



FOTOGRAFÍA: PCAD

EL CUERPO ESTÁ AQUÍ Y EXISTE AHORA: ANÁLISIS FENOMENOLÓGICO DE LA DANZA Y EL PERFORMANCE.

THE BODY IS HERE AND EXISTS NOW:
PHENOMENOLOGICAL ANALYSIS OF DANCE
AND PERFORMANCE

O CORPO ESTÁ AQUI E EXISTE AGORA:
ANÁLISE FENOMENOLÓGICA DA DANÇA E DA
PERFORMANCE

Edy Alejandra Márquez Díaz.
alemarquezd.26@gmail.com

Maestra en Artes Escénicas con Énfasis en
Danza Contemporánea. Magister en Estudios
Avanzados en Historia del Arte. Directora
artística Colorá Producciones S.A.S

Fecha de Postulación: 27 febrero 2022

Fecha de Aceptación : 24, 08, 2022

Citación Recomendada: Márquez Díaz, E.A.
(2022). El cuerpo está aquí y existe ahora:

análisis fenomenológico de la danza y el
performance. Revista Variaciones 2(1), p. 1- 24

Resumen

El cuerpo está aquí y existe ahora: análisis fenomenológico de la danza y el performance, es un artículo reflexivo que surge gracias al interés de la autora por el cuerpo y sus diferentes maneras de considerarse, tanto en el arte como en la filosofía. Se realiza un análisis de la danza y el performance a partir de la visión de la fenomenología de la percepción planteada por el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, resaltando la importancia de la corporeidad como vehículo con el cual se va al encuentro del mundo, trazando líneas analíticas en las que la temporalidad y la espacialidad van a determinar la importancia del habitar un cuerpo que está aquí y existe ahora.

Palabras clave :

Fenomenología; Danza; Performance; Espacio; Tiempo; Cuerpo

Abstract

The body is here and exists now: phenomenological analysis of dance and performance, is a reflexive article that born thanks to the author's interest in the human body and its different ways of considering itself both, in art and philosophy. An analysis of them is carried out from the vision of the phenomenology of perception proposed by Maurice Merleau-Ponty (French philosopher), highlighting the importance of corporeality as a way to meet the world, analyzing terms like time and space will determine the importance of have a human body that is here and exists now.

Key words

Phenomenology; Dance; Performance; Space; Time; Body

Resumo

O corpo esta aqui e existe agora: análise fenomenológica da dança e da performance (atuação), é um artigo reflexivo que surge graças ao interesse da autora pelo corpo e seus diferentes jeitos de se considerar tanto na arte quanto na filosofia. A análise da dança e da performance é realizada a partir da visão da fenomenologia da percepção proposta pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, destacando a importância da corporeidade como veículo com o qual se vai ao encontro do mundo, traçando linhas analíticas nas que a temporalidade e a espacialidade determinará a importância de habitar um corpo que está aqui e existe agora.

Palavra-chave

Fenomenologia; Dança; Atuação; Espaço; Tempo; Corpo

1.Introducción

Hablar del cuerpo en la danza contemporánea y el performance desde el análisis que realizó Maurice Merleau-Ponty en la fenomenología de la percepción nos sitúa como investigadores que se interesan más por intentar desenmarañar las mil y una posibilidades que tenemos de conceptualizar el cuerpo, que es tan nuestro pero a la vez pareciera tan lejano y ajeno. El cuerpo es, sin lugar a dudas, el instrumento con el cual tanto los artistas de la danza como los del performance acceden a las implicaciones que se presentan al ser creadores, promotores, investigadores, intérpretes, espectadores, etc., de propuestas que evidentemente se hacen realidad con, por, a través de y para él. El cuerpo, aunque haya sido relegado en muchas ocasiones, es ahora el medio de comunicación con el mundo. De esta forma, se debe tener en cuenta que según el postulado desarrollado por el filósofo francés la percepción no es una ciencia al mundo, sino que es el fondo sobre el que todos los actos toman sentido o se destacan y, a su vez está determinada por ellos, revelándonos que “el mundo fenomenológico no es la explicitación de un ser previo, sino la fundación del ser, la filosofía no es el reflejo de una verdad previa, sino como el arte, la realización de la verdad” (Merleau-Ponty, 1975, 17).

Merleau-Ponty en *Fenomenología de la Percepción*, nos brindó un camino¹ de análisis que nos permite comprender cómo es que la danza contemporánea y el performance son propuestas artísticas que a partir del cuerpo generan discurso y, a la vez nos invitan a entender que “el propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo” (Ibid, 219). Por lo tanto, las dos representaciones artísticas son un desafío interesante para la filosofía ya que, así como en la danza

¹ Entendemos que Merleau-Ponty, no fue ni el primero ni el último de los fenomenólogos que desarrollaron una hipótesis frente al cuerpo; sin embargo, nosotros hemos decidido enfocarnos en sus postulados, puesto que lo encontramos afín con nuestro pensamiento.

el cuerpo que baila es el mismo objeto artístico que está dentro del sujeto que lo produce, el performance toma al cuerpo como el sujeto que ejecuta la idea que fue concebida en sí mismo².

A partir de una reflexión fenomenológica y al entender que el estudio que desarrollamos parte desde la concepción que este tipo de filosofía vuelve a situar las esencias en la existencia y que, de este modo, solo se puede llegar a entender al hombre y al mundo fácticamente (Ibid, 4), es necesario que en un primer momento nos preguntemos sobre el objetivo de nuestra investigación. Siguiendo los aportes metodológicos realizados por Stuart Grant intentamos establecer qué es, a qué pertenece, sobre qué base emerge (Grant, 2014, 23) y así lograr acercarnos a un análisis desde la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty a la concepción de cuerpo que se establece desde la danza contemporánea y el performance.

Es importante señalar que para Merleau-Ponty la fenomenología no es una filosofía dogmática y tampoco un sistema estático de análisis, ya que al no poder aplicarse a cualquier materia de estudio, sí está en constante movimiento y, al igual que las obras de “Proust, Valéry o Cézanne, comparte el mismo género de atención y asombro, la misma exigencia de conciencia y la misma voluntad de captar el sentido del mundo o de la historia en estado naciente” (Merleau-Ponty, 1975, 18). Ahora bien, si para la danza y el performance el cuerpo es el instrumento en el cual suceden y se hacen presentes las obras artísticas, es claro que se debe llegar a comprender la esencia de este en función del movimiento, lo que en conclusión sería encontrar el objetivo fenomenológico del que cimentó sus tesis Stuart Grant.

Tanto la danza contemporánea como el performance se han desarrollado en un ambiente cultural -que si bien ya contaba con algunos instrumentos potentes para liberar al cuerpo de las ataduras que se le habían impuesto-, estaba en constante y rotunda transformación. En general, el siglo XX para los artistas fue un momento histórico de cambio y de “revolución” que marcó las posibilidades de considerar al cuerpo como el medio y el fin de las representaciones artísticas. Uno de los grandes logros que se dio fue el surgimiento de los análisis fenomenológicos en las propuestas

² Victoria Mateos de Manuel en su texto “Hacia una fenomenología de la danza. “Intencionalidad co-encerrada” en ideas II”, *Eikasía. Revista de Filosofía*, (diciembre de 2015), enuncia que para Boudelaire esta relación crea una especie de magia en la que se contiene tanto al objeto como a sujeto, al mundo del artista y al artista mismo.

performativas y dancísticas a partir de los años 60 's y que no han cesado hasta la actualidad³. Claramente al ser expresiones artísticas en las que el cuerpo se convierte en el vector principal de sus propuestas, los estudios y análisis son tantos y desde tantas perspectivas, como los mismos cuerpos que se ocupan de ellas.

El cuerpo es la carne de nuestro mundo. El hombre es su cuerpo y es más que su cuerpo, pero ese suplemento no es obra del alma o del espíritu, es obra de la existencia misma. La condición humana es corporal y es por nuestro cuerpo que sigue siendo un misterio para nosotros (Le Breton, 2010, 108).

Dentro de los estudios desarrollados en torno a la fenomenología en función de la danza y el movimiento encontramos el que realizó Maxine Sheets-Johnstone en los años 60 's. Ella desarrolló en este trabajo el análisis de la "Kinesthesia" como eje central, pues la autora considera que esta es la fuente principal de aprendizaje que posee nuestro cuerpo. Igualmente, Sheets-Johnstone propone que la metodología de cualquier análisis fenomenológico no es argumentar, sino mostrar a partir de un sistema preciso y riguroso la naturaleza y las características esenciales de un fenómeno (Sheets-Johnstone, 2015, 14). Por lo tanto, al establecer algunas de las similitudes con las que la danza y el performance miran al cuerpo, encontramos que -si bien es cierto que son expresiones artísticas que se han analizado de manera independiente-, es posible trazar líneas comunes dentro de sus naturalezas peculiares, y que si logramos dejar las diferencias de lado y nos enfocamos en el estudio de la esencia como tal, vemos que al ser el cuerpo el fenómeno sobre el que plantamos nuestra investigación, podemos enfocarnos en el estudio de las relaciones que tienen los artistas con el mundo a partir del análisis fenomenológico de sus propuestas.

1.1 La Danza y el Performance, dos lenguajes que habitan la Fenomenología

El cuerpo para la danza comienza a ser un instrumento de significaciones en el momento en que se da la fractura con los cánones clásicos hacia finales del siglo XIX y principios del XX⁴. Para el

³ Benito Arias García, en la traducción crítica que hace al prólogo de *Fenomenología de la Percepción*, escribe que ninguna filosofía puede estudiar una descripción del cuerpo, cortando a éste en dos –por un lado pensamiento-conciencia y por otro materia-objeto. Que lo que realmente existe es una circularidad en el cuerpo, en la que el mundo donde este está alojado adopta otro sentido.

⁴ Esta gran revolución de la danza va a permitir que propuestas como la de Isadora Duncan, Ruth St. Dennis, Ted Shawn, Martha Graham, Mary Wigman, Doris Humphrey, Rudolf Laban, José Limón, Merce Cunningham, Pina Bausch, Steve Paxton –entre otros- se perpetúen en el tiempo y sean los grandes focos de análisis de los estudios en danza. Estos artistas

performance, podríamos llegar a decir, el cuerpo es desde el inicio ese vehículo con el cual el artista expresa su obra⁵. En la danza el cuerpo se despoja de todos los arquetipos tradicionales que le habían impuesto y deja de ser visto como un simple molde para convertirse en discurso (Polo, 2015, 15). En el performance el cuerpo del artista es el que realiza el trabajo, por tanto, es a través de él que el artista puede estudiar y expresar la realidad. Para la danza el cuerpo es el medio con el cual se explora el espacio. Para el performance el cuerpo ayuda a comprender el espacio (Fernandez, 2017, 37). Pensar la danza desarticulada del cuerpo sería despojarla de su identidad y pensar el performance por fuera del cuerpo sería quitarle su principal obra de arte. Así las cosas, podemos establecer que, tanto para la danza como para el performance, la posibilidad de su existencia se enmarca en el hecho de comprender que tenemos, que somos, que experimentamos, que percibimos un cuerpo y que es justamente a partir de él que nos contactamos con el mundo. Por lo tanto, el cuerpo que

(...) baila, canta, grita, habla no está *re-presentando* un pensamiento o una realidad, sino que él *mismo*—un movimiento de la mano, un salto, una mirada, un desplazamiento, un gesto— es quien *expresa* un sentido, una idea, un pensamiento. Los movimientos del cuerpo “segregan” sentido, palabras, pensamientos: el cuerpo habla (Verano, 2018).

Si bien es cierto que la danza al tener un lazo inquebrantable con el cuerpo se ha visto relegada a ser un arte en el que su estudio y su análisis es, en términos generales, muy nuevo e incluso muchos de los grandes pensadores de la historia la han considerado poco digna de reflexión, hacia el siglo II d.C., Luciano de Samosata escribió uno de los textos fundamentales para el estudio de la danza y del movimiento en general; en él se hace absolutamente evidente que el filósofo Sirio exalta a la danza proponiendo que

es placentera, útil y procura sabiduría, lo que es lo mismo que establecer que es buena para los sentidos y el cuerpo, para la práctica, la virtud y el intelecto. Y lo es tanto para el que la práctica como para el que la ve (Rodríguez, 2015, 361).

volvieron su mirada al cuerpo y desarrollaron desde sus particularidades propuestas artísticas que todo el tiempo exploran a partir del movimiento una infinitud de posibilidades que tenemos al ser conscientes que lo que danza finalmente es nuestro propio cuerpo.

⁵ El surgimiento del performance va a ser determinante en los estudios artísticos del cuerpo. Si bien es cierto que el arte había hecho millones de referencias al cuerpo antes que surgiera el performance, no es sino hasta que se da el gran salto de éste en la escena artística, que la intención de comprender y escudriñar las grandes posibilidades que surgen al proponer y exponer con el propio cuerpo la obra en sí.

Así mismo, Luciano ve en el cuerpo el vehículo⁶ de comunicación con el que los bailarines cuentan para transmitir la historia y las características de los personajes que están encarnando. A su vez, expone claramente tres razones por las cuales se hace necesario defender la danza y el arte del movimiento por encima de las demás representaciones de la época. La primera razón que ve Luciano de Samosata es que la danza se encuentra en el origen del universo mismo; la segunda, es que al contrario de lo que se creía en la época la danza es un arte fuerte y viril; y la tercera, es que al estar directamente relacionada con lo divino es impío menospreciarla (Ibid, 364). Si bien es cierto que en el performance no existe como tal un tratado al estilo del que escribió Luciano en el siglo II d.C., acerca de la danza, sí encontramos estudios que nos permiten comprender, en primer lugar, que el arte del performance aparece en los años 60's como una reacción a los paradigmas de representación que se desarrollaban en la época; segundo, que al ser el arte corporal una propuesta en la que se materializa en el cuerpo de los artistas la obra misma, son las acciones de la vida las que toman sentido dentro de este discurso; y tercero, que el performance des-fetichiza el cuerpo humano y lo saca de la exaltación de la belleza en la que había sido encajado durante siglos posicionándolo como un medio del hombre que, a su vez, depende única y exclusivamente del hombre (Glusberg, 1986, 35).

