

PEDAGOGÍAS DEL CUERPO Y LA MIRADA: A PROPÓSITO DE ROSAS DANST ROSAS, DE ANNE T. DE KEERSMAEKER Y THIERRY DE MEY

José Ignacio Lorente Bilbao

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Comunicación Audiovisual y
Publicidad

Resumen

La investigación artística o performativa es un programa de investigación emergente que, no sin dificultad, adquiere visibilidad y legitimación en el ámbito académico universitario. Esta investigación pone el foco de atención en el propio proceso creativo con el fin de observar la forma en que, a lo largo del mismo, se produce un conocimiento situado, de especial relevancia para la docencia y transmisión de la creación artística. A lo largo del pasado siglo, la danza contemporánea ha cuestionado y movilizado las convenciones artísticas y los modelos de transmisión del repertorio coreográfico, haciendo converger las prácticas artísticas y científicas, hasta hacer indiscernibles sus fronteras y coerciones disciplinares. *Rosas danst Rosas* (Thierry De Mey, A.T. De Keersmaeker, 1997), es un archivo coreo-cinematográfico en el que el gesto y el movimiento, el espacio arquitectónico, la imagen, la música y los algoritmos matemáticos, establecen un diálogo interdisciplinar que moviliza e interpela la mirada del espectador, poniendo en cuestión las condiciones de visibilidad y apreciación de la danza.

Palabras clave: COREOGRAFÍA; CINE; ARCHIVO; PEDAGOGÍA; DE MEY,
THIERRY (1956-); DE KEERSMAEKER, ANNE TERESA
(1960-)

PEDAGOGIES OF THE BODY AND GAZE: WITH REGARD TO ROSAS DANST ROSAS, BY ANNE T. DE KEERSMAEKER AND THIERRY DE MEY

Abstract

Artistic or performative research is an emerging research program that, not without difficulty, acquires visibility and legitimacy in the university academic field. This research focuses on the creative process itself in order to observe how, through it, a knowledge of special relevance for teaching and transmission of artistic experience is generated through it. Over the last century, contemporary dance has questioned and mobilized the artistic conventions and the transmission models of the choreographic repertoire, making artistic and scientific practices converge, until their borders and disciplinary coercions are indiscernible. *Rosas danst Rosas* (Thierry De Mey, A.T. De Keersmaeker, 1997), is a choreo-cinematographic archive in which the gesture and the movement, the architectural space, image and music, and some mathematical algorithms establish an interdisciplinary dialogue that mobilizes and challenges the gaze of the spectator, calling into question the conditions of visibility and appreciation of the dance.

Keywords: CHOREOGRAPHY; CINEMA; ARCHIVE; PEDAGOGY; DE MEY,
THIERRY (1956-); DE KEERSMAEKER, ANNE TERESA (1960-)

.....
Lorente Bilbao, José Ignacio. 2020. "Pedagogías del cuerpo y la mirada: A propósito de Rosas danst Rosas, de Anne T. De Keersmaeker y Thierry De Mey". *AusArt* 8 (1): 117-127. DOI: 10.1387/ausart.21534

A lo largo de los últimos años, diversos autores han destacado el interés de la investigación artística o performativa para el desarrollo del conocimiento y la transmisión de los procesos de creación artística, tanto en su vertiente epistemológica (Borgdorff 2010), como académica y pedagógica (Hoogenboom 2010, 103; Verwoert 2011, 13; Gómez, Hernández & Pérez 2006), poniendo el foco de atención en la investigación y docencia de las artes escénicas en general (Taylor & Fuentes 2011; Kershaw 2011, 63), y de la danza, en particular (Lepecki 2012).

Como observa Victoria Dudina (2014), la epistemología de la representación es una episteme centrada en la observación, en tanto que la epistemología performativa se basa en un sujeto epistémico de conocimiento que no debe considerarse como una persona o comunidad científica, sino como un sujeto situado, inscrito en diferentes dispositivos, redes y convenciones sociales que, de una u otra forma, son incorporados en el proceso mismo de conocimiento. Consecuentemente, el objeto de la investigación performativa es producido o *performatado* en una determinada formación social que la investigación se compromete a transformar, involucrando en el proceso a los propios participantes.

