



↑ Alice Chauchat & Frédéric Gies. *The Breast Piece*, 2007. [François Desautels]

Acerca de *The Breast Piece (praticable)*
Alice Chauchat & Frédéric Gies

En este texto proponemos una mirada retrospectiva al trabajo que realizamos para una pieza que firmamos conjuntamente en 2007 y que Alice está representando: *The Breast Piece (praticable)*. La pieza se centra en los pechos y en las representaciones del cuerpo femenino. En primer lugar, explicaremos qué fue lo que nos impulsó a cada uno a hacer esta obra, así como qué nos impulsó a trabajar conjuntamente en ella. A continuación hablaremos de nuestro proceso de trabajo en la pieza, del resultado obtenido mediante los métodos de trabajo que empleamos, y del discurso del cuerpo que está en el fundamento de lo que hicimos.



Entre 2001 y 2005 la obra coreográfica de Frédéric se centraba fundamentalmente en las representaciones de género, y estaba muy influida por la teoría queer. Frédéric hizo varias performances sobre el tema, sea en colaboración con Frédéric de Carlo o solo. Trabajaban el género como performance y las imágenes que estaban personificando. El enfoque era, pues, más bien externo, y se centraba en producir y/o jugar con signos. En consecuencia, los procedimientos de trabajo consistían en comenzar a partir de una imagen y después encontrar algún modo de moverla, de consolidarla. A finales de 2005, Frédéric tomó otra dirección en su trabajo, y junto con sus colegas de *practicable* (Alice Chauchat, Frédéric de Carlo, Isabelle Schad, Odile Seitz) empezó a trabajar al revés. Centrarón la atención en las prácticas corporales y en cómo constituyen el terreno de las representaciones. Así, pues, el procedimiento consiste en observar qué tipo de representaciones, qué tipo de imágenes pueden surgir de una práctica corporal, de una actividad corpórea. En esa línea, Frédéric empezó a trabajar en una nueva pieza llamada «*Dance (practicable)*», basada en la práctica del BMC^{®1}. Que trataba de los estilos de danza y la historia de la danza.

De 2000 en adelante, Frédéric fue interesándose cada vez más en el BMC[®], que se convirtió en una base importante de su trabajo en torno a 2005, a la vez que se establecía *practicable* partiendo de interrogantes comunes en torno al intercambio de prácticas corporales y a los efectos de tales prácticas en la concepción del trabajo coreográfico.

El primer contacto de Frédéric con el BMC[®] se produjo en un taller de Vera Orlock. Fue un auténtico descubrimiento para él, que lo llevó a reconsiderar toda su práctica con la danza y a bailar de otra manera. Estaba convencido de que, durante todos los años de aprendizaje de técnica de danza y de trabajo como bailarín profesional que había dejado atrás, ni él ni la gente de su alrededor sabían con qué estaban moviéndose. Sabían un poco acerca de sus huesos y músculos por el dolor que a veces sentían (!) y por ilustraciones anatómicas. Conocían algunos de sus nombres, pero no lo que son realmente ni cómo funcionan. Comprendió por qué la mayoría de lo que los profesores de danza que había tenido o los coreógrafos con quienes había trabajado le habían dicho le parecía tan arbitrario. Decidió entonces optar por un cuerpo que domina sus movimientos, no

porque ha aprendido las formas adecuadas y sepa qué aspecto debe tener, sino más bien porque tiene una conciencia interna y una idea de sí mismo y de los orígenes del movimiento. Un cuerpo que, en relación con otros cuerpos, construye su propio conocimiento.

—

Desde sus comienzos haciendo performances, Alice se centró en los modos en que las convenciones moldean las posibilidades de hacer la performance y de observar, en cómo la percepción propia para hacer o reconocer arte, por ejemplo, está moldeada por las obras de arte que ya se han visto, renovadas cada vez. Había una serie de convenciones que la hacían sentirse especialmente limitada, las relacionadas con su propia aparición en escena como mujer; nunca pensó que la gente la vería separada de su género, y pensaba que tenía que enfrentarse a lo que fuera que significara «una mujer en escena» para un público. Eso la llevó a dirigir la mirada a la cultura de la danza y de la performance y también a las teorías de género y sobre performance, y después a desarrollar estrategias para abrir espacios en papeles o posturas convencionales, en los que cada sujeto individual podía aparecer como habitante de una postura a la que no puede reducirse.