Es importante que tengamos en cuenta que tanto para la danza como para el performance el estudio del cuerpo no puede realizarse de la misma manera como se analizan las otras cosas del mundo. A su vez, en la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, por un lado, el cuerpo es visible y, por otro, vidente, no hay una dualidad imperante sino que lo que predomina es una unidad indisoluble (Merleau-Ponty, 1975, 27) en la que “la experiencia corporal aparece como fondo imperceptible de todo percibir y del que, justo por eso, no podemos desprendernos” (Riera, 2015, 114). Por ende, aunque es cierto que dentro de las propuestas artísticas que se desarrollan a partir del movimiento pueden verse involucrados varios aspectos que hacen parte de este vivir en el aquí y

⁶ En palabras de Merleau-Ponty, el cuerpo es nuestro medio general de poseer un mundo, lo que nos lleva a pensar que tanto el filósofo Sirio, como el filósofo francés están apuntando a la misma concepción de cuerpo.

en el ahora, el cuerpo es la manera con la que accedemos al mundo y, a su vez, es el lugar de aparición de este ante nosotros.

Merleau-Ponty considera que la única manera de comprender el cuerpo es viviéndolo, pues a partir de ello entendemos que el mundo es lo que percibimos y lo que vivimos, ya que el mundo es inagotable, no se puede poseer, y es con nuestra propia experiencia que lo captamos y a partir de nuestros sentidos lo percibimos, tornándose así en una calidad vital que siempre hará una referencia al cuerpo. Tanto la danza como el performance se nutren constantemente de este nudo de significaciones vivientes, pues de una parte la danza se revoluciona a principios del siglo XX porque sus exponentes pedían a gritos poder hablar de sí mismos desde su propio cuerpo y, de otra, el performance surge como la necesidad de los artistas de impactar el espacio artístico y plantar desde su experiencia corpórea ese cúmulo de situaciones cotidianas que solo podían -y pueden- ser expresadas a partir del cuerpo.

No podemos obviar que el cuerpo, como lo plantea David Le Breton, es la condición humana en el mundo y es justamente en él que se hacen presentes y significantes el flujo incesante de las cosas: las imágenes, los sonidos, los olores, los colores, las texturas, los paisajes, el clima, el dolor, la brisa, las sensaciones más sutiles -ya sean internas o externas- se viven a través del cuerpo y fenomenológicamente hablando, captar el sentido del mundo o de la historia es revelar el sentido de la razón para así comprender que “el cuerpo es ya una inteligencia del mundo (...) aplicada a cada instante a su medio ambiente”(Le Breton, 2010, 37). Por ende, el cuerpo es una condición permanente de la experiencia y es con él que se da apertura a la percepción del mundo, en primer momento comunicando con él desde el interior y, posteriormente pasando a ser con él para darle significado a la conciencia corpórea que se aleja de la dualidad cuerpo-mente, plantándose así en una unidad de pensamiento en movimiento; y no hay un arte que se base más en la presencia constante del cuerpo que la danza, ella se basa en el movimiento y a su vez el movimiento se basa en cuerpos vivos (Sheets-Johnstone 2015, 15).

Con el cuerpo se da cabida a las múltiples posibilidades de moverse y de explorar todo lo que nos rodea y nos hace seres en el mundo que crean, piensan, sienten, perciben, expresan y viven para, con y desde él. Por tanto, bailar es permitir que todas y cada una de las experiencias que en el aquí

y en el ahora surgen, tengan la posibilidad de ser vividas con un cuerpo que en su momento inicial funciona como el lugar en el que la percepción se hace posible, pero que -si bien podría entenderse como un instrumento anónimo en medio de una gran generalidad- posee unos poderes corporales que le permiten estar dotado de sentido e intencionalidad ya que “el cuerpo es la manera en que accedemos al mundo y es también el lugar de aparición del mundo mismo ante nosotros, porque el cuerpo se abre por la percepción al mundo y, al mismo tiempo, se refleja él mismo en lo percibido” (Gordillo, 2000, 77). En consecuencia, podemos decir que el cuerpo danzante traspasa los límites de la individualidad, pues al bailar se comunica con el mundo y es bajo las condiciones propias del cuerpo que se puede poseer y darle significaciones vivientes.

Fenomenológicamente diríamos que la danza es un saber del cuerpo (...) es una expresión artística que no se limita a exteriorizar experiencias y prácticas habitualizadas, sino que las proyecta creativamente desde el propio cuerpo y en sus espacios reales posibles. Al danzar -ya sea solos o en conjunto- ese ser en el mundo sobre el que trabaja Merleau-Ponty, se articula tanto en lo psíquico como en lo físico y da paso a que el cuerpo se entienda como la condición de la consciencia en la que él es el mismo sujeto que está en constante diálogo con el mundo y con los demás (López, 2018, 471).

Es así como Merleau-Ponty expresa que el cuerpo es el vehículo del ser del mundo y que ser un cuerpo para un viviente es, por consiguiente, conectar con un medio definido que le permitirá mezclarse y comprometerse constantemente con ciertos proyectos, cosa que se hace rotundamente evidente en las propuestas artísticas de la danza contemporánea y del performance. Es por esto por lo que el cuerpo de los artistas se encuentra en constante relación con su obra y con su experiencia corporal del mundo; y no se puede separar en ningún momento lo que se crea de lo que se vive.

Una de las concepciones iniciales que se le atribuyó al performance fue el hecho de que los artistas en lugar de producir una pieza -objeto-, pusieron el cuerpo, su propio cuerpo al servicio de la obra; se convirtieron en los portadores constantes de significaciones artísticas que los llevaron desde encerrarse con un coyote⁷, hasta permanecer inmóviles mientras la audiencia tenía la potestad de utilizar 72 objetos como quisieran sobre su cuerpo⁸. Estos dos ejemplos nos sirven para demostrar la conexión directa que existe entre la corporalidad de los artistas y su propuesta, en la que se

⁷ Como fue el caso de Joseph Beuys en su obra *I Like America and America Likes Me* de 1974

⁸ *Rhythm 0* (1974) de Marina Abramović

evidencia una circularidad del cuerpo que parte de la intersección de sus propias experiencias, se comunican con las de los demás, regresan a su propio cuerpo y parten de nuevo hacia los otros. En pocas palabras, el artista está en el mundo y es el mundo donde se conoce.

