las dudas que surgieron en este proceso creativo experimental. En mayo de 2016 tuvimos la ocasión de asistir a dos de las últimas piezas de la coreógrafa Nacera Belaza: *La Nuit*

y *Les Oiseaux*; en ellas encontramos una referencia cómplice para la afirmación de varios aspectos que caracterizan nuestra primera coreografía –*Estudio 0 sobre la luna*–: la esencialidad del gesto, la intensidad en la repetición del movimiento y, sobre todo, la oscuridad como fondo necesario para una percepción más profunda del cuerpo⁷.

El fondo del Laboratorio 987, un “cubo blanco” en su concepción y en su presentación habitual, estuvo por azar⁸ pintado de negro durante nuestra estancia, entre el 29 de noviembre de 2016 y el 5 de febrero de 2017 (Fig. 1).

La decisión de cerrar los ojos junto a la de mantener espacios de silencio se propuso, asimismo, a partir de la lectura en voz alta de un párrafo de la novela *El Palacio de la Luna* de Paul Auster, uno de los textos de referencia de la última coreografía, denominada *Estudio X sobre la luna*⁹.

Todo esto debe suceder en silencio. Encuentre el camino al piso en el que tienen la colección permanente de pintores norteamericanos y entre en la galería. Haga todo lo posible por no mirar nada con mucha atención. En la segunda o tercera sala encontrará el cuadro de Blakelock Luz de luna y entonces se detendrá. Mire el cuadro. Mírelo por lo menos durante una hora, haciendo caso omiso de todo lo demás que haya en la sala. Concéntrese. Mírelo desde diferentes distancias, desde tres metros, desde medio metro, desde tres centímetros. Estudie la composición general, estudie los detalles. No tome notas. Intente memorizar todos los elementos del cuadro, aprender la localización precisa de las figuras humanas, los objetos naturales, los colores de cada punto del lienzo. Cierre los ojos y pruebe a recordarlos. Vuelva a abrirlos. Vea si puede empezar a entrar en el paisaje que tiene ante sí. Vea si puede empezar a entrar en la mente del artista que pintó ese paisaje. Imagine que usted es Blakelock pintando el cuadro. Después de una hora, tómese un pequeño descanso. Dé una vuelta por la galería si le apetece y mire otros cuadros. Luego vuelva a Blakelock. Pase otros quince minutos delante de él, entréguese al cuadro como si no hubiera otra cosa en el mundo entero. Luego váyase. Vuelva sobre sus pasos, salga a la calle y diríjase al metro. Coja el tren y regrese a Manhattan, haga el trasbordo en la calle Setenta y dos y venga aquí. Durante el trayecto haga lo mismo que a la ida: mantenga los ojos cerrados, no hable con nadie. (...) (Auster 2011/1989, p. 149).

La oscuridad fue, además, uno de los elementos comunes entre *Estudio 0 sobre la luna* y *Estudio X sobre la luna*; esta idea de lienzo negro permanece también en la última fase del proyecto, donde se invita al público y a otros artistas de la ciudad a habitar el espacio negro, casi vacío (Tabla 7). La primera parte del Estudio X se desarrolla, no obstante, en el Hall del MUSAC con luz natural tanto para los actores como para el público, un público que queremos visible, implicado, con un cuerpo inmerso en el mismo grado de luz, pues estamos de acuerdo con Bigé y Morrissey (2017) en que la diferencia de luz entre el público y actores tiende a aumentar las distancias.

⁷ Sobre dicha artista argelina y las mencionadas creaciones véase la siguiente página <http://maculture.fr/danse/nacera-belaza-les-oiseaux-nuit/>; también se puede consultar la página del *Centre National de la Danse de Pantin*, en cuyo Studio 3 fueron representadas el 12 de mayo: http://camping.cnd.fr/printemps2016/nacera_belaza/les_oiseaux_la_nuit

⁸ La sala estaba pintada de negro debido a las exigencias de una exposición previa concebida para una aproximación táctil: el artista Illan Manouach presentó *Shapereader* entre el 17 de septiembre y el 27 de noviembre de 2016 (<http://musac.es/#exposiciones/expo?id=6288&from=anteriores>).

⁹ La lectura de este texto por Alfredo Escapa se utiliza, entre otros aspectos, para presentar el espacio oscuro al público, una vez dentro del Laboratorio 987, tras la introducción lúdica de la rueda en el luminoso Hall y la entrada en procesión y casi a tientas, bajo el sonido ancestral del didgeridoo producido por Fernando Ballarín.