En *J'aime*, una colaboración entre Alice y Anne Juren de 2004, se presentaban con energía y exponían su goce entregándose a una danza de fuerte carga erótica, ocupando la postura convencional de jóvenes mujeres bailando desnudas como superficie de proyecciones sexuales y adquiriendo una posición de dominio por la misma coreografía forzada que contradecía potenciales (mal)interpretaciones de su baile tildándolo de expresión ingenua o espontánea.

En *Crystall*, una colaboración entre Alice y Alix Eynaudi de 2005, colocaron a la intérprete (Alix) en medio de las esculturas sobrias y formales de Alexander Wolff y rodeada de una humareda negra por la que serpenteaba el público, constantemente en busca de la bailarina (es decir, escenificando su deseo de verla). La coreografía se convertía en un recorrido formalizado durante el cual la intérprete evoluciona por el espacio y entre el público, pasando por varias



posturas arquetípicas de la bailarina en nuestra cultura, como un conjunto de líneas abstractas, la criatura misteriosa, exótica y delicada, el cuerpo felino, etc. Son posturas en el sentido de que no son la reproducción exacta de imágenes de danza preexistentes, sino más bien de la reescenificación de relaciones concretas, tales como la relación en que la bailarina, empleando su técnica de danza, consigue una dinámica y una tensión espinal felinas sobre las que el público puede proyectar la expresión de un ser natural, salvaje, y de ese modo reafirmar la idea de que las mujeres están sin duda más cerca de la naturaleza que los hombres.

La postura básica adoptada en *The Breast Piece (practicable)* es la exhibición de pechos de mujer a la mirada de observadores como objeto de deseo para el espectador esteta o consumidor (masculino), igual que se hace repetidamente en el arte, la publicidad y la cultura popular.

—

En 2002, las dos participamos en un evento en el Vooruit de Gante llamado B-visible donde iban a tratarse temas queer. Así fue como nos conocimos. Después empezamos a intercambiar ideas sobre nuestros respectivos trabajos, ya que parecían estar bastante conectados por medio de nuestra relación con las representaciones, y también por nuestro interés en cuestiones de género. En torno a 2005, el intercambio entre nosotras y dentro de *practicable* creó la posibilidad de que nos centráramos en el propio funcionamiento del cuerpo, dejando de lado los imperativos culturales, y en qué aspecto adquiere, invirtiendo la relación entre las ideas del cuerpo y la materialización de esas ideas. Hasta entonces, al coreografiar el cuerpo habíamos representado relaciones o posturas en las que el cuerpo era una superficie o un elemento que simbolizaba la cultura. Posteriormente, al centrar la atención en la actividad del cuerpo empezó a dejar surgir la cultura como habitante del cuerpo, incluso cuando no se le pedía; podíamos estar trabajando con algo tan concreto como la grasa que hay bajo la piel, por todo el cuerpo, y terminar moviéndonos de una manera que evocaba poderosamente a la barra americana, aunque sin reproducir de ninguna manera movimientos de un show de barra americana. Además, esa danza no podía reducirse al baile de barra americana, ya que

las posibles imágenes asociadas a ella derivan siempre de un cuerpo atareado consigo mismo.

El hecho de iniciar el movimiento a partir de sensaciones internas nos permitió alejarnos de expresiones que funcionan como referencias y de afirmar un cierto lenguaje plástico desarrollado en nuestra cultura (por ejemplo, representar los pechos femeninos en una posición binaria entre la de un objeto de deseo sexual y la de agentes maternos, alimenticios, en ambos casos definidos por su uso potencial por parte de otros). En su lugar, para *The Breast Piece (practicable)* organizamos el cuerpo en relación consigo mismo, centrándonos en su propia materialidad.