Es por esto por lo que podríamos asegurar que tanto la danza contemporánea como el performance se nutren inconscientemente de esta noción de la percepción planteada por Merleau-Ponty, en primer lugar porque tanto la danza como el performance ilustran que vivimos el cuerpo con los otros y el mundo, y en segundo lugar porque se hace evidente que el cuerpo lleva en sí el esquema del mundo intencionado y que, por consiguiente, al estar generalizado articula todas nuestras relaciones (López, 2018, 469).

Los artistas que se dedican a alguna de estas dos prácticas -o a las dos- se sitúan tanto adentro como afuera de la obra. Si bien es cierto que el cuerpo es para ellos el instrumento con el cual comunican su obra, también es el vehículo de relación con el mundo del que hacen parte. El cuerpo no solo existe para los artistas al momento que su pieza emerge, sino que es un medio constante del aquí y del ahora con el que su propia experiencia se comunica con el mundo buscando constantemente la esencia de su cuerpo, revelando el misterio del mundo y de la razón a través de su campo perceptivo. En cierta medida podemos asemejar al artista del performance y de la danza con el fenomenólogo, pues este último busca el corazón de la experiencia a partir de la descripción del hombre, del mundo y de las relaciones que se generan bajo el conocimiento del cuerpo (Sheets-Johnstone 2015, 8-9), y los artistas dan significado a sus propuestas viviendo su propio cuerpo, reconociendo que es él el que percibe el mundo y que a raíz de esta percepción se da una gama infinita de posibilidades en las que su experiencia corpórea del mundo se puede traducir en propuestas artísticas⁹. Merleau-Ponty, en *Fenomenología de la percepción* establece que no se puede comprender la función del cuerpo viviente más que elevándola, en un primer momento desde la individualidad y, en un segundo en la medida en que yo sea un cuerpo que se eleva hacia el mundo; por tanto, dancística, performativa y fenomenológicamente hablando, el cuerpo es el lugar de

⁹ Lourdes Gordillo Álvarez en su texto “El momento existencial del cuerpo en Merleau-Ponty”, expone que la vida humana está basada fundamentalmente en el cuerpo, convierte al mundo en punto de apoyo y en correlato del propio cuerpo.

significaciones vivientes y no nos sorprende que él sea la posibilidad de poseer el mundo (Gordillo, 2000, 77).

1.2. La Fenomenología se viste de movimiento

Para hablar del movimiento en la danza contemporánea y el performance a partir de la fenomenología de la percepción, es necesario que tengamos en cuenta dos factores: espacio y tiempo, los cuales serán determinantes en el análisis que realizó Merleau-Ponty del cuerpo y de la relación que tiene este con el mundo. De este modo, reconocemos una vez más dentro de los postulados del filósofo francés, la preocupación por entender la relación que tiene el propio cuerpo con su entorno puesto que, para él, el cuerpo es el que habita el espacio y el tiempo, y no como entes que se encuentran por fuera de sí, sino que este ente es del espacio y del tiempo y es gracias al cuerpo que existen los objetos.

Es así como, pensar el cuerpo en movimiento implica tener en cuenta el estudio que desarrolló Rudolf Laban, quien creía que el arte del movimiento es una disciplina autónoma que habla por sí misma y que permite percibir los objetos tangibles, pero que también da sentido a una serie de valores intangibles que se nutren a raíz de la relación que tiene el individuo con su entorno y que claramente determina la forma en la que actúa. Igualmente, Laban cree que el movimiento es la proyección visible de los sentimientos del ser, y siguiendo la línea de la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, encontramos que los dos pensadores consideran que a partir de la acción es que esa relación entre el sujeto y el mundo da significado a la vida.

Por otro lado, Paul Valery reconoció que la danza es un arte deducido de la vida, en el cual la relación cuerpo, objeto e intensidad es indisoluble. Es decir que la danza en último caso es el arte del movimiento humano voluntario. Desde la perspectiva fenomenológica que Merleau-Ponty plantea, en el cuerpo vivido se enmarca la interrelación de cuerpo sujeto con cuerpo objeto, determinando que es el cuerpo el que atrapa el movimiento y que no existiría un espacio para “mí” si no tuviese un cuerpo el cual, a partir de la acción, determina la posibilidad de un espacio y un tiempo. Para algunos teóricos, el performance es cualquier situación en la que se involucre el cuerpo del artista, el tiempo, el espacio y la relación que se crea entre el ejecutor de la obra y la audiencia que la percibe (Fernandez, 2017, 25). Por ende, podemos situarnos en un primer momento en el estudio del

movimiento, entendiéndolo como un fenómeno que “despliega dimensiones cualitativas que demuestran que no solo es conciencia de moverse, ni suma de movimiento, sino un “fenómeno dinámico espacio-temporal-energético (López, 2018, 471)” que se hace posible gracias al cuerpo.

Para Laban el espacio está determinado por el cuerpo del ejecutante y de los límites que posee, pues él centra el análisis de este desde el estudio del movimiento y específicamente se centra en el concepto de Kinesfera, que es el radio de acción normal que poseen los miembros del cuerpo y que, por consiguiente, determina el espacio en el que el cuerpo puede moverse. De igual manera, Laban encuentra que el tiempo provee de cualidades al movimiento -duración, velocidad y ritmo-, pero que es solo a partir de la acción que este factor se hace presente (Baril, 1987, 311-313). Merleau-Ponty plantea que el espacio es el ambiente sobre el cual la posición de las cosas es posible, es decir que el espacio existe con relación al sujeto y al campo fenomenal de la conciencia, donde el cuerpo se mueve porque existe una tarea presente posible y el espacio es el medio que facilita y da posibilidad a que esa tarea se realice (Dasilva, 2010, 98-99). A su vez, para el filósofo francés el tiempo está determinado por la existencia del cuerpo; el cuerpo no está en el espacio y tampoco en el tiempo. Habita el espacio y el tiempo y por lo tanto “así como está necesariamente «aquí», el cuerpo existe necesariamente «ahora»”(Merleau-Ponty, 1975, 157).