En el proceso de evolución desde *Estudio 0 sobre la luna* a *Estudio X sobre la luna*, la oscuridad se constituye como un aspecto crítico en permanente cuestión, una dificultad para las cámaras de vídeo y fotografía. En el *Estudio 0*, la escasa iluminación de la sala facilita al público acercarse, entrar y salir en el momento deseado. A este respecto, Lepecki (2016) dedica un capítulo, “In the dark”, a aquellas coreografías que se realizan con ausencia o escasa luz o donde la oscuridad es intensamente significativa:

De repente, o quizás después de un oscurecimiento lento: las luces se apagan. O casi se apagan. Poco iluminada, apenas visible, la danza deja de ofrecer algo que ver. (...) ¿Podría ser más bien que la danza opte por dar algo distinto de su imagen habitual para ver y ofrecer al ojo otro tipo de visión, otra sustancia para su aparición? (Lepecki, 2016, p.55) (Traducción propia)

Desde este planteamiento se produce una cierta identificación entre oscuridad y libertad, se sugiere la oscuridad como una posibilidad para dar cabida a cuerpos distintos más allá de los cánones habituales de imagen y percepción. Ciertamente, la no prevalencia de la visión permite cuestionar la jerarquía de los sentidos en la danza y alentar la expansión de nuevas formas de conciencia, de movimiento y de relación, tal como se propone también en algunos sectores de la danza improvisación (Peeters, 2014; Brozas, 2017).

Por otra parte, la presencia de las sombras y la reducción de la luz permiten enfatizar el carácter escultórico de los cuerpos en la escena y, como señala Julia Liébana (comunicación personal de 17 de mayo de 2017), la disminución de la luz puede activar, además de los sentidos, la imaginación. Una reflexión similar encontramos en Michael Hulls en una conversación con Guy Colls: “(...) Esta elevada conciencia sensorial donde todos tus sentidos tienen que alertarse y poner un poco más de atención porque no estás suficientemente seguro de lo que estás viendo, es un estado útil.” (Maliphant & Hulls, 2016, p. 232) (Traducción propia).

5. Reflexiones finales: creación coreográfica y participación

El debate sobre los conceptos de acción, interpretación, presentación y representación, se ha articulado en este proceso confrontando los métodos participativos –propios de las artes vivas más cómplices de las pedagogías activas– con los procedimientos más característicos de las artes escénicas, donde los actores-artistas suelen distanciarse del público-espectador, muchas veces determinado por su función de receptor visual o audiovisual. El binomio acción-representación se replanteó, como un desbordamiento de la disciplina, entendida esta como modalidad artística pero también como pauta y control del proceso artístico. En cualquier caso, en la medida en que la cuestión del cuerpo y su presencia fueron ocupando un espacio creciente en la reflexión y en las acciones de artes distintas como la danza o el circo, pero también la performance, la música y la fotografía entre otras, se desencadenó la aproximación entre ellas.

Ciertamente, a lo largo del proceso de creación e interacción se consiguió involucrar a un amplio conjunto de participantes. Los cinco artistas se sumergieron en una práctica corporal colectiva y plural, donde las distintas singularidades se afirmaban o disolvían en un juego abierto de roles. Precisamente, el cambio de rol

permitió a cada nuevo actor situarse en un estado de curiosidad fructífera frente a la nueva disciplina o el nuevo aprendizaje. Este juego se produce automáticamente al intercambiar los artistas sus objetos mediadores (la cámara por la rueda, el teclado por los globos, el traje por el micrófono, etc.). Asimismo, fue una manera de propiciar la toma de conciencia del potencial creativo de cada uno de los objetos presentes; sobre todo, en la medida en que se convirtieron en objetos no privados, en objetos públicos que se comparten. A este respecto, hemos podido constatar como la posibilidad de acceder a los objetos se relaciona con la visibilidad y la apertura de los espacios de creación; y cómo la accesibilidad de estos espacios demanda, a su vez, marcos políticos y pedagógicos flexibles, capaces de incorporar la experiencia artística de los cuerpos. En este sentido, mediante nuestra travesía desde el aula universitaria al museo, pasando por las calles de la ciudad, esta investigación ha servido para cuestionar la rigidez de las estructuras institucionales, las cuales pudiendo sostener o al menos auspiciar tanto la creación como las prácticas de la educación formal e informal, a menudo actúan como barreras infranqueables.

En cuanto al *Estudio 0 sobre la luna*, el dúo coreográfico inicial de este proceso colectivo de investigación-creación, además de transformarse –como se pretendía– se ha consolidado como dispositivo escénico. Se han reafirmado, además de su forma, su estructura repetitiva y su validez como instalación viva en su primera presentación en el espacio abierto del museo en condiciones de baja iluminación. Dicho material coreográfico, se ha revelado, además, como matriz generadora de arte colectivo pues ha permitido a su vez la experimentación y la creación de una serie de acciones y estudios, el último de los cuales, denominado *Estudio X sobre la luna*, se considera una presentación potencial, quizás menos acabada que la primera. En el debate comparativo entre estas dos piezas se planteó, entre otras ideas, la necesidad de una dirección en el proceso creativo: cuando se opta por la dirección colectiva se precisa un grado de escucha, conocimiento mutuo y compenetración que exige un tiempo mayor de aprendizaje. La última creación consiguió, en cualquier caso, buena parte de los objetivos planteados inicialmente en la investigación: la incorporación de los textos, la integración del público en el espacio de acción, la participación abierta e interdisciplinar de cada uno de los artistas y, además, la ampliación del marco de la composición en tiempo real con una mayor presencia de la improvisación.

Referencias

- Adolphe, J. M. (2005). L'urgence, & après? *Arts de la piste*, 36, 36-37.
- Bélec, D. (1998). Improvisation et chorégraphie. L'enseignement de Robert Ellis Dunn. *Nouvelles de Danse*, 36/37, 84-102.
- Bigé, R. & Morrisey, C. (2017). Mind-fucking and other uncertainties. *Contact Quarterly*, 42(2), 19-23.
- Blasco, S. (2013). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas, UCM.
- Brozas, M.P. (2013). El cuerpo en la evolución de la escritura en la danza contemporánea. *Movimento*, 19(03), 275-294.
- Brozas, M. P. (2016). Danza *contact improvisation* en la Universidad. Análisis de un proceso didáctico inclusivo con una alumna invidente. *Tándem*, 51, 50-54.

- Brozas, M. P. (2017). Pedagogía del cuerpo sensible. Tacto y visión en la danza Contact Improvisation. *Movimento*, 23(3), 1039-1052.
- Brozas, M.P. y Molinero, M. (2014). *Telas aéreas. Cuaderno de aprendizaje*. León: Universidad de León.
- Caspão, P. (2015). Invertir inclinaciones. ¿Hay vida en el “hacer teórico”? En Rozas, Ixiar y Quim, P. (Eds.). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo* (pp. 125-150). Barcelona: Polígrafa.
- Grenier, C. (2012). Por uma economia das generosidades. *Danca*, Salvador, 1(1), 9-18.
- Kintzler, C. (2006). L'improvisation et les paradoxes du vide. En Boissière, A. & Kintzler, C. (Eds.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance* (pp. 15-40). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Lepecki, A. (2016). In the dark. En: *Singularities: dance in the age of performance* (pp.55-84). Londres: Routledge.
- Maliphant, R. y Hulls, M. (2016). The Luminous Body. En Cools, Guy (Ed.), *Imaginative Bodies. Dialogues in Performances* (pp. 221-240). Amsterdam: Antennae.
- Peeters, J. (2014). *Though the Back. Situating Vision between Moving Bodies*. *Kinesis* 5. Helsinki: University of the arts Helsinki, Theatre Academy.
- Pérez Royo, V. (2016). Componer el plural. Una introducción. En Pérez Royo, V. & Agulló, D. (Eds), *Componer el plural. Escena, cuerpo, política* (pp.9-29). Barcelona: Polígrafa.
- Pérez Royo, V. & Sánchez, J. A. (2010). *Revista de Estudios de Danza. Práctica e investigación*. Madrid: Universidad de Alcalá.
- Pinto-Ribeiro, A. (1997). *Por exemplo a cadeira. Ensaí sobre as artes do corpo*. Lisboa: Cotovia.
- Rousier, Cl. (Ed.). (2002). *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Pantin: Centre National de la Danse.
- Sánchez, J. A. (2006). Teatros y artes del cuerpo. En Sánchez, J. A. (Ed.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002* (pp. 57-102). Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- Sánchez, J. A. (2016). Nosotros: marcos para instituir el plural. En Pérez Royo, V. & Agulló, D. (Eds), *Componer el plural. Escena, cuerpo, política* (pp. 31-55). Barcelona: Polígrafa.
- Sayago, C. (2016). Estudio (s) sobre la luna: la luna es un impulso para el movimiento, la mirada y la escucha. *Tamtampress*, León. Disponible en <https://tamtampress.es/2016/12/02/estudio-s-sobre-la-luna-la-luna-es-un-impulso-para-el-movimiento-la-mirada-y-la-escucha/>
- Shechter, H. (2016). The Rhythmic Body. En Cools, Guy (Ed.), *Imaginative Bodies. Dialogues in Performances* (pp. 199-220). Amsterdam: Antennae.