Su «propia materialidad» se compone de carne, huesos, etc., así como de la cultura en la que evoluciona. El proceso de creación empezó con una larga serie de exploraciones de los distintos tejidos que hay en y alrededor de los pechos. Como los pechos de los hombres se componen de los mismos tejidos que los de las mujeres que no están embarazadas ni amamantando, podíamos explorarlos juntos y examinar las cualidades concretas de cada componente de nuestro propio cuerpo, y también observar su expresión en los movimientos del otro.

Las imágenes creadas en *The Breast Piece (practicable)* aparecen como consecuencia de la actividad corpórea, que consiste en iniciar el movimiento en los diferentes tipos de tejido que conforman los pechos (grasa, glándulas lácteas, piel, tejido conjuntivo, linfa, sangre, los ligamentos que sujetan los pechos, los músculos y costillas que hay bajo los pechos...). Partimos de un hecho anatómico y empleamos técnicas de corporeización de la anatomía y fisiología procedentes del BMC®. Iniciar el movimiento en esos tejidos diferentes produce cualidades de movimiento muy diferentes. Por ejemplo, iniciar el movimiento en la grasa puede crear una cualidad de movimiento muy sensual, mientras que partiendo de los músculos puede producir un movimiento más relacionado con la fuerza y la resistencia. Un segundo paso del proceso de trabajo consistió en cristalizar esas cualidades de movimiento y convertirlas en imágenes. Esas imágenes pueden llevar una considerable carga cultural. Estudiábamos todo lo que pudiera remitir a imágenes



de feminidad. De esa manera las imágenes producidas por el cuerpo realizando la actividad de iniciar un movimiento en los diferentes tejidos de los pechos aparecen y desaparecen continuamente.

He aquí un ejemplo de cómo aparece una imagen: en un momento dado de la pieza, el movimiento se inicia en la linfa que atraviesa los vasos linfáticos y nódulos linfáticos de los pechos. Alice camina lentamente en línea recta frente al público. El movimiento se amplifica de los pechos a los brazos. Los pechos parecen adelantarse cada vez más, y toda la zona pectoral empieza a parecer más ancha y fuerte. Los brazos también se elevan de manera progresiva, impulsados por la linfa. En algún momento, los brazos están bastante elevados a los lados, y en ese momento la imagen que aparece nos recuerda a la estatua griega de «la Victoria de Samotracia». Los pechos aparecen altivos y fuertes, victoriosos, y los brazos tienden a parecer potentes alas. Entonces Alice cambia el foco de atención de su cuerpo, dirigiéndola a otros tejidos de su cuerpo, y la imagen desaparece.

—

Tras varios meses de trabajo fuimos una semana a Budapest a estudiar con la doctora del BMC® Bori Hoppal, especializada en fisiología femenina. Aunque nos habíamos centrado mucho en el material y las imágenes del cuerpo, ella nos impulsó a reconocer nuestro pasado en nuestro propio cuerpo, experiencias personales relacionadas con nuestros pechos, así como con los de otras, por ejemplo, nuestras madres. Para nosotras fue una época importante e intensa vincular la investigación que habíamos realizado en torno al cuerpo-como-tal conectado al cuerpo-como-imagen, al cuerpo como vehículo de una vida personal y emocional.

Una práctica como la del BMC® produce una corporalidad que existe de por sí, es decir, más o menos separada de la visualización. Pero la visualización es también una base para la práctica, mediante la visualización de la materialidad del cuerpo a fin de sentirlo. Por otra parte, la historia del cuerpo, el aprendizaje, las imágenes y formas en que ha percibido representaciones de otros cuerpos lo informan acerca de

cómo comportarse. No existe nada que pueda llamarse una expresión pura del cuerpo o un movimiento natural.

La gente aprende a adoptar formas arquetípicas, reproduciendo y materializando formas y posturas clásicas señaladas como «bellas», como «correctas», como «deseables», etc. Y quien se mueva «libremente» tendrá necesariamente que atravesar esos caminos que se han aprendido y grabado en el cuerpo desde el momento de su nacimiento.

El movimiento del cuerpo es también un medio de comunicación diario mediante la empatía cinestética y mediante el uso de gestos y signos: desde el nacimiento desarrollamos nuestra capacidad para leer por medio de otros cuerpos y para emitir señales, es decir, para comunicar con nuestros cuerpos.