Es importante resaltar que desde la fenomenología la percepción no se puede entender como un comportamiento más de la experiencia corporal, sino que es el modo de ser de cualquier acción que viene dada a partir de un sujeto viviente que es un ser corpóreo situado en medio del mundo. Si lo pensamos desde la danza y el performance, en todo momento el artista se sitúa con su cuerpo, tanto en la propuesta artística como en su entorno, por lo que vivir corpóreamente -ya sea desde la cotidianidad de los hechos naturales del cuerpo, o desde la posición del bailarín o del artista del performance- significa estar involucrado con una experiencia corpóreo-perceptiva-práctica (Espinal, 2011, 190). Esto se hace absolutamente evidente dentro de las propuestas artísticas generadas desde la danza contemporánea y el performance. Para que una pieza dancística o una obra del performance sea posible es necesario que exista una intencionalidad frente a lo que se quiere expresar en la obra; para ello, generalmente los artistas desarrollan una idea y posteriormente se hace una exploración a partir del cuerpo que permita nutrir de sentido esta obra. Si bien es cierto que

en la danza juegan un papel muy importante otros elementos como la técnica, y en el performance muchas veces la exploración del cuerpo sucede hasta el momento en el que se está desarrollando la obra, no podemos negar la incorporación constante y evidente del cuerpo en cada uno de los procesos artísticos. El cuerpo es el centro del suceso artístico por excelencia que brinda la posibilidad de dotar de sentido todo en cuanto sucede a su alrededor. Por un lado, el performance es posible gracias a la integralidad del cuerpo como vector principal de la obra y, por otro, el cuerpo en la danza atrapa, comprende y exterioriza el movimiento, permitiéndonos ver que la experiencia corporal que se genera desde la danza o el performance es un fenómeno que comunica con el mundo y con los objetos. Por tanto, el cuerpo se considera como el origen de toda expresividad permitiendo que el entorno adquiera una significación desde los movimientos corporales, dotando de sentido a las cosas del mundo (Gordillo, 2000, 78).

Merleau-Ponty, en la fenomenología de la percepción, plantea un concepto determinante para entender el porqué se considera que existe un nuevo modo de conocer. El cuerpo fenomenal será para el filósofo francés el resultado del estudio que revela que el cuerpo está orientado hacia el mundo de una manera natural y que existe una visión pre-objetiva que va más allá de una simple filosofía reflexiva. Claramente esto marcó un nuevo rumbo de análisis en el que la experiencia se retoma así misma y busca pensar su verdad con el fin de darle paso a una nueva forma de conocer que admite su certeza, pero que a la vez permite que en la vivencia se genere ilusión o se considere el error como parte de ella, puesto que “lo vivido es siempre ambivalente y la percepción ofrece desde ella misma su propia verdad. Visto así, es empeñar todo un futuro de experiencias en un presente que en rigor jamás lo garantiza, es creer en el mundo” (Espinal, 2011, 191-192).

Ese cuerpo fenomenal que nos plantea Merleau-Ponty es el mismo cuerpo que descubre Isadora Duncan a principios del siglo XX y que navega por una serie de posibilidades que le brindó su propia experiencia. Para el filósofo francés el movimiento se aprende cuando el propio cuerpo lo ha comprendido, es decir que lo ha incorporado a su mundo y por consiguiente apunta desde sí mismo a las cosas, dejando que estas respondan a la solicitud que el cuerpo les hace y, por lo tanto, ejerzan sobre él sin representación alguna. En primer momento, es a partir de la propuesta de danza libre que propone Duncan, que el cuerpo, el propio cuerpo, se hace fundamental para comprender la

relación que se genera con el mundo y con las cosas que están en él. Las olas del mar y el movimiento de las ramas de los árboles fueron algunas de esas consignas que siguió Isadora Duncan para despojarse de los cánones tradicionales y abrir la posibilidad a que el entorno afectara la manera de actuar y de concebir la danza, permitiéndole al cuerpo experimentar nuevas posibilidades de moverse y de relacionarse con su entorno para emplear ese nuevo modo de conocer sobre el que reflexiona Merleau-Ponty. Al ser el cuerpo un objeto que está siempre conmigo, podemos decir que la danza cuenta siempre con un cuerpo fenomenal.

En *Acto sin título* del Black Mountain College (1952) John Cage y Merce Cunningham propusieron para la velada de performance de ese verano una pieza que sentó los precedentes con los cuales se desarrollaron más adelante algunas de las manifestaciones artísticas del mundo del performance. La maravillosa combinación artística que se presenció durante la ejecución de la obra fue determinante para que la interdisciplinariedad, con la que ya se trabajaba, se potenciara a tal punto que años más adelante las propuestas performativas traspasaron los límites entre un arte y otro y no segregaran en ningún momento las múltiples posibilidades que cada especialidad tenía. En *Acto sin título* hubo música, poesía, proyección audiovisual, movimiento, espacialidad y todo esto repercutió tanto en los asistentes que el boom de la pieza detonó años más adelante en la cohesión de una serie de artistas que propusieron el performance desde la danza, la música, el teatro y las artes visuales¹⁰. Un acontecimiento para resaltar en lo sucedido aquel verano de 1952 es que Cage, en una de las sesiones con los estudiantes del Black Mountain College hablando a cerca del budismo Zen, señaló que “(...) el arte no debería ser distinto [de la] vida, sino una acción dentro de la vida. Como todas las cosas de la vida, con sus accidentes y oportunidades y variedad y desorden y sólo hermosuras momentáneas” (Golsberg: 1996, 126). Esta reflexión que realizó Cage se nutre de sentido al encontrar que dentro de la propuesta fenomenológica desarrollada por Maxine Sheets-Johnstone se evidencia la necesidad de redescubrir el mundo natural y social, ya que dirigirse desde la fenomenología al estudio de las manifestaciones artísticas en las que el cuerpo es el garante de la acción, implica encontrar que la realidad sobre la que se desarrollan las obras se hunda profundamente en el artista.

¹⁰ Podemos destacar dentro de esta iniciativa al Judson Dance Group.

Es importante tener en cuenta que tanto Cage como Cunningham encontraron que en la vida cotidiana se hallaban todas las posibilidades de una nueva forma de expresión y de exploración; tanto en los sonidos del mundo de Cage como en los movimientos cotidianos del cuerpo de Cunningham se encontraba la materia prima de las propuestas performativas que estos dos artistas desarrollaron. Ahora, si tenemos en cuenta que el cuerpo fenomenal de acuerdo a Merleau-Ponty es un cuerpo que se instala en la experiencia natural que tiene del mundo, la propuesta que plantearon estos dos artistas hacia los años 50 's del siglo XX, responde a que “el cuerpo es el que impulsó los hilos intencionales ligados a su contexto inmediato, y eso sucede porque en el cuerpo se halla tanto al perceptor como al mundo percibido” (Espinal, 2011, 194) y por lo tanto, podemos decir que algunos de los análisis, necesidades y propuestas que se desarrollaron en torno a la danza y el performance del siglo XX, se sumergen en esta concepción corporal de la que nos cuestiona Merleau-Ponty, pues el cuerpo, el propio cuerpo empezó a generar un lenguaje que unió y encajó en las obras artísticas la intención de regresar al mundo vivido y así posicionar al cuerpo como el vehículo o el medio de comunicación con él.

El sujeto del movimiento no es algo exterior a él, sino eso que pasa en él moviéndose, porque como lo dice el fenomenólogo, si el movimiento es vivido, no es ciego para sí, sino que irradia un sí mismo. Cuando nos movemos, salimos de nosotros mismos, nos trascendemos y la conciencia es atravesada por el movimiento. La percepción de este nos hace descubrir una conciencia no tética, pues solo moviéndonos exploramos el mundo y, a la vez, nos sabemos carnales (López, 2018, 472).