Consecuentemente, un dispositivo no solo implica una red de relaciones entre un conjunto heterogéneo de convenciones, instituciones y relaciones de fuerza y de poder, sino que compromete también los discursos y saberes que lo enmarcan y determinan (Foucault 1969). En este contexto, la danza denominada clásica se afianzó como un dispositivo académico que codificó el cuerpo con el fin de "*restituir el arte de la danza a su perfección original*" (Astier 1998, 3). Con ello, se trataba de controlar políticamente la producción y transmisión de un conocimiento especializado mediante la creación de una disciplina cuya escritura o coreografía regulaba el acceso a los valores propios de la monarquía, tales como el orden, el equilibrio y la armonía de las expresiones, principios que se propagaban como un discurso transversal a todas sus instituciones. La disciplina académica fue el paradigma dominante hasta que, en el umbral del pasado siglo, el giro moderno vinculó el movimiento con la expresividad de un nuevo sujeto político cuya manifestación se afirmaba a través de la producción de un amplio repertorio coreográfico liberado de las convenciones clásicas. Este giro afectó a todas las instituciones de la danza, desde la academia hasta las arquitecturas escénicas, pasando por las formas de escritura y discurso, hasta alcanzar a los modelos de investigación y transmisión del conocimiento coreográfico.

La efectividad del dispositivo, con todo, no solo radica en su capacidad para capturar y modelar el pensamiento y las conductas de los individuos, sino también en su fuerza de subjetivación, cuya incorporación supone la producción de un sujeto (Agamben [2006] 2015, 27). Así, en la medida en que la pedagogía acedémica producía un sujeto cuya cosmovisión se reducía a la asunción de los valores y convenciones codificados por relaciones jerárquicas y de poder, el sujeto de la danza moderna requería la subjetivación de una búsqueda inédita de nuevos valores y de unas escrituras que vinieran a ponerlos en discurso. La pedagogía de esta búsqueda es la que define la contemporaneidad de las prácticas en danza, cuya cualidad no remite tanto a la actualidad de las mismas, como a la condición contemporánea definida por Giorgio Agamben como *“una relación singular con el propio tiempo”*, una suerte de oscuridad intempestiva que moviliza la indagación en el presente de aquello que, por su inmediatez o por su insoportable y radical alteridad no nos ha sido posible vivir, reclamando incesantemente su reconsideración (Agamben [1995] 2006, 56).

La pedagogía contemporánea de la danza deviene a partir de ese momento un espacio inédito atravesado por tensiones y dispositivos en pugna, entre ellos la propia universidad, la cual incorpora sus propias convenciones, discursos y formas de producir conocimiento.

COREOGRAFÍAS DE LA MIRADA

Coreografías de la mirada es un proyecto de investigación performativa que trata de estudiar los procesos de producción fílmica realizados por un nutrido grupo de coreógrafas que, a lo largo del siglo XX y desde diferentes perspectivas e imaginarios de la danza, han transferido el pensamiento y la forma coreográfica al cine¹.

El proyecto de investigación parte de la hipótesis de que dicha transferencia, junto con otras cuestiones estéticas, produce un nuevo cuerpo espectral que es movilizado para transitar, bajo la forma de una mirada, entre el espacio escénico y el espacio fílmico. Con todo, este tránsito no implica únicamente un movimiento destinado a observar la escena desde diferentes puntos de vista, sino que incorpora también la atribución al espectador de ciertas competencias para actuar en ese espacio inédito abierto por el film. De esta forma, la

escena filmica además de acoger el movimiento coreográfico, como lo haría cualquier otra película de cine de danza, plantea a su vez una propedéutica de la competencia y capacidad de acción por parte del espectador susceptible de ser transferido a otros espacios, como el espacio público y ciudadano.

El filme *Rosas danst Rosas*, fruto de la colaboración entre la bailarina, coreógrafa y directora de cine belga Anne Teresa De Keersmaecker y el compositor y realizador Thierry De Mey, plantea una singular pedagogía de la mirada en la medida en que, al mismo tiempo que transfiere a la pantalla los postulados y procesos de composición minimalistas aplicados a la danza, plantea también una estrategia discursiva dispuesta para interpelar la competencia y movilizar la participación del espectador a través del proyecto filmico.

