
Moving objects

¿Qué mueve a quién? ¿Quién mueve qué?

Constanza BRNČIĆ

constanzabrncic@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Constanza Brnčić es bailarina, coreógrafa y directora escénica. Licenciada en Filosofía y Máster en Pensamiento Contemporáneo y Tradición Clásica por la UB. Doctoranda en el programa de doctorado de la UB, *Filosofia Contemporània i Tradició Clàssica*, con una investigación sobre la filosofía de Merleau-Ponty, *Llenguatge i alteritat en Merleau-Ponty*. Profesora de Composición e Improvisación en el Conservatorio Superior de Danza del Institut del Teatre de Barcelona, jefe de especialidad del área de Coreografía del Conservatorio Superior de Danza del Institut del Teatre de Barcelona, profesora invitada en la ESAD.

Resumen

Moving objects es una práctica performativa que llevo desarrollando desde hace cuatro años en diferentes contextos. A través de una sencilla propuesta (o, si se prefiere, partitura de acción), los participantes cambian de lugar los objetos que ya estaban en el espacio. En silencio, el paisaje se va modificando y la acción de mover objetos revierte su lógica: ¿quién mueve a quién? El gesto deja de ser utilitario y pasa a ser fruto de una escucha y una decisión, pasa a ser gesto primario de creación e, invocando el concepto de Simone Weil, de decreación.

Ni mero cuerpo como objeto, ni simple figuración del objeto. *Moving objects* pone en cuestión las relaciones entre objetos y cuerpos, entre figuración y abstracción, erosionando estas dicotomías, revelando relaciones de continuidad, contagio, mimetización, absorción y quiasmo entre cuerpos y objetos.

En este artículo propongo reflexionar sobre ciertos acontecimientos que han tenido lugar en el despliegue de esta práctica (que puede encontrar paralelismos con las prácticas espontáneas de protesta social y política, así como con el jugar, o ciertos rituales), que ponen de relieve relaciones transfiguradoras entre cuerpos y objetos, potencialidades de transformación del espacio común y de su significado colectivo y que permiten la exploración crítica de la dialéctica entre lo que miramos y lo que nos mira, lo que tocamos y lo que nos toca, lo que movemos y lo que nos mueve.

Palabras clave: figuración, objeto, decreación, creación colectiva, prácticas performativas, juego

Constanza BRNČIĆ

Moving objects

¿Qué mueve a quién? ¿Quién mueve qué?

Nuestros pensamientos están continuamente habitados por objetos imaginarios, imposibles e inexistentes, pero en el arte esos objetos se trasladan del interior al exterior, las palabras y las imágenes cruzan la frontera.

Siri Hustvedt, *El mundo deslumbrante*

Quisiera problematizar, quizás, los temas que estuvieron en juego en el marco del simposio Figura y Cuerpo / III Bienal de Teatro Visual y de Figuras – IF Barcelona, que tuvo lugar los días 15 y 16 de noviembre de 2018 en el Institut del Teatre de Barcelona: el cuerpo como objeto escénico y las dramaturgias de la figura. Ante todo porque ya las categorías de objeto y cuerpo pueden resultar como mínimo interrogables y porque el tema de la figuración del objeto, en el sentido del objeto como representación de la figura y en concreto de la figura humana, también abre un inmenso campo de reflexión que tiene que ver con la distinción clásica, y no exenta de dificultades, entre figuración y abstracción. Mi problematización de estas cuestiones no proviene de una decisión intelectual, sino más bien de experiencias de trabajo y observación de la percepción en contextos de creación escénica. Una de estas experiencias es la que hemos denominado con mis amigos y colaboradores, *Moving objects*, y se sitúa, precisamente, en un terreno ambiguo entre el juego, el ritual y la experimentación escénica propiamente dicha.

Moving objects es una práctica performativa que llevo desarrollando desde hace varios años en diversos contextos y con diferentes grupos de personas. A partir de una sencilla propuesta (o partitura de acción) los participantes exploran los cambios en el espacio común, las relaciones entre los objetos y los cuerpos, los espacios vacíos y las ausencias. La propuesta se formula así:

Propuesta

En silencio

- 1- Mira el espacio y los objetos que hay en él.
- 2- Cambia un objeto de lugar.
- 3- Vuelve a mirar el espacio.

Variación 1

En silencio

- 1- Mira el espacio y los objetos que hay en él.
- 2- Cambia un objeto de lugar y/o
- 3- Pon tu cuerpo en un lugar, como un objeto.

También proponemos otras variaciones dependiendo del contexto: determinar un espacio desde el que mirar y otro espacio en el que mover objetos; no determinar esa distinción; empezar con los objetos que se encuentran en la sala tal y como están; empezar desde un espacio vacío.

La forma que acaba adoptando la propuesta en cada ocasión depende del número de participantes, del espacio, de la cantidad de objetos y de otras especificidades del contexto. Lo he practicado con grupos de performers en un estudio de danza, en una casa, con grupos de adolescentes y personas mayores en las aulas de un instituto público, con un grupo de jóvenes en un espacio del MACBA, con unas cien personas de diferentes edades, nacionalidades y culturas en el teatro del CCCB, con alumnos del CSD de coreografía, con niños en casa, y con un grupo compuesto por la arquitecta Sara Ojanguren, la creadora escénica Beatriz González, los músicos Matt Davis y Nuno Rebelo y el dramaturgo Albert Tola, con el que hemos estado investigando diferentes formas del *Moving objects*. Actualmente estoy trabajando en una pieza en solo que es consecuencia de estas experiencias (y de otras) y que se centra en la dialéctica entre la ausencia y la presencia del objeto.

¿Qué observamos a través de todas estas probaturas? Son muchas las ideas que surgen a través de esta práctica pero las más destacadas, quizás, tienen que ver con su propio nombre: *moving objects*. En inglés *moving objects* puede significar al menos tres cosas: moviendo objetos, objetos que se mueven y objetos que mueven, que conmueven. El primer significado designa la acción que hacemos: movemos las cosas, las cambiamos de lugar, recorremos un espacio con ellas a cuestas, las cogemos, tiramos de ellas, las agarramos, las empujamos, las sostenemos, las pateamos, las transportamos, las asimos, las deslizamos, las cargamos... utilizamos distintas partes del cuerpo para cambiar las cosas de lugar: a veces una simple pinza del dedo pulgar y el índice son suficientes, otras tenemos que emplear todo nuestro peso para empujar un objeto grande, e incluso establecer una cooperación con otras personas para poder moverlo. Las velocidades se modifican, como consecuencia del tamaño y del peso de los objetos, pero no solo a causa de estos factores. También como consecuencia del deseo. Una vez iniciado el mecanismo, los objetos se mueven. Se mueven porque precisamente despiertan nuestro deseo:

deseo de ver un lugar vacío, de construir, de desordenar, de llenar, de rellenar, de ordenar, de relacionar volúmenes, colores, formas, de hacer aflorar narrativas, relaciones extrañas, de alienar el objeto, de esconderlo, de volver a hacerlo aparecer. De atraer sentidos inesperados y también muy esperados. He aquí lo extraño: hemos empezado moviendo objetos y de pronto ellos nos mueven. Y nos conmueven. Porque este deseo aflora a partir de una cierta emoción, a veces sutil; otras, urgente. De lo que el cuerpo ha sentido como una sacudida del objeto en su propia carne. Los objetos, además, suenan al ser movidos. Al apoyarlos, al deslizarlos, al transportarlos, al cogerlos... emiten sonidos, en cierto modo podemos imaginar que hablan, que cantan.

¡Todo esto es tan simple y tan muy antiguo! ¡Tan cotidiano y tan extraño! Terriblemente inocente y subversivo a la vez... Existe, sin embargo, una diferencia radical entre el gesto utilitario de mover un objeto y este juego. La misma diferencia que hay con la niña que en su cuarto cambia los muebles de lugar, los libros, las cajitas, los lápices, los muñecos, las almohadas y las mantas, la ropa y las fotos, los juguetes, las alfombras y las sillas. La niña de siete años crea un nuevo mundo. La adolescente subvierte el mundo dado. ¿Y cómo hacen eso? Con un gesto crudo y genuino de creación o más bien de decreación, invocando el concepto de Simone Weil (Weil, 1966: 91; trad. 1993) que se refiere al gesto de dejar lugar, retirarse, dejar espacio para que surja lo nuevo, lo otro, la diferencia. Al dejar un objeto en un lugar y mirarlo, nos retiramos y dejamos que las relaciones entre las cosas nos interpelen. Es un gesto sin finalidad fuera de sí mismo, inútil.

En esos tres niveles —de la acción, de la pasividad y de la afección— jugamos a mover objetos. Por momentos tenemos la sensación de estar en un ritual: se construyen tótems, se llena y se vacía el espacio, se forman arquitecturas dentro de la habitación, se ocultan objetos, se ordenan y se alinean, se hace un amasijo en el centro, se esparcen, se vuelcan, dan la espalda. Es ahí cuando vemos su humanidad sin humanismo, su humanidad en *falta* según la feliz expresión de Didi-Huberman (Didi-Huberman, 1992: 90; trad. 2014): los vemos destripados, tumbados, muertos, mirándonos, caídos, en un rincón, volcados, saliendo del espacio, gateando.

A veces sentimos la urgencia de subvertir el orden de las cosas, de modificar colectivamente el paisaje común y es entonces cuando resuenan las ocupaciones de espacios públicos, las cosas protestan, protestan los cuerpos, surge el deseo de cambio contenido por las paredes de la habitación, de la sala o del espacio donde jugamos. En ocasiones el grupo y los objetos forman un *cluster* disonante: ¿mezcla? ¿transformación? ¿metamorfosis? ¿nudo? ¿vacío? ¿centro? ¿perímetros? ¿todo a la vez? En otros momentos hay una afinación sutil entre los cuerpos y los objetos. A veces soledad y otras, encuentro. El cuerpo y el objeto desdibujan sus límites.

Ni mero cuerpo como objeto, ni simple figuración del objeto. *Moving objects* pone en cuestión las relaciones entre objetos y cuerpos, entre figuración y abstracción, erosionando estas dicotomías, revelando relaciones de continuidad, contagio, mimetización, absorción y quiasmo entre cuerpos y objetos. Momentos de distorsión del significado de la acción, momentos de antropomorfismo del objeto, del objeto como pregunta y del cuerpo como

movimiento puro. En este entrelazarse y desdibujarse las posiciones de cuerpo y objeto, se pone de manifiesto una crítica performativa a las categorías de sujeto y objeto así como a la estructura misma de la representación. También, y más profundamente, renace la pregunta ingenua que repetimos hasta la saciedad cuando tenemos dos años, y que se refiere tanto a los cuerpos como a los objetos: ¿y esto, qué es esto?

Pero esta es, también, la pregunta que nos retorna el objeto. El objeto es un interrogante. Las relaciones entre objetos, un enigma. Lo que hay muestra un vacío, una ausencia, una pérdida, como sugiere Didi-Huberman en su libro *Lo que vemos, lo que nos mira*. El objeto nos interroga porque señala una ausencia. En última instancia, señala la muerte. Cuando miramos las cosas, algo en ellas nos mira. Para Didi-Huberman, en efecto, entre la postura tautológica (y cínica) que dice «lo que veo es lo que veo» y la postura que quiere trascender la angustia del vacío superándola y «haciendo del ver un ejercicio de la creencia» (Didi-Huberman, 1992: 22; trad. 2014), entre «la evidencia óptica» y la evidencia de «la presencia», hay un falso dilema. En realidad, sugiere Didi-Huberman (Didi-Huberman, 1992: 47; trad. 2014):

No hay que elegir entre lo que vemos (con su consecuencia excluyente en un discurso que lo fija, a saber, la tautología) y lo que nos mira (con su influencia excluyente en el discurso que lo fija, a saber la creencia). Hay que inquietarse por el entre y sólo por él. No hay que intentar más que dialectizar, es decir tratar de pensar la oscilación y la contracción del corazón que late, el flujo y el reflujó del mar que bate, a partir de su punto central, que es su punto de inquietud, de suspenso, de entre-dos. Es preciso tratar de volver al punto de inversión y convertibilidad, al motor dialéctico de todas las oposiciones. Es el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira, un momento que no impone ni el exceso de plenitud (al que glorifica la creencia) ni la ausencia cínica de sentido (al que glorifica la tautología).

Así, en el ejercicio de *Moving objects* sentimos esta inquietud. Estamos continuamente suspendidos en ella. También sentimos la continuidad y el quiasmo entre el cuerpo y el objeto, la reversibilidad entre lo visible y lo tangible de la que habla Merleau-Ponty: «Con la reversibilidad de lo visible y lo tangible, lo que se nos abre es entonces, si no aún lo incorpóreo, al menos un ser intercorpóreo, un ámbito presumible de lo visible y lo tangible, que se extiende más lejos de lo que actualmente veo y toco.» (Merleau-Ponty, 1964: 129; trad. 2010).

También se vuelve ambigua la distinción entre figuración y abstracción. Porque, ¿qué tipo de abstracción se genera en la acción simple de cambiar un objeto de lugar y mirarlo? ¿Es el gesto de mover una cosa sin finalidad un gesto abstracto?¹ ¿Podría decirse que estas acciones son figurativas? ¿Podría

1. Esta pregunta tiene que ver con la relación entre inutilidad y abstracción, conceptos que, obviamente, de ningún modo son equivalentes. La abstracción tiene que ver con la generalización, con la eliminación de diferencias, con la descontextualización. Un gesto abstracto puede referirse a un gesto que es de algún modo independiente de cualquier contexto mundano, en ese sentido muchos de los pasos de ciertos estilos de danza pueden ser considerados gestos abstractos y en este sentido también, inútiles. El gesto inútil es el gesto que no tiene una finalidad circunscrita

decirse que la disposición de los objetos en relaciones que rompen o transforman la ordenación utilitaria de las cosas es una representación figurativa? ¿Tienen sentido estas distinciones en este contexto?

Por último podríamos señalar también la indefinición entre lo vivo y lo inerte que aparece en el transcurso del *Moving objects*:

La categoría de *lo siniestro*, que desde Freud se relaciona sobre todo con esta problemática de la difuminación de la frontera entre lo vivo y lo inerte, podría contribuir a describir la actuación de cuerpos mediáticos y cuerpos reales en el teatro postdramático: ¿cuál es mi yo si en él ya se encuentra lo ajeno, lo otro, el objeto del cual quiero separarme categorialmente? (Lehmann, 1999: 367; trad. 2013)

He señalado hasta ahora una serie de extrañamientos y ambigüedades que se producen a nivel perceptivo, vivencial y simbólico en el desarrollo de la práctica. Cada nivel de observación y reflexión abre muchísimas cuestiones que no nos es posible desplegar aquí. Sin embargo antes de finalizar y a modo de apertura me gustaría plantear una serie de preguntas que nacen de estas experiencias y que me parecen muy pertinentes a la hora de contextualizar esta práctica. Porque, ¿para qué y por qué esta práctica totalmente analógica que pone en contacto el cuerpo, los cuerpos, y el objeto, los objetos, a través de la piel, la mirada, el olor y el sonido, sin una finalidad utilitaria, pero sí con consecuencias como la generación de otros espacios, otras miradas, otros contextos donde estar juntos? ¿Por qué y para qué, en un mundo en que la realidad virtual se desarrolla a toda velocidad? ¿Por qué y para qué ese sentir el peso, la distancia, el calor, la forma del objeto con el cuerpo, su ausencia, cuando quizás lo que está monopolizando cada vez más nuestra experiencia es la imagen? ¿Qué nos puede enseñar un espacio en el que la palabra puede estar contenida precisamente en el silencio? ¿Qué nos puede aportar una práctica en la que nos escuchamos y organizamos, gestionamos nuestros deseos individuales y colectivos en el nivel de lo simbólico? ¿Tiene algo que ver con la creación artística?

Quizá como respuesta apenas esbozada a la primera y a la segunda pregunta, está una profunda inquietud, que no tiene nada que ver con una actitud nostálgica, que compartimos con el arquitecto y teórico del arte Juhani Pallasmaa: «El ojo hegemónico trata de dominar todos los campos de la producción cultural y parece debilitar nuestra capacidad para la empatía, la compasión y la participación en el mundo». (Pallasmaa, 2005: 21; trad. 2006) Cuando no puedo tocar las cosas, sentir su peso, mirarlas desde la piel, mi relación es distante, en cierto modo no me dejo envolver por las cosas, por los demás. Me siento fuera de ese tejido intercorporal, intersubjetivo del que formo parte. Estoy des-situada. Y, quizás, lo que hace falta ahora sea situarse, no de forma fija, sino quizá de forma cambiante pero responsable. La situación, la orientación, me ofrece un anclaje desde el que seguir y también explicita la diferencia, una diferencia radical y abierta.

a su entorno, pero que sin embargo, no necesariamente es abstracto: cuando movemos una silla para tumbarla en el suelo y no para sentarnos en ella, el gesto es concreto y sin embargo, inútil.

Que la palabra pueda ser contenida por el silencio me parece también una forma de apertura de lo simbólico. Un descanso discursivo. Y, a la vez, precisamente, una posibilidad de actualización del discurso. Percibir, cambiar entre todas las cosas de lugar, sentir nuestros nudos, los momentos de furia, de afinación, de acuerdo y desacuerdo, en silencio, creando paisajes comunes cambiantes y siempre nuevos, no sé si tendrá algo que ver con la creación artística, pero en todo caso nos recuerda la importancia del gesto desligado de lo útil. De ese gesto que al final es más una retirada, un dejar lugar.



Referencias bibliográficas

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducción del francés de Horacio Pons. Edición original: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992). Buenos Aires: Manantial, 2014.
- HUSTVEDT, Siri. *El mundo deslumbrante*. Traducción del inglés de Cecilia Ceriani. Edición original: *The blazing World* (2014). Barcelona: Anagrama, 2014.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro post-dramático*. Traducción del alemán de Diana González et al. Edición original: *Postdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Traducción del francés de Estela Consigli y Bernard Capdevielle. Edición original: *Le visible et l'invisible* (1964). Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Traducción del inglés de Moisés Puente. Edición original: *The eyes of the skin. Architecture and the senses* (2005). Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- WEIL, Simone. *A la espera de Dios*. Traducción del francés de María Tabuyo y Agustín López. Edición original: *Attente de Dieu* (1966). Madrid: Trotta, 1993.