Es por lo anterior por lo que al movernos exploramos el mundo y, a su vez, este se hace presente debido a la acción de movimiento que tenemos. Es importante resaltar que nuestra percepción remata en los objetos y, por consiguiente, una vez constituido este objeto se nos revela a partir de todas las experiencias que hemos tenido del mismo o podríamos llegar a tener. Bajo esta perspectiva es indispensable que pensemos los dos aspectos que para nosotros son fundamentales al momento de pensar el cuerpo en la danza y el performance a partir de la fenomenología de la percepción. Por consiguiente, el espacio y el tiempo son fundamentales al momento de explorar desde el movimiento las múltiples posibilidades corporales de las cuales nos interrogan las propuestas artísticas que aquí nos interesan.

La percepción hace posible que existan los objetos a partir del movimiento y en la acción como tal se construyen y se sientan las bases de la exploración espaciotemporal. Por un lado, no podemos negar que la percepción de los objetos está determinada porque mi cuerpo posee unas cualidades significativas a la hora de explorar el objeto y, por otro, posee una estructura temporal que hace posible la experiencia corporal en un aquí y un ahora, lo que implica no olvidar que el objeto de la percepción tiene múltiples maneras de ser percibido y que ese objeto es el mismo desde cualquier ángulo o cualquier tiempo, lo único que realmente cambia es la estructura de horizonte desde la cual nosotros abordemos el objeto. Merleau-Ponty explica que la estructura de horizonte no es más que la perspectiva desde la cual accedemos a explorar el objeto; no es lo mismo relacionarnos con él desde el frente o el lado; sin embargo, esto no quiere decir que el objeto sea otro, sino que es nuestra experiencia perceptiva la que se considera diferente. En este punto volvemos al análisis de la Gestalt¹¹ que tanto llamó la atención al filósofo francés, y es que

El mundo fenomenológico no es puro ser, sino el sentido que se transparenta en la intersección de mis experiencias y en la intersección de mis experiencias con las del otro, en el engranaje de las unas con las otras, es inseparable por tanto de la subjetividad y la intersubjetividad, que adquieren unidad mediante la reasunción de mis experiencias pasadas en mis experiencias presentes y de la experiencia del otro con la mía (Arias, 2004, 201).

Es importante aclarar que, en *Fenomenología de la Percepción*, esa relación sujeto-objeto está determinada por una cualidad sensible en la que tanto la ausencia o presencia de una percepción, como las determinaciones espaciales de lo percibido responden a la manera cómo el cuerpo va al encuentro de unas estimulaciones y cómo se remite a las mismas. Por consiguiente, se hace fundamental tener en cuenta que, dentro de esas opciones perceptivas, la síntesis¹² que

¹¹ En “El pensamiento de Merleau-Ponty: La importancia de la percepción” Fabio B. Dasilva, nos plantea que para el filósofo francés las intenciones del sujeto y las propiedades del objeto están entremezcladas y constituyen una nueva totalidad en la que se desdibuja por consiguiente la distinción entre estímulo y respuesta. Merleau-Ponty, afirma que para esa serie de relaciones internas se requiere una nueva conceptualización, en la que las nuevas totalidades sujeto-objeto, se impongan sobre la distinción sujeto-objeto, puesto que una de las características de la Gestalt, es que cada una de las partes lleva a las otras y a su vez nutren al todo independiente, por encima de las relaciones aisladas que puedan llegar a generarse.

¹² En *Fenomenología de la Percepción*, Merleau-Ponty nos dice que el proceso de la percepción del objeto es inacabado, ya que está determinada por el hecho de que la realidad que se me ofrece me expone el riesgo del error, pues es necesario que la cosa, si ha de ser cosa, tenga unos lados ocultos para mí y que por lo tanto se haga visible en la síntesis perceptiva la distinción entre la apariencia y la realidad, así entenderemos porqué nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos es parcial. Lo anterior indica que, al considerarnos seres del mundo, estamos condicionados por él y por el hecho que accedemos al ser tal y como es vivido, es decir, trascendemos las categorías del pensamiento objetivante a partir de las fracciones que podemos conocer del mundo.

tengamos de los horizontes con los cuales se ha explorado el objeto es una circunstancia inmediata a él y que no se considera como una operación precisa y certera por fuera de la experiencia corporal del objeto¹³; nos invita a encontrar

El origen del objeto en el corazón mismo de nuestra experiencia, que describamos la aparición del ser y comprendamos cómo, de forma paradójica, hay para nosotros un en-si, sin querer prejuzgar nada, tomaremos el pensamiento objetivo al pie de la letra, sin hacerle preguntas que él no se haga. Si nos vemos obligados a encontrar detrás del mismo a la experiencia, no será más que motivados por sus propios apuros (...) como la génesis del cuerpo objetivo no es más que un momento en la construcción del objeto, el cuerpo, al retirarse del mundo objetivo, arrastrará los hilos intencionales que lo vinculan a su contexto inmediato y nos revelará, finalmente, tanto al sujeto perceptor como al mundo percibido (Merleau-Ponty, 1975, 91).

De acuerdo con lo anterior, pensar que el objeto con el que se danza y se participa del performance es el mismo cuerpo que genera las relaciones con el mundo nos revela que la intencionalidad de la obra artística y el cuerpo fenomenal del cual hablamos anteriormente, son grandes aciertos, deducidos del análisis del cuerpo en la danza y el performance. Ese cuerpo que se convierte en obra es el mismo con el que el artista se relaciona con el mundo que habita a partir de los canales de comunicación que tiene la percepción y que él descubre desde su propia experiencia corporal. De forma apropiada lo plantea Merleau-Ponty, pues no es con el objeto que puede llegar a compararse al cuerpo, sino con la obra de arte, en tanto que los dos son individuos propios que poseen características particulares, ya que el cuerpo es una experiencia que comunica interiormente con su mundo, pero que a la vez es con el mundo y con los demás. Es por esta razón que la danza y el performance no pueden concebirse por fuera de esa relación corporal que a simple vista pareciera ser un golpe de suerte artístico, pero que si pensamos todas aquellas experiencias en las que los artistas, tanto de la una como de la otra, han sido protagonistas encontramos que “danzar no es, por

¹³ Lourdes Gordillo Álvarez en “El momento existencial del cuerpo en Merleau-Ponty”, analiza que dentro del planteamiento fenomenológico que desarrolla el filósofo francés, tanto el cuerpo como el mundo físico de los objetos y el mundo “ya dado”, hacen parte del suelo sobre el que la conciencia se nutre y que por lo tanto es imposible desarraigarse de estos tres elementos. De esta manera, lo que pretende hacer Merleau-Ponty es liberar a la conciencia de actos que no le pertenecen y que son propios del cuerpo como estilo de expresión del ser. A su vez, Cruz Elena Espinal Pérez en “El Cuerpo: un modo de existencia ambiguo. Aproximación a la filosofía del cuerpo en la fenomenología de Merleau-Ponty” nos dice que sólo a través del proceso perceptivo podemos acceder a la verdad. Pues esta acción cuenta con el cuerpo que está en constante contacto pre-reflexivo con el mundo produciendo sentido y orientando la actividad hacia la verdad, sin la necesidad de pasar por la reflexión o por alguna vía de actitud analítica.

tanto, una simple expresión del danzante, sino una dinámica de configuración del ser en el mundo con otros” (López, 2018, 479) y que en el performance el cuerpo es la principal obra de arte que está revestido de implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas (Gómez, 2005, 202).