La pieza, realizada en 1997, retoma la coreografía del mismo nombre creada en 1983 en la que cuatro bailarinas performan el gesto íntimo y cotidiano de la mujer en un espacio doméstico genérico, un espacio invisibilizado en la representación coreográfica, como en el cine de danza, en el que el cuerpo de las bailarinas actúa como una paráfrasis del movimiento maquinístico e industrial que alimentó, a lo largo del pasado siglo, la hegemonía del imaginario moderno de la producción y el progreso. El movimiento repetitivo y progresivo pone en tensión el cuerpo de las intérpretes con la falla y el agotamiento, pero sin que éste llegue a ser representado, si no es a través de pequeños desajustes y faltas de sincronía que conducen la atención del espectador del enunciado danzado a la enunciación coreográfica, reintegrando a esta singular escena coreo-cinematográfica aquello que había sido desplazado fuera de la misma: el trabajo, el cansancio y la plusvalía del cuerpo de la danza.

La coreografía minimalista de A.T. De Keersmaecker tiene una base algorítmica que recuerda los procedimientos matemáticos de escritura automática, como los del grupo de escritores integrante del Taller de Literatura Potencial (OULIPO). La coreografía, como la escritura automática, trata de desplegar todos los movimientos posibles encerrados en una frase mínima, con la doble finalidad de aplicar una serie de constricciones que limiten las posibles derivas del proceso creativo, además de poner en cuestión la propia condición autoral, una vez que el algoritmo de base toma las riendas del proyecto creativo. Frente a la pretensión de un proceso creativo tan libre como inconsciente de sus propias limitaciones, un *oulipiano*, afirmaban los miembros de este colectivo, es una “rata que construye su propio laberinto”. Un laberinto por el que discurre el proceso de construcción coreográfica al mismo tiempo que toma el discurso como objeto privilegiado de su propia construcción. El énfasis en la forma y el

discurso ya había sido ensayado por la coreógrafa en *Fase, Four movements to the music of Steve Reich* (1982), posteriormente llevado al cine por Thierry De Mey, en 2002, con el propósito de poner en escena, precisamente, las constricciones que la composición musical produce en el movimiento de las bailarinas y en la propia escritura coreográfica.

Este enfoque metadiscursivo genera espirales de acción-reflexión-acción característicos de la pedagogía crítica (McLaren & Kincheloe 2007) en la que, a la experiencia de cada frase coreográfica corresponde una suerte de reflexión acerca de la forma discursiva y de las posibles articulaciones del sentido del movimiento, de tal modo que, el producto de dicha reflexión genera nuevos movimientos y ampliaciones del campo sensible y pensable de la danza.

Las prácticas minimalistas condujeron la forma artística hacia un despoja-
miento de todos los elementos accesorios y ornamentales con el fin de poner
en cuestión las condiciones de visibilidad inscritas en las apariencias de los
objetos y del movimiento, planteando, al mismo tiempo, una ampliación del
campo de acción del espectador.

En este contexto, la espiral constituye la figura fundamental en la que se basa
el método de composición coreográfica minimalista de A.T. De Keersmaeker,
para la que además de una forma geométrica, la espiral es también el proce-
so de una investigación recursiva de la vida: “*Giras, cambias, y entonces
te encuentras a ti misma en el mismo lugar del que habías partido, aunque
se han producido ligeros desplazamientos que dan cuenta de la experiencia
vivida*” (2019), lo que, retornando a Agamben, considera una estrategia para
“*hacer girar arqueológicamente la forma-de-vida, para que el suceso antro-
pogénico de volverse humano no deje de acaecer jamás*” ([2003] 2017, 234).

La espiral representa aquí una arquitectura en movimiento, una caligrafía de
lo sensible, con la música y los algoritmos matemáticos como reservorio de
formas dinámicas con las que negociar las relaciones entre la forma abstracta
y el mundo material. En este contexto de escritura y discurso coreográfico,
la espiral reclama una nueva pedagogía de la mirada y un nuevo espectador
dispuesto a transitar, con su propia experiencia y competencia, el bosque de
signos que compone la escena (Rancière 2010), una especie de laberinto *ouli-
piano* inscrito en un espacio arquitectónico desalojado, ubicado en la antigua
escuela del arquitecto Henri Van de Velme, precursor de la Bauhaus, cuyo
vacío fundamental constituye la escena esencial del film.