Podemos decir que la cultura corporal habita el cuerpo igual que habita la mirada del espectador.

Por consiguiente, al bailar sin centrar la atención en las sensaciones internas, esos medios expresivos reconocibles aparecen como rastros de la cultura en que vive el cuerpo.

—

Podría pensarse que con ese modo de producir imágenes de feminidad iniciando el movimiento en los tejidos de los pechos estamos proponiendo una visión esencialista del cuerpo femenino. Al contrario, el hecho de que pongamos todas esas imágenes una detrás de otra sin ninguna jerarquía las convierte en posibilidades y no en verdades estables. La fluidez de pasar de una forma a otra, de una identidad a otra, elude esa visión esencialista.

El baile de la intérprete de *The Breast Piece (practicable)* crea un cuerpo incesantemente cambiante. No son solamente las imágenes del cuerpo las que están cambiando, sino su consistencia, su textura. A veces los pechos, y todo el cuerpo (cuando los movimientos iniciados en los pechos son transmitidos al resto del cuerpo), parecen blandos o hinchados, o por otra parte ligeros o pesados, fuertes o caídos y colgantes. No obstante, como la performer explica claramente que es ella



quien está en el origen de tales transformaciones, el cuerpo nunca aparece como un pedazo de carne. No es un cuerpo que el público pueda diseccionar. No es un cuerpo objetificado. Ese cuerpo controla las imágenes que produce; las imágenes de la feminidad con fuerte carga cultural no aparecen como algo impuesto al cuerpo que las ejecuta. El hecho de que las imágenes aparezcan y desaparezcan y de que no se fije ninguna imagen produce una identidad flotante y cambiante. Al no permitir al espectador que capte y retenga las imágenes, impide que establezca para la intérprete una manera estable de aparecer. De modo que, paradójicamente, trabajar tan cerca de ese hecho anatómico de los pechos femeninos no nos llevó a proponer una visión esencialista del cuerpo femenino, sino más bien una visión performativa.

La diversidad de las imágenes producidas, así como el hecho de que se yuxtapongan de una manera que no corresponde a ningún tipo de juicio o jerarquía, invita al espectador(a) a pensar en cómo se identifica con esas imágenes y por qué reacciona de un modo u otro ante cada una de ellas.

La pieza puede tener un efecto particular y directo en las espectadoras, que a menudo reflexionarán sobre su experiencia con sus pechos. Como la pieza en sí se basa en una especie de experiencia a tiempo real de la intérprete con sus propios pechos, puede vincularse directamente con la experiencia de la espectadora. Hablando después de las representaciones con algunas de ellas, surgían muchas historias íntimas sobre pechos. Una espectadora nos contó que al final de la pieza se sentía muy orgullosa de sus pechos.

El cuerpo, tal como se presenta en *The Breast Piece (practicable)*, es por tanto un complejo de materialidad y cultura; carne que circula por hábitos culturales transportando su propia historia, así como la cultura más amplia que la rodea.

El público es invitado a adaptarse a las relaciones inducidas por la exhibición de los pechos, proyectándose emocionalmente sobre la experiencia de la performer en esa situación, así

como a recordar y observar su relación con la exhibición de pechos o de mujeres desnudas. Al mismo tiempo, es animado a empatizar cinestéticamente y a observar las transformaciones de la carne como una materia prima que despliega una vida propia.

Los espectadores proyectan su propio complejo de imágenes en el cuerpo de la intérprete y se topan con la resistencia de un cuerpo que es dueño de sí mismo.

→ www.practicable.info

1 «Body-Mind Centering® es un enfoque equilibrado de la experiencia transformativa mediante la reeducación del movimiento y el remodelado práctico. Este estudio experimental, realizado por Bonnie Bainbridge Cohen, se basa en la materialización y aplicación de principios anatómicos, fisiológicos, psico-físicos y relativos al desarrollo, utilizando el movimiento, el tacto, la voz y la mente. Gracias a ese estudio se comprende cómo se expresa la mente por medio del cuerpo y el cuerpo por medio de la mente».
→ www.bodymindcentering.com