1.3. Conclusiones

Ahora bien, el cuerpo, nuestro propio cuerpo no puede considerarse como una simple unión de órganos, al contrario, es un sistema sinérgico que está en constante función del movimiento y de la relación del ser en el mundo. A partir de la experiencia sensorial que se enmarca en el cuerpo fenomenal, la intención se entiende como un saber corporal y por tanto se aleja de una síntesis intelectual, ya que es a través de la experiencia que se da comienzo al conocimiento y el cuerpo es el medio de comunicación que a partir de la dinámica de sus partes¹⁴ se planta en un tiempo y en un espacio para dotar de sentido todo en cuanto sucede en la percepción. El movimiento en la danza no es un elemento más de la obra, es la consecuencia de poseer un cuerpo que está en constante comunicación consigo mismo y con su entorno. El cuerpo que se enmarca en el performance y que comunica a partir de él la intención del artista, es el mismo que responde a las vivencias de la existencia. Desde la danza y el performance “el cuerpo es un sistema de equivalencias y transposiciones intersectoriales, que hace que los sentidos se comprendan entre ellos”(Espinal, 2011, 198) y a su vez, es más que una suma de órganos que se encuentran en función de un sentido preestablecido. El cuerpo se considera el medio en el que se revela una nueva manera de sentir, de percibir y de relacionarse con los demás, que da sentido a la obra, pero que a la vez da sentido a las relaciones que se generan de su ser en el mundo.

En tanto que tengo un cuerpo y que actúo a través del mismo en el mundo, el espacio y el tiempo no son para mí una suma de puntos yuxtapuestos, como tampoco una infinidad de relaciones de los que mi conciencia operaría la síntesis y en la que ella implicaría mi cuerpo; yo no estoy en el espacio y en el tiempo, no pienso en el espacio y en el tiempo, soy del espacio

¹⁴ Rudolf Laban en *El dominio del movimiento*, nos dice que gracias a la asombrosa estructura corporal y al sinnúmero de acciones que puede realizar, es que la existencia como tal tiene sentido. Expresa que cada fase del movimiento, maniobra, gesto, cambio, transferencia de nuestro cuerpo por pequeña que sea, revela indiscutiblemente algún rastro de nuestra propia vida.

y del tiempo (à l' espace et au temps) y mi cuerpo se aplica a ellos y los abarca (Verano, 2018, 4).

Algunos filósofos consideran que no existe una temporalidad que no traiga consigo la noción espacial y viceversa, pues al lograr comprender esto es posible comprender la unidad del lugar y solo a través de esa comprensión del espacio del tiempo y del tiempo en el espacio, se pueden llegar a trazar los límites de nuestra experiencia corporal. Merleau-Ponty plantea que eso que nos comunica con el mundo y que nos permite acceder al conocimiento es lo mismo que delimita nuestra percepción. Innegablemente el cuerpo se encuentra condicionado porque existe bajo un tiempo y un espacio de los cuales no puede huir; sin embargo, es gracias a la existencia del cuerpo que ese espacio y ese tiempo cobran sentido dentro de la existencia, puesto que como lo hemos planteado con antelación, no pensamos al tiempo y al espacio como dos nociones por fuera de la existencia, todo lo contrario, somos tiempo y espacio y al ser con ellos, nuestra percepción del mundo se convierte en un saber y en un conocimiento.

De esta forma, al pensar la danza y el performance como dos artes que suceden siempre bajo la noción de un aquí y un ahora, nos paramos bajo la mirada de la fenomenología para situarnos en que es gracias al movimiento que esta relación -cuerpo-tiempo/espacio- cobra sentido. La danza podría ser considerada un arte efímero y el performance, para algunos, solo sucede bajo esa misma noción. No podemos capturar el movimiento dentro de una estructura estática con el fin de volver a él.

De acuerdo con lo anterior, se retoma la idea de que es nuestro cuerpo fenomenal el que va al encuentro del mundo a partir del movimiento y que, si el espacio exterior y el espacio corpóreo son un sistema práctico en el que el objeto se hace presente como objetivo de nuestra percepción, por lo tanto, el movimiento propio es lo que hace posible que se entienda dicha acción. Igualmente, es imperante tener en cuenta que es partir de nuestro movimiento que el tiempo y el espacio se hacen presentes, y que el movimiento asume activamente a estos dos y “es el cuerpo, como se ha dicho frecuentemente el que «atrapa» (kapiert) y «comprende» el movimiento” (Merleau-Ponty, 1975, 160), por consiguiente, tanto la danza como el performance responden al hecho de que el movimiento es una consecuencia corpórea vivida que le da sentido a cualquier carácter cualitativo

en el que la relación espacio-tiempo exista, puesto que el cuerpo humano da sentido a todo a su alrededor en cuanto se mueve y de hecho se da sentido a sí mismo a partir de esa comunicación constante que tiene con el mundo.

Así es que, evidentemente, el movimiento revela muchas cosas diferentes. Es el resultado del empeño en demanda de un objeto que se considera valioso, o de un estado de ánimo. Sus formas y sus ritmos señalan la actitud de la persona que realiza el movimiento, en una situación determinada (...) el movimiento puede resultar influenciado por el entorno de quien lo realiza (Laban, 1987, 13)

Por tanto, los hechos corporales están dotados de significado y a su vez son el instrumento que tenemos para comprender los objetos que están en el mundo a partir de esa relación espacio-temporal de la que hemos hablando; pues estos hechos corporales enlazan todo cuanto existe en el mundo y se convierten en el tejido sobre el que esto sucede. (Gordillo, 2000, 78) Pensemos *Lamentation* (1930) de la coreógrafa y bailarina norteamericana Martha Graham; esta pieza es un solo de danza que fue determinante para la escena de la danza moderna a nivel mundial, no solo porque Graham pone a jugar el espacio corporal en relación con el espacio escénico, el vestuario y los objetos, sino también porque en ella se expresa el encierro, el dolor, la desesperación, la angustia que se estaba viviendo en aquella época en la sociedad estadounidense, a raíz de la crisis de 1929. Así pues, el tiempo en la danza es más que un simple marco donde se instala la coreografía, y pensar que la danza es un fenómeno que depende constantemente de ese cuerpo fenomenal indica que tengamos presente que el tiempo se convierte en una temporalización que nos permite comprender el significado de la danza (Grant, 2014, 9).