LA ESPIRAL COMO PEDAGOGÍA DE LA MIRADA

Rosas danst Rosas lejos de agotarse en la performance y la representación, encarna a través de la mirada un discurso pedagógico que compromete la construcción del objeto performado. Este objeto, debido al despojamiento minimalista, adopta la forma de un significante vacío cuyo extrañamiento, a la manera del teatro épico de Bertolt Brecht, advierte al espectador de que, bajo la literalidad de los cuerpos y de sus gestos, no hay un significado preciso, apropiado, lo que bloquea la lectura e interpretación del movimiento como representación, conduciendo la atención y la indagación del mismo hacia la abstracción y su dimensión discursiva, disponiéndolo para una gran diversidad de potenciales apropiaciones de sentido.

“*El cine es una forma que piensa y un pensamiento que forma*”, advertía Jean-Luc Godard (1998), de modo que la espiral actúa en este caso como una forma que piensa la materia coreográfica y como una forma de pensamiento que se propaga desde el cuerpo de la danza al cuerpo social, lo que constituye la pedagogía encarnada de los cuerpos y de las miradas de A.T. Keersmaeker.

El proceso de investigación performativa seguido por la coreógrafa para dar cuerpo a ese pensamiento que forma, recurre a diversos procedimientos compositivos íntimamente interrelacionados.

En primer lugar, la coreografía constituye aquí la encarnación de una abstracción. Para Keersmaeker, lo real es rítmico, al mismo tiempo vivo y mensurable, por lo que la espiral no es sino una estrategia formal para conectar el pensamiento y la vida, una intermediación entre el concepto y la complejidad del mundo.

Para la coreógrafa, abstraer significa reducir la complejidad al signo “*que alumbra la esencia de las cosas*” (Brancusi 1957). Las coreografías de la complejidad sometida a la abstracción numérica de Keersmaeker solo pueden ser interpretadas mediante la memorización de series de números que generan una energía extática, semejante a una *mandala* o corriente colectiva transcultural (Jung [1950] 2010, 339) que conecta lo simbólico con lo sensible y real, pero utilizado como una estrategia de desbordamiento de la percepción común del mundo. Ni una mera representación de una emoción, ni solo una abstracción, sino una forma de indagar a través de la tensión con el desajuste

y el desfallecimiento del gesto reiterativo el discurso encarnado del trabajo que subyace en la danza.

En segundo lugar, dicha indagación coreográfica requiere organizar el movimiento en el espacio y en el tiempo. El formalismo estructural de la espiral da pie a la construcción de un cronotopo, una configuración espacio-temporal abstracta a la que se incorpora el cuerpo, si bien no se trata tanto del cuerpo de las bailarinas, como de la transliteración de la experiencia de un cuerpo social, el de la ciudadanía que transita el espacio público, trabaja en la fábrica o en el espacio doméstico. Un cuerpo fundamental exento de los prejuicios de la disciplina.

Las coreografías de Keersmaeker tratan de interrogar el cuerpo ordinario a partir del modo en que el movimiento es generado por la respiración, la marcha y otros ritmos, muchos de ellos incorporados y subjetivados como una biopolítica (Foucault 1969), esto es, mediante la articulación de saberes que, como la anatomía, la biología o la fisiología, regularon el cuerpo moderno como una máquina, primero, y como una tecnología de las capacidades, después. El cuerpo social deja así de ser una metáfora para transformarse en el archivo de un dispositivo político de subjetivación de las condiciones de existencia y de vida social. Un cuerpo, en definitiva, que guarda huella y memoria de las condiciones en que ha sido instituido como cuerpo y como sujeto, en relación con las formas de alteridad, de lo extraño, excéntrico y de las resistencias que lo hacen diferente. *“En el cuerpo está memorizada nuestra experiencia emocional y social, la cual es susceptible de ser conectada con otros códigos y memorias a través de las abstracciones coreográficas”*, advierte la coreógrafa (1983).

Finalmente, coreografiar significa para Keersmaeker una *“forma de celebrar nuestra humanidad [...], si las abstracciones geométricas proporcionan las claves macroestructurales, la cuestión del movimiento en el espacio se enfoca sobre los ejes vertical y horizontal y sus potenciales combinaciones de tal forma que, mientras el eje vertical es gravitatorio, una conquista del cuerpo infantil en constante tensión con el desequilibrio, el eje horizontal es social y surge cuando el gesto de abrir los brazos o señalar anuncia la interacción con el Otro”* (2019). En el paradigma clásico, la danza es la expresión virtuosa de una emoción que se sustenta en una narración o en las leyes de la geometría, mientras que, en el paradigma contemporáneo, los movimientos dependen de cómo se negocia con la gravedad para servirse de ella o desafiarla siguiendo

procedimientos no disciplinados, en el contexto de otros cuerpos y relaciones socio-políticas que los determinan.

