

ARTE Y DANZA: EN TORNO A ESTOS CONCEPTOS

*Diana Matilde Rogovsky
Escuela de Danzas Clásicas de La Plata /
Conservatorio de Música Gilardo Gilardi (Argentina)
dmrogovsky@yahoo.com.ar*

Resumen

El siguiente artículo se propone analizar y relacionar los conceptos de arte, danza y creación en perspectiva histórica, en relación con el contexto social y artístico; y a partir de la observación de los productos artísticos resultantes de diferentes prácticas y saberes. Para ello se reflexiona también acerca de las teorías y visiones que sucesivamente han sustentado y han sido vinculadas a la educación artística y también a la comunicación como fenómeno específico en el campo del arte. Hechas las primeras definiciones, se realiza un somero recorrido por la historia de la danza moderna y contemporánea argentina, estableciendo momentos clave. Luego se realiza una lectura de la danza desde la filosofía del arte, considerando a dos autores: Susanne Langer y Arthur Danto. Por último se diferencian prácticas de la danza en relación con procedimientos constructivos, estrategias de producción y difusión y recepción de los trabajos pensándolos para la danza argentina actual.

Palabras clave: arte, danza y creación; Susanne Langer; Arthur Danto; danza argentina actual.

Presentación

El propósito del presente trabajo consiste en realizar aportes reflexivos y vinculantes en torno a los conceptos de arte y danza, desde una perspectiva actual y también en relación con los procesos comunicativos propios del quehacer artístico y la transmisión pedagógica.

Para ello nos centraremos en lo que definiremos como danza de creación, refiriéndonos a cierta danza contemporánea y expresión corporal en la Argentina, dado que en sus procedimientos, procesos constructivos y propósitos artísticos éstas serán las formas sobre las que más compete nuestro análisis, dejando de lado en esta ocasión a otras formas como el *ballet*, las danzas tradicionales u otras formas populares. Tomaremos como referencia los escritos de la filósofa Susanne Langer y de Arthur Danto para realizar una lectura crítica en relación con estas visiones del mismo campo disciplinar: la filosofía del arte.

También nos referiremos a la relación entre danza y educación en la educación básica y común y en la especializada, considerando para ello referencias históricas y análisis contextuales.

Historia y educación

Según sabemos y deja asentado Marcelo Isse Moyano (1) en las entrevistas realizadas a los “pioneros” de la danza moderna en Buenos Aires, ésta se origina cuando ocurre la aparición de dos figuras importantes: por un lado Miriam Winslow, estadounidense que viene a la Argentina en los años cuarenta y al poco tiempo forma una compañía profesional de danza en la que montaba sus propias obras. Dicha compañía fue integrada por muchos de quienes después desarrollaron la disciplina en Buenos Aires: Renate Schottelius, Ana Itelman, entre

otros. Asimismo, llega casi contemporáneamente también, la misma Renate Schottelius, quien vino de Alemania y se quedó luego en la Argentina desarrollando una vasta carrera en torno a la enseñanza sobre todo, a diferencia de Winslow, que en pocos años volvió a su país natal. Renate Schottelius transmitió los principios de la llamada danza libre o centroeuropea. Esta forma de danza está históricamente vