

Sampling: encarnació sonora i sons que dansen. Un duo coreogràfic

Nicolas HERMANSEN

hermansenn@institutdelteatre.cat

NOTA BIOGRÀFICA: Nicolas Hermansen és un artista multidisciplinari que treballa en performance, art sonor i arts visuals. Autor de diverses creacions escèniques i instal·lacions, combina múltiples llenguatges en escena. És professor del Departament de Dramatúrgia, Escenificació i Coreografia de l'Institut del Teatre, doctorand en Estudis Teatral (UAB), llicenciat cum laude a Bolonya i màster en Dramatúrgia (UAB-IT-UPF).

Traducció al català, Pere BRAMON.

Resum

Aquest article analitza *Sampling* (2014), una obra col·laborativa creada juntament amb Lorena Nogal, que integra dansa, performance sonora i art del moviment. Inspirada en la tècnica de producció musical que li dona nom, *Sampling* és un collage viu en constant modulació, que explora la corporalitat i l'encarnació mitjançant una interacció innovadora de so i moviment. Mitjançant l'examen de l'estatus ontològic del so i del moviment dins la peça, aquest article argumenta que *Sampling* va més enllà del marc convencional d'un solo de dansa acompanyat de so, i el planteja com un veritable duo de dansa, en què el so assumeix el paper d'un performer en igualtat de condicions, que entaula un diàleg dinàmic amb el moviment de la ballarina. Aquesta anàlisi profunditza en les capacitats tangibles, relacionals i generatives del so i demostra com aquest element es converteix en un agent actiu a l'hora de donar forma a les dinàmiques espaciotemporals de l'espectacle. D'altra banda, l'article explora el paper de la tecnologia a l'hora d'augmentar l'experiència encarnada, examinant com l'ús d'un sistema d'altaveus multicanal crea un entorn sonor immersiu que desdibuixa els límits entre ballarina, performer sonor i públic.

Paraules clau: encarnació, auralitat, dramatúrgia del so, espai, dansa, corporalitat, representació, so, materialitat, temps, diàleg, performance sonora, en temps real

Nicolas HERMANSEN

Sampling: encarnació sonora i sons que dansen. Un duo coreogràfic

Introducció

Aquest article argumenta que *Sampling*, una obra col·laborativa creada l'any 2014 juntament amb Lorena Nogal, no és simplement un solo de dansa contemporània amb un sofisticat disseny de so sinó un veritable duo de dansa, en què el so assumeix el paper d'un element en igualtat de condicions, que entaula un diàleg dinàmic i recíproc amb el moviment de la ballarina. Mitjançant l'examen de l'estatus ontològic del so i del moviment dins la peça, podem comprendre com aquesta col·laboració va més enllà de les jerarquies tradicionals i crea un nou paradigma per a la representació.

Tradicionalment, el so en les arts escèniques ha estat relegat al paper de suport (pròleg de Sellars a Kaye i Lebrecht, 2009). Funciona com a «disseny de so», «paisatge sonor», «sons de fons», una eina per crear ambient, reforçar el realisme o proporcionar un teló de fons per a l'acció. Aquesta manera d'entendre'l, tot i efectiva en certs contextos, en limita el potencial com a força performativa. El redueix a una mera il·lustració o acompanyament, i crea, volgutament o no, una jerarquia dels mitjans que fan del teatre allò que és.

En la limitada literatura que tracta del so i de les arts escèniques, cal destacar dos volums —*Sound and Music for the Theatre: The Art and Technique of Design*, de Deena Kaye i James Lebrecht (2009; descrita com la «guia més apreciada per al so i la música per a l'escena») i *Theatre Sound*, de John A. Leonard—, ofereixen clars exemples del que es pot considerar l'ús tradicional del so en espectacles escènics.

L'objectiu d'aquests textos és servir clarament de manuals de referència per a estudiants i professionals interessats en el so escènic. Exposen els coneixements, els processos de creació, la reproducció i l'aplicació del so en les arts escèniques; en el fons són representacions o síntesis de les possibilitats convencionals del so en escena.

En el capítol introductori de *Sound and Music for the Theatre*, s'afirma en un paràgraf que:

La música i els efectes utilitzats en els muntatges entren dins quatre categories: senyal d'enquadrament (abans de la funció, entreacte i ovació final), música incidental, so/música de transició i senyals específics. Els senyals d'enquadrament actuen com els suports d'un muntatge. Existeixen fora de l'acció real d'una obra. [...] La música incidental acompanya l'acció d'una escena i no la senten els personatges sobre l'escenari. El seu propòsit és subratllar les emocions del moment i mantenir el focus de l'escena. [...] Els sons o la música de transició representen un moviment de l'acció a través del temps o del lloc. Existeixen fora de l'acció i poden unir una escena amb la següent. [...] Els senyals específics —tot i no estar exempts de pertinença emocional— proporcionen més informació en el propòsit que les altres formes i són esdeveniments auditius que formen part de l'esdeveniment escènic (Kaye i Lebrecht, 2009, p. XX).

Els autors exposen que el so ha de reflectir el que succeeix sobre l'escenari, si no a un nivell realista (com seria possible en una obra), sí a un nivell coherent en relació amb el que es proposa sobre l'escenari, un concepte aplicable a una peça de dansa. Tot i reconèixer que el so d'un espectacle pot adoptar diferents formes (l'enfocament realista i l'enfocament estilístic), els autors no suggereixen mai que el mateix so podria constituir l'espectacle. Sempre es posiciona com un element dins una obra més gran, al servei dels coreògrafs, directors o intèrprets. John A. Leonard segueix una perspectiva semblant, assenyalant cinc usos dels efectes sonors: informació, referència textual, creació d'estats anímics, estímuls emocionals i senyals (Leonard, 2001).

És eloqüent que ambdós volums —publicats amb vuit anys de diferència i des de diferents països— adoptin la mateixa postura sobre la relació entre so i escena. El so serveix un propòsit, no és el propòsit.

A *Sampling* l'escenari està despullat, delimitat només per una configuració de vuit altaveus (vegeu la Figura 1) i quatre línies de llums. Una il·luminació suau deixa veure gradualment l'espai. A mesura que un baix cavernós penetra dins l'entorn, la ballarina Lorena Nogal enceta el moviment començant a moure només el colze i el braç drets. Els seus gestos són irregulars, abruptes i desconnectats; cada part del cos apareix aïllada del conjunt. Quan es va crear aquesta obra de dansa i performance sonora, Nogal participava amb La Veronal en les primeres fases de desenvolupament del mètode Kova (un enfocament coreogràfic que prioritza la consciència espacial i la precisió corporal sobre el flux orgànic i l'expressió emocional. Kova es resisteix conscientment als patrons de moviment instintius o habituals, advocant per un procés de presa de decisions coreogràfica basada en la fragmentació, l'articulació mecànica i el control del cos. La ballarina apareix com si estigués explorant el seu propi cos com una entitat robòtica; cada acció és el resultat d'un esforç cognitiu intencionat). Hi ha una sensació de constrenyiment, que els espectadors poden palpar. El moviment de Nogal cisella l'espai contra la densa presència sonora de baixes freqüències. A poc a poc, unes textures auditives subtils —petits clics— comencen a moure's dins l'espai. El moviment comença a viatjar a través del seu cos: del colze al coll, i tot seguit al cap, reproduït mitjançant gestos ràpids, espasmòdics. La seqüència flueix

en el tors, puntuada per moments de calma i de silenci que interrompen la ballarina i el performer sonor. La informació a baixa freqüència reapareix i coincideix amb la reactivació dels punts de llum, muntats sobre pals, que comencen a afirmar la seva presència en l'espai. La coreografia evoluciona en un joc de contrastos. La ballarina i els llums entren en un diàleg interdependent, i canvien eixos i direccionalitats. Els elements físics i auditius es mouen amb fluïdesa entre gestos clarament dirigits i configuracions més abstractes. Aquesta interacció es tradueix en una invasió col·lectiva de la zona de performance, que s'omple de moviment, llum i so, i enderroca els límits entre la ballarina i l'entorn. Algunes vegades els eixos són clars i marcats; d'altres, tot es difumina.

A *Sampling*, la dansa defineix el seu propi espai mentre que el so l'esculpeix. L'espai es transforma en un instrument, modulats per la ballarina i el performer sonor i les seves tècniques expressives. Com la dansa, el so a *Sampling* es mou a través de l'espai a velocitats i acceleracions variables, generant un camp espacial on convergeixen els sentits. La zona de performance la defineixen vuit altaveus col·locats estratègicament, que encerclen el públic, el performer sonor i la ballarina dins aquesta zona delimitada.

La configuració de vuit altaveus permet crear un camp visual i sonor complex on cada element —el públic, i la ballarina i el performer sonor per igual— s'aplega en una experiència compartida. La ballarina se situa davant per davant del públic, mentre que el performer sonor es troba entre els espectadors. Els dos interactuen de forma dinàmica amb el material artístic de l'altre. El performer sonor utilitza sons preenregistrats de fonts varies (*samples*) així com sons creats en directe. Tots aquests elements es modulen i se situen espacialment en temps real amb l'ajuda d'una interfície específica que, gràcies a la tecnologia, permet que la performance sonora moduli i posicioni el so amb la precisió característica de la dansa a través del sistema de vuit altaveus. Fent servir una interfície tàctil en una tauleta, el performer pot situar el so dins els vuit altaveus col·locant els dits sobre la pantalla tàctil. El senyal es pot enviar simultàniament als vuit altaveus o es pot dirigir a altaveus individuals. Això permet, tal com s'ha esmentat abans, que en sorgeixi un sentit clar d'eix, direccionalitat i difusió espacial. En certa manera, es converteix en una coreografia dels dits movent-se sobre la superfície de la pantalla tàctil (vegeu la Figura 2). La interfície es comunica bidireccionalment amb el punt de control d'àudio digital de l'ordinador mitjançant el protocol Open Sound Control (OSC): envia informació sobre on s'ha col·locat el so i rep resposta sobre on es troba realment.

Sampling explora la descomposició i la recomposició, i teixeix un tapís de reminiscències que subratlla l'intercanvi entre els dos artistes. La interrelació de so i moviment crea un diàleg dinàmic on el so es torna tangible, la dansa audible i l'espai es reconfigura contínuament gràcies a la interacció d'aquests dos elements. Plegats, la ballarina i el performer sonor transformen la zona de performance en una entitat viva que respira i conviden el públic a participar en una experiència artística immersiva en constant evolució.

D'aquesta manera *Sampling* transcendeix els límits convencionals de la dansa i la performance sonora. No és simplement una peça de dansa

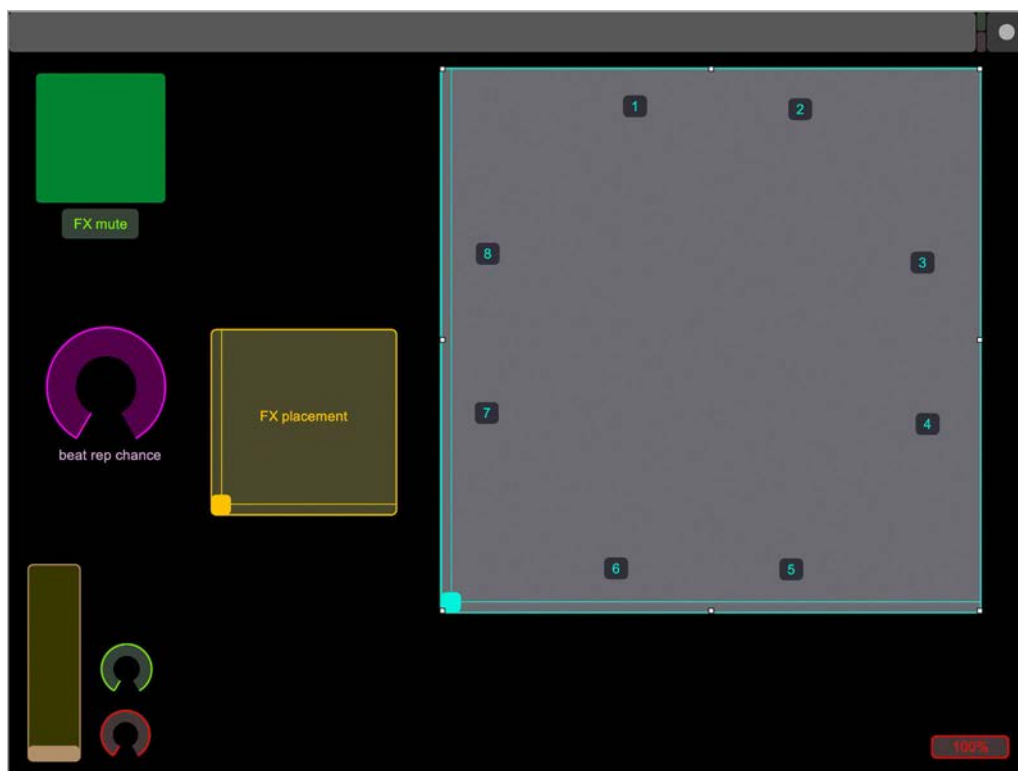


Figura 1. El control remot OSC. Font: l'autor.

acompanyada d'una banda sonora, sinó més aviat una interacció dinàmica entre dues forces d'igual potència. Fonamentals per a aquesta exploració són els conceptes d'encarnació i corporalitat.

Encarnació i corporalitat

La base de *Sampling* és el terreny compartit de la corporalitat i l'encarnació. Tot i que sovint es consideren diferents, el so i el moviment posseeixen corporalitats inherents. El moviment, com a manifestació física d'intenció i emoció, és innegablement corporal. El cos de la ballarina, a través dels seus gestos, les seves dinàmiques i les seves trajectòries espacials, encarna tot un seguit d'emocions, idees i experiències. I el so?

El so, sovint percebut com un fenomen abstracte o efímer, també posseeix qualitats tangibles. L'acte de produir so implica invariablement una interacció física. Ja sigui a través de la vibració de les cordes vocals, la pulsació d'un instrument o la manipulació de dispositius electrònics, el so sorgeix d'una oscil·lació, d'un acte físic. Aquesta fisicalitat s'estén més enllà de la font. La propagació d'ones de so a través d'un medi, com l'aire o l'aigua, és un fenomen físic. La recepció del so, mitjançant el sistema auditiu, constitueix un procés fisiològic que implica el cos sencer de la persona que escolta (Brown, 2010). Les vibracions de les ones sonores es transmeten a través dels ossos del crani, ressonen arreu del cos i creen una experiència visceral. Aquesta recepció encarnada transforma el so d'un esdeveniment merament físic en una experiència compartida intersubjectiva.

A *Sampling*, l'encarnació s'entén com la manifestació tangible d'idees, qualitats i sentiments. Aquesta manera d'entendre'l es basa en Merleau-Ponty

(1976), el qual posa en relleu el caràcter encarnat de la percepció i el caràcter intersubjectiu de l'experiència. Considera que el cos no és simplement un receptacle passiu d'informació sensorial, sinó un agent actiu que modela i és modelat pel seu entorn. Aquesta percepció encarnada, arrelada en l'experiència viscuda, proporciona un marc per comprendre de quina manera tant el so com el moviment es poden tornar «tangibles», una materialitat dins de la zona de performance.

Aquesta corporalitat compartida, arrelada en la fisicalitat de la producció, la propagació i la recepció (a través del temps i l'espai), ofereix al so i al moviment un espai compartit on interactuar i entaular un diàleg. A *Sampling*, aquest diàleg no és simplement una juxtaposició superficial de so i moviment, sinó una interacció profunda i intricada en què cada element determina i modela l'altre. El moviment de la ballarina respon als corrents canviants del so material, mentre que el so és modulats alhora per la presència de la ballarina i les dinàmiques del seu moviment. Aquesta interacció dinàmica crea un bucle de resposta continuat, en què cada element determina i configura constantment l'altre. Aquesta relació circular ha estat present des de l'inici i està profundament ancorada en la base del procés de creació de *Sampling*.

Performar el so / performer sonor

El concepte d'*auralitat teatral* de Lynne Kendrick és un marc valuós per entendre el so com un art performatiu per dret propi. L'*auralitat*, com la dansa, és una forma d'expressió encarnada que implica el públic a múltiples nivells. Utilitza les qualitats úniques del so —la seva representació en l'espai, la seva capacitat de modular el temps i l'espai i d'evocar emocions i crear associacions— per produir una experiència teatral diferent i pura.

Segons Kendrick, l'*auralitat teatral* abasta un ampli ventall de fenòmens sonors, des de la paraula escrita a l'actuació musical, passant pels sons de l'entorn i les respostes corporals del públic. Reconeix que el so no és simplement un element passiu de l'experiència teatral, sinó un agent actiu que dona forma a la percepció i a la interpretació de l'espectacle. El so, l'*auralitat*, és una forma de teatre (Kendrick, 2017).

Sampling engloba aquest concepte d'*auralitat teatral*. El so no és simplement un teló de fons o una il·lustració dels moviments de la ballarina sinó un participant actiu en l'espectacle, que en configura la dinàmica espaciotemporal i fa que el públic visqui una experiència immersiva única. El material sonor a *Sampling* no és únicament una banda sonora preenregistrada que es reproduïx durant l'espectacle sinó una entitat dinàmica en evolució, que dialoga constantment amb el moviment de la ballarina i la presència del públic.

Tot i que és intuïtiu comprendre com els ballarins i les ballarines poden modular i articular la relació de l'escena amb el temps i l'espai mitjançant el moviment —fent servir eines amb què ens relacionem naturalment, com ara parts del cos, músculs i gestos— és molt més complex copsar com el so pot assolir una transformació semblant de l'espai escènic.

Com pot transferir-se l'expressivitat d'un braç, una mà o un tors al so? Es pot aconseguir canalitzant qualitats expressives —essencialment qualitats

humanes— en els quatre elements fonamentals de la modulació del so: amplitud, freqüència, timbre i referencialitat (tres de físics i un de psicològic).

Les limitacions físiques del so (la seva forma intangible) requereixen que n'ampliïem les possibilitats expressives dissenyant una eina capaç de reproduir-lo en el sentit més ampli del terme francès *jouer* o anglosaxó *play*, que signifiquen tant *actuar* com *jugar*. Una eina d'aquesta mena ha de permetre un control humà/orgànic del so d'una forma coreografiada i dinàmica i fer possible la manipulació dels tres elements físics (amplitud, freqüència i timbre). Per aconseguir-ho, el procés de creació ha d'incloure el desenvolupament d'aquest instrument i un marge de temps per dominar-ne l'ús.

Aquest enfocament implica la necessitat d'un performer sonor —un «ballarí sonor», si ho preferiu— que participi en viu en l'espectacle. Aquest performer, que actua a través del so i amb el so com a extensió del seu propi cos, esdevé cocreador en escena. D'aquesta manera, el performer sonor i la ballarina formen un duo, en què actuen i ballen plegats, i cadascú dona forma i interactua amb l'altre en un intercanvi d'expressió dinàmic.

Espai encarnat

L'espai és un altre element ontològicament vinculat al so i al teatre, entès aquí com l'escenari, el lloc que acull les formes performatives (dansa, teatre, arts visuals, òpera, formes híbrides...). Això s'ajusta a una de les possibles traduccions de la definició en grec antic de la paraula *theatron*, 'contemplar'. La contemplació no pot limitar-se només al sentit visual i, atès que en aquells temps els poetes hi participaven, costaria negar que el públic hi anava per *escoltar* el poeta més que simplement per *veure'l*.

El model de teatre antic grec i el teatre isabelí (com per exemple el Globe) es traduïa en uns tipus d'espais que creaven una experiència teatral/vital global. Les seves formes gairebé circulars comprenien tots els elements de la representació teatral i integraven el so com una part fonamental d'un conjunt unificat. L'aparició de l'escenari a la italiana (el teatre de caixa negra) i el teatre basat en la il·lusió van marcar una clara divisió entre l'espai del públic i l'espai de la representació. El que existeix *allà* es converteix en tot un altre món. Podríem dir que el teatre italià mostra i exposa, mentre que els teatres grecs i isabelins incorporen i integren. Amb l'aparició de l'amplificació del so en el teatre va sorgir una nova possibilitat espacial que implica donar forma a un espai compartit a través del que Frances Dyson anomena encarnació tècnicament augmentada (Dyson, 2009).

La (re)configuració d'un espai mitjançant l'amplificació permet la creació d'una auralitat teatral global sense necessitat d'un disseny arquitectònic específic. També permet la percepció de la materialitat sonora a través del moviment, la profunditat i, una vegada més, la reconfiguració de l'espai. Això potencia una relació immersiva —immersiva en el sentit de ser *dins*, que suggereix un sentiment d'interioritat, fins i tot d'intimitat entre el públic i els intèrprets, una mena de refugi que obliga el públic a adoptar un mode actiu d'escolta, com un espai on «s'hi veu amb les orelles i se sent amb els ulls» (Wilson, 2025).

A *Sampling*, la ubicació del so en l'espai té un paper cabdal a l'hora d'establir una agència performativa. La peça utilitza vuit altaveus estratègicament col·locats al voltant de la zona de performance per crear un so/espai dinàmic i immersiu. Aquests altaveus no són només transmissors passius del so sinó que esdevenen agents actius a l'hora de donar forma a l'espectacle. En manipular la direccionalitat, la intensitat i el timbre del so que emana de cada altaveu, la peça crea un entorn sonor en transformació constant. Aquesta representació dinàmica del so fa que s'hi impliqui el sentit de l'oïda del públic de forma profunda, cosa que el convida a escoltar i a estar en sintonia amb els canvis i les modulacions subtils del material sonor. El so es mou a través de l'espai, teixeix el seu camí al voltant del públic, li crea una sensació d'immersió i l'embolcalla en un capoll sonor. Alhora aquesta representació del so en l'espai interactua amb el moviment de la ballarina, que explora aquest paisatge sonor i respon als corrents canviants del so, tot influenciant el paisatge sonor amb el seu propi moviment. Els gestos, les dinàmiques i les trajectòries espacials de la ballarina ajuden a configurar l'entorn sonor i viceversa.

Aquesta interacció crea una relació dinàmica i en constant evolució entre la ballarina i el performer sonor, en què cada element influencia i dona forma constantment a l'altre. El moviment de la ballarina no és només una il·lustració del so, és una part integral del paisatge sonor: en nodreix i alimenta la forma, la textura i l'impacte emocional.

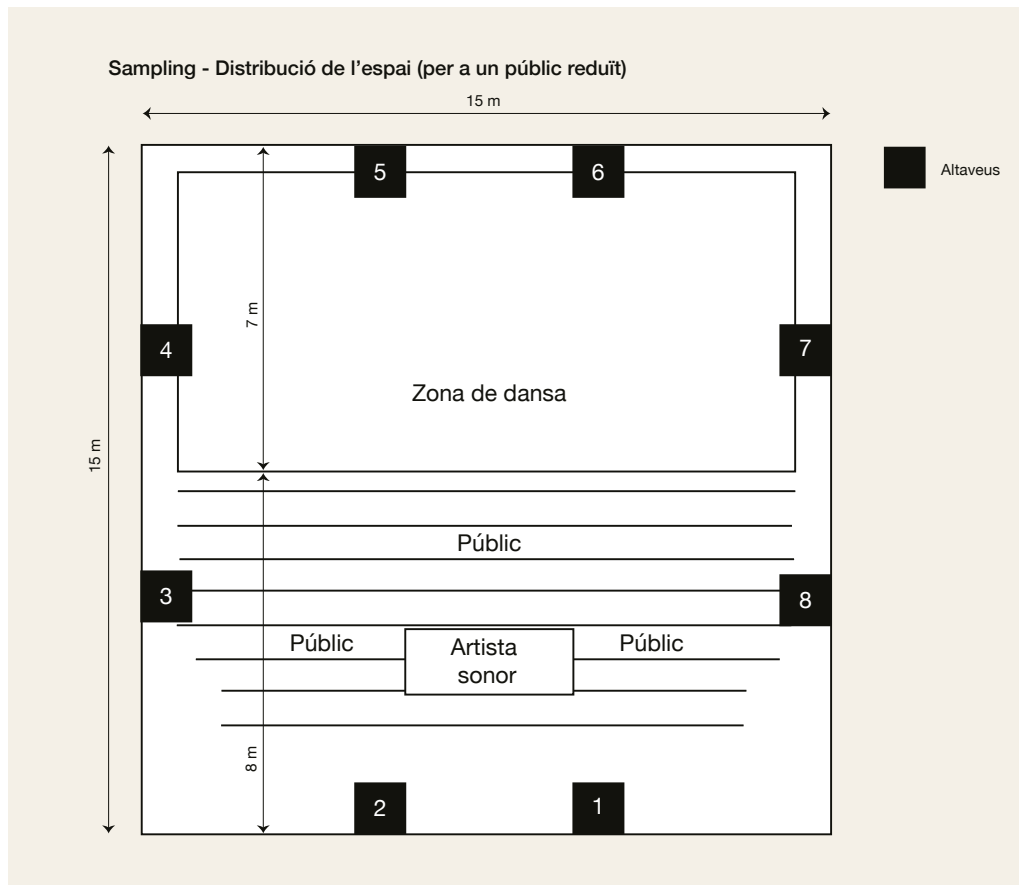


Figura 2. Distribució de l'espai a *Sampling* amb els 8 altaveus. Font: l'autor.

Encarnació compartida i relacionalitat

La dansa i l'auralitat, malgrat les seves aparents diferències, comparteixen semblances fonamentals. Ambdues són arts temporals que es despleguen en el temps, fent que el públic participi en una experiència compartida de moviment i transformació. Ambdues són inherentment relacionals, i existeixen en la seva interacció amb l'espai, el temps i el subjecte que percep, i a través d'aquests elements.

Com molts han argumentat (vegeu, per exemple Magnani, Oliveri i Frassinetti, 2014; Stanger, 2015; Gat, 2015), la dansa és fonamentalment una forma d'art relacional. No existeix aïlladament sinó en relació amb l'espai, el cos dels ballarins i les ballarines, el públic i el context cultural i històric dins el qual es representa. Aquesta relacionalitat no és només un fenomen social o cultural, sinó una part integral del caràcter mateix del moviment. El moviment és un procés dinàmic que es desplega en el temps i l'espai, i respon constantment a l'entorn i hi interactua.

També el so és inherentment relacional, la seva existència depèn d'una sèrie de factors físics i cognitius interconnectats: una font de so, un mitjà de propagació i un subjecte receptor. El so és inseparable del temps i de l'espai així com de la paradoxa que l'acompanya: què defineix què? És el so el que defineix l'espai o l'espai el que defineix el so?

Tal com hem vist, la dansa es pot entendre com la modulació de l'espai i el temps, mentre que el so funciona com a modulació pura d'aquestes mateixes dimensions. A escala conceptual, i mitjançant la configuració intencional de materials espacials i sonors, podem afirmar que el so pot ballar. Això és perquè tant el so com la dansa comparteixen una base relacional comuna, en



Figura 3. Lorena Nogal al començament de *Sampling*. Font: l'autor.

què cada un d'ells interactua contínuament amb l'altre i li dona forma. En aquest sentit, *Sampling* esdevé un veritable duo de dansa, en què el so no és simplement un acompanyament, sinó un intèrpret encarnat per dret propi, cocreador de l'obra juntament amb la ballarina.



Figura 4. *Sampling*, diàleg entre la llum i la ballarina. Font: l'autor.



Figura 5. Lorena Nogal a *Sampling*. Font: l'autor.

Conclusió

A *Sampling*, la convergència de dansa i so qüestiona les jerarquies tradicionals de la representació pel fet que considera ambdós elements iguals i interdependents. Aquesta peça redefineix els límits de la corporalitat i l'auralitat, fent palès que el so, com el moviment, posseeix una presència tangible encarnada. En explorar la dinàmica relacional de temps, espai i percepció, *Sampling* crea una experiència immersiva compartida que fa que el públic entauli un profund diàleg de transformació.

L'ús innovador del so com a performer actiu, facilitat per la tecnologia, subratlla l'equivalència ontològica del so i el moviment. Els gestos de la ballarina i les manipulacions del performer sonor es fusionen en una interacció dinàmica, en què cada element dona forma i resposta contínua a l'altre. Aquesta col·laboració transcendeix els papers convencionals d'acompanyament i coreografia per crear un nou paradigma d'encarnació compartida.

Per altra banda, la configuració espacial de l'espectacle —possible gràcies a altaveus estratègicament col·locats i la interacció de moviment i so— recupera la intimitat immersiva dels antics espais de representació. En dissoldre els límits entre performer, públic i entorn, *Sampling* ens convida a reconsiderar el caràcter de relacionalitat en les arts performatives. Al cap i a la fi, la peça exemplifica com el so pot «ballar», no com una metàfora, sinó com un fenomen viscut, encarnat.



Referències bibliogràfiques

- BROWN, Ross. *Sound - A Reader in Theatre Practice*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2010.
- DYSON, Frances. *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. Oakland, CA: University of California Press, 2009.
- GAT, Emanuel. «Choreographer's Notes - The Space/Time paradigm shift» [en línia] (2024). <<https://emanuelgatdance.com/choreographers-notes/the-spacetime-paradigm-shift>> [Consulta: 21 octubre 2025].
- KAYE, Deena; LEBRECHT, James. *Sound and Music for the Theatre – The Art and Technique of Design*. Waltham, MA: Focal Press, 2009.
- KENDRICK, Lynne. *Theatre Aurality*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2017.
- KENDRICK, Lynne; ROESNER, David. *Theatre Noise - The Sound of Performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2011.
- LEONARD, John A. *Theatre Sound*. Londres: A&C Black, 2001.
- MAGNANI, Barbara; OLIVERI, Massimiliano; OLIVERI FRASSINETTI, Francesca. «Exploring the reciprocal modulation of time and space in dancers and non-dancers» (2014) [en línia]. *Experimental Brain Research*, 232. <<https://doi.org/10.1007/s00221-014-4005-y>> [Consulta: 21 octubre 2025].
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 1976.
- STANGER, Arabella. «The Choreography of Space: Towards a Socio-Aesthetics of Dance» (2014) [en línia]. *New Theatre Quarterly*, 30, p. 72-90. <<https://doi.org/10.1017/S0266464X14000098>> [Consulta: 21 octubre 2025].
- WILSON, Robert. *Robert Wilson on His Approach to Theatre*. <www.youtube.com/watch?v=B8J8cE3yp_w> [Consulta: 21 octubre 2025].
- ZHOU, D.; WANG, Y. «The Intersection of Dance and Technology: The Changing Nature of Choreography and Performance» (2014). *Dance Research Journal*, 46(2), p. 3-16.