La crítica a las biopolíticas del cuerpo contemporáneo planteada por Keersmaecker responde al encuentro con artistas visuales, como Ann Verónica Jannsens, o con el pensamiento filosófico, como Patricia De Martelaere. Así, mientras Jannsens realiza instalaciones lumínicas dispuestas para la desestabilización de las percepciones comunes del espacio, poniendo en cuestión las dualidades interior/exterior, o plantea juegos participativos entre lo visible y lo invisible, haciendo de la luz un objeto inusual que interactúa con el espectador y desbarata la densidad de información visual que satura la visión, Martelaere incorpora a esa deconstrucción sensorial el pensamiento taoísta acerca de *lo que queda*, el resto que resiste, en un mundo en constante cambio y transformación, una vez despojado de lo accesorio, "*un cuerpo desnudo como una reserva de memoria insoslayable*" (2002). Para la filósofa, esa memoria corporal y resiliente corresponde a aquello que se incorpora como experiencia pero que no podemos comprender y excede al lenguaje, impidiendo hablar al cuerpo contemporáneo.

La transposición de estos procedimientos coreográficos al cine adopta en *Rosas danst Rosas* la forma de una mirada crítica hacia un género cinematográfico de larga tradición, las denominadas *sinfonías urbanas*, las cuales trataban de educar al espectador acerca de los usos y prácticas urbanas en el contexto de las grandes migraciones entre el campo y la ciudad que se produjo en la época de entreguerras. En este caso, la coreo-cinematografía plantea una suerte de sinfonía a lo largo de una jornada en la que, bajo la forma dramática del *huis clos*, lo que realmente accede a la escena es la reiteración sin concesiones del trabajo doméstico que cuatro mujeres encarnan como el ruido y la furia de las horas y los días.

Y en tanto que la jornada doméstica es planteada como una encrucijada temporal, el laberinto proporciona la figura espacial de la recursividad como juego de cajas chinas, una puesta en abismo del universo doméstico invisible para la mirada común, pero que en *Rosas danst Rosas*, se hace visible al conectar el enunciado con la enunciación y con el proceso mismo de escritura coreo-cinematográfica. Un espacio abstracto y laberíntico que performa un espectador participante al que le es negada preventivamente la representación y el acceso diáfano de la mirada a la escena, conminándole a transitar ese espacio liminar entre la abstracción y el trabajo oculto del cuerpo de la danza a partir de su propia experiencia y reflexión. Un espacio abstracto para un cuerpo

extrañado, desasido de la representación, como del espectáculo de la danza, y dispuesto para participar en un juego inmersivo de espejos entre la diégesis fílmica, la abstracción y lo real.

En esta singular pedagogía de la mirada, no se trata tanto de revelar el objeto de la mirada, como de poner en movimiento una forma de mirar, una disposición de la mirada hacia lo sensible de la escena y hacia lo que resuena fuera de ella como el eco del sonido del metrónomo que se propaga, desde la fábrica y el espacio doméstico, hacia el espacio social y espectadorial.

CONCLUSIONES

Rosas danst Rosas performa una forma conversacional que interpela y moviliza la mirada del espectador, invitándole a tomar parte en el proceso de realización del proyecto escénico. La performatividad de esta propuesta consiste precisamente en la evitación de la convención, tanto coreográfica como fílmica, para proceder a la construcción de un espacio inédito disponible para la acción del espectador.

Este es precisamente el propósito del arte en el régimen estético que Jacques Rancière denomina *político*, en la medida en que tiene la capacidad de producir desbordamientos en el reparto político de lo sensible (2010). Desbordamientos que vuelven o hacen sensible y perceptible aspectos de la realidad que habían quedado insensibilizados o apartados de la convención escénica pero que, al hacerse sensibles son susceptibles de constituir espacios inéditos de pensamiento y acción política por parte de los participantes.

La pedagogía de esta mirada consiste, en definitiva, en un planteamiento conversacional (Cavarero, 2009) que pone en cuestión el encerramiento solipista del sujeto moderno, conduciendo la pregunta ¿quién soy?, hacia la formulación ¿quién eres?, con el fin de desposeerlo de sí y constituirse como sujeto expuesto al Otro y a su irreductible singularidad, la cual no puede ser dominada ni eliminada a voluntad, lo que pone de manifiesto la vulnerabilidad radical del sujeto contemporáneo como objeto de investigación coreográfica.