Only in the timespace of performance – in the timespace of event that is also the happening of place – are place and world brought forth, and only there is genuine transcendence possible. There is no transcendence that is possible in temporality alone. Temporality simply moves us ever forward. Genuine transcendence, which is always an opening up of and to the world, is not a going beyond the place in which we already find ourselves, but is found instead in the opening up of that very place. It is this transcendence that Heidegger himself refers to when he speaks of the human as the one who ‘walks the boundary of the boundless’ (1971, p. 41) – the one for whom the possibility of transcendence, of a ‘going beyond’, is grounded in its own finitude and the finitude of its being. It is thus that transcendence arises only out of, and in relation to, the very placedness and boundedness of human being (Malpas, 2014, 35).

Es de esta forma que Merleau-Ponty establece que la coexistencia de los objetos en el espacio se da en doble vía, pues se hacen presentes para el sujeto perceptor, pero a su vez están enmarcadas en la misma onda temporal, lo que indica que esa relación que sucede entre el espacio y el tiempo se determina por una modulación y un medio contextual a partir del movimiento. Al habitar un mundo físico, este queda impregnado de estímulos y de situaciones de la vida propia del sujeto, que a su vez se nutre del medio que lo rodea. Por lo tanto, la temporalidad vendría a ser el verdadero asiento de la verdad, pues viene a ser el sentido entre el sujeto y el mundo y, por consiguiente, entre el alma¹⁵ y el cuerpo.

¹⁵ En *Fenomenología de la Percepción* Merleau-Ponty, expresa que la unión entre el alma y el cuerpo no es un efecto establecido por un decreto arbitrario. Por tanto, no existen dos términos exteriores en los que se entienda que, por un lado, se encuentra el objeto y, por otro el sujeto. Esta unión se da a cada instante y se consume en el movimiento de la existencia.

Referencias

- Arias García, Benito. "Traducción Crítica. Maurice Merleau-Ponty «Prólogo» a *Fenomenología de la percepción*. Presentación, traducción y apéndice". *Contrastes. Revista internacional de filosofía*, Vol. IX (2004): 185-212.
- Espinal Pérez, Cruz Elena. "El cuerpo: Un mundo de existencia ambiguo. Aproximación a la filosofía del cuerpo en la fenomenología de Merleau-Ponty". *Co-herencia*, Vol. 8 N° 15 (julio-diciembre 2011): 187-217.
- Glusberg, Jorge. *el arte de la performance*, Buenos Aires: ediciones de arte gaglianone, 1986.
- Golsberg, Roselee. *Performance Art*. Trad. Hugo Mariani. Barcelona: Ediciones Destino, 1996
- Gómez Peña, Guillermo. "En defensa del arte del performance". *Horizontes Antropológicos*, año 11, N° 24 (julio - diciembre 2005): 199-226.
<https://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a10v1124.pdf>
- Gordillo Álvarez-Valdés, Lourdes. "El momento existencial del cuerpo en Merleau-Ponty". *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, N° 20 (2000): 75-88.
- Grant, Stuart. "The Essential Question: So What's Phenomenological. About Performance Phenomenology?" En *Performance Phenomenology: To the Thing Itself*, ed., Stuart Grant, Jodie McNeilly-Renaudie y Matthew Wagner, 1-18. Suiza: Palgrave Macmillan, 2019.
- Grant, Stuart. Mc Neilly, Jodie. Veerapen, Maeva. "Introduction". en *Performance and Temporalisation. Time Happens*, ed. Stuart Grant, Jodie Mc Neilly, Maeva Veerapen, 1-22. England: Palgrave Macmillan, 2014.
- Grant, Stuart. McNeilly-Renaudie, Jodie y Wagner, Matthew, ed., *Performance Phenomenology: To the Thing Itself*. Suiza: Palgrave Macmillan, 2019.
- _____. "Introduction". En *Performance Phenomenology: To the Thing Itself*, ed., Stuart Grant, Jodie McNeilly-Renaudie y Matthew Wagner, 1-18. Suiza: Palgrave Macmillan, 2019.
- Laban, Rudolf. *El dominio del movimiento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1987.

Le Breton, David. *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2010.

López Sáenz, M^a Carmen. “Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets-Johnston”. *Arte, individuo y sociedad*, nº 30 (3), (2018): 467-481.

Malpas, Jeff. “Timing Space-Spacing Time”. en *Performance and Temporalisation. Time Happens*, ed. Stuart Grant, Jodie Mc Neilly, Maeva Veerapen, 25-36. England: Palgrave Macmillan, 2014.

Mateos de Manuel, Victoria. “Hacia una fenomenología de la danza. “Intencionalidad co-encerrada” en ideas II”. *Eikasía. Revista de Filosofía*, (diciembre de 2015): 371-378.

Mateos de Manuel, Victoria. “Hacia una fenomenología de la danza. “Intencionalidad co-encerrada” en ideas II”. *Eikasía. Revista de Filosofía*, (diciembre de 2015): 371-378.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. España: Ediciones Península, 1975.

Pérez Riobello, Asier. “Merleau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo”. *Eikasía. Revista de filosofía*, año IV, Nº 20 (septiembre 2008): 197-220. <http://revistadefilosofia.com/20-06.pdf>.

Polo Pujadas, Magda. “Pensar la danza, pensar el cuerpo.” En *Filosofía de la danza*, 13-36. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universidad de Barcelona, 2015.

Rodríguez Valls, Francisco. “Movimiento esencial en el espacio. El diálogo sobre la danza de Luciano de Samosata”. *THÉMATA.REVISTA DE FILOSOFÍA*, Nº 37 (2005): 355-372.

Samosata, Luciano de. “Sobre la danza. Licino y Cratón”. En *Obras completas de Luciano*. Trad. Federico Baraibar y Zumárraga, Cristóbal Vidal y F. Delgado. Madrid: Librería de la viuda de Hernando y Cia, 2009.

Sheets-Johnstone, Maxine. “Phenomenological Methodology and Aesthetic Experience: Essential Clarifications and Their Implication” En *Performance Phenomenology: To the Thing Itself*, ed., Stuart Grant, Jodie McNeilly-Renaudie y Matthew Wagner, 39-62. Suiza: Palgrave Macmillan, 2019.

_____. *The Phenomenology of Dance*. Filadelfia: Temple University Press, 2015.

Silva, Fabio D. “El pensamiento de Merleau-Ponty: La importancia de la percepción”. *Miríada*, año 3 N° 6. (2010): 93-118.

Verano Gamboa, Leonardo. Suárez González ,Javier Roberto. “Introducción”. En *Pensar el Cuerpo*, ed. Leonardo Verano Gamboa, Javier Roberto Suárez González, 1-8. Barranquilla: Universidad del Norte, 2018.