Referencias

- Agamben, Giorgio. (1995) 2006. *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida 1*. Traducción y notas de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pretextos
- . (2003) 2017. *El uso de los cuerpos: Homo sacer*, IV, 2. Traducción de César Palma. Valencia: Pretextos
- . (2006) 2015. *¿Qué es un dispositivo?*. Traducción de Mercedes Ruvituso. Barcelona: Anagrama
- Astier, Régine. 1998. "Académie Royale de Danse". En *International encyclopedia of dance: A project of Dance Perspectives Foundation*, vol. 1, edited by Selma Jeanne Cohen, 3-5
- Borgdorff, Henk. 2010. "The production of knowledge in artistic research". En *The Routledge companion to research in the arts*, edited by Michael Biggs & Henrik Karlsson. London: Routledge. file:///C:/Users/berni/Downloads/The%20Production%20of%20Knowledge%20(edit).pdf
- Brancusi, Constantin. (1957) 2017. *Constantin Brancusi*. Collection Paroles d'artiste. Paris: Fage
- Cavareo, Adriana. (2009) 2017. *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*. Traducción de Saleta de Salvador Agra. Barcelona: Anthropos
- De Keersmaeker, Anne Teresa. 1983. "Het gerucht: Rosas danst Rosas". Documental de Stefaan Decostere, 27:00. Brussel: VRT
- . 2019. "Anne Teresa De Keersmaeker's lecture at the Collège de France". Vídeo de Youtube, 1:42:49, 19 abril. <https://www.rosas.be/en/news/733-video-anne-teresa-de-keersmaeker-s-lecture-at-the-college-de-france>
- De Martelaere, Patricia. (2002) 2007. *What remains*. Amsterdam: Querido's Uitgeversmaatschappij
- Dudina, Victoria. 2014. "Performative turn and epistemological reconfiguration of knowledge". Conference paper, XVIII ISA World Congress of Sociology (Yokohama, July 17)
- Foucault, Michel. (1969) 2009. *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Ciudad de México: Siglo XXI
- Godard, Jean-Luc. 1998. *Histoire(s) du cinema*. 4 vols. + 5 CD-ROM. München: ECM Records
- Gómez Muntané, María del Carmen, Fernando Hernández Hernández & Héctor Julio Pérez López. 2006. *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia
- Hoogenboom, Marijke. 2010. "If artistic research is the answer, What is the question? Some notes on a new trend in art education". *Cairon* 13
- Jung, Carl Gustav. (1950) 2010. "Sobre el simbolismo del mándala". En *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Carmen Gauger, para la traducción, 339-70. Madrid: Trotta
- Kershaw, Baz et al. 2011. "Practice as research: Transdisciplinary Innovation in action". En *Research methods in theatre and performance*, Baz Kershaw & Helen Nicholson, 63-85. Edinburgh: Edinburgh University
- Lepecki, André, ed. 2012. *Dance*. Whitechapel Documents of Contemporary Art. London: MIT
- McLaren, Peter & Joe L. Kincheloe, eds. 2007. *Pedagogía crítica: De qué hablamos, dónde estamos*. Traducción Miguel Serrano Larraz. Barcelona: Grao

- Rancière, Jacques. (2010) 2014. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Cuidado de la edición Magalí C. Álvarez Howlin. Buenos Aires: Prometeo
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon; revisión de Javier Bassas Vila. Pontevedra: Ellago
- Taylor, Diana & Marcela Fuentes Berain. 2011. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica
- Verwoert, Jan. 2011. "Saber es sentir: Sobre el hecho de presenciar lo que se siente y la economía de la transferencia". En *En torno a la investigación artística pensar y enseñar arte: Entre la práctica y la especulación teórica*, Jan Verwoert et al.; traducción, Miguel Martínez-Lage. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Notas

- ¹ "Coreografías de la mirada: conferencia performativa" por Bárbara Díaz, Paco Bodi & Eneko Lorente. Ciclo *Cine-Danza UPV/EHU*, La Fundación Aretoa (Bilbao), 8 nov. 2018. <https://www.lafundicion.org/eventos/cine-danza-upv-ehu-coreografias-de-la-mirada-conferencia-performativa/>

(Artículo recibido: 12-03-20; aceptado: 06-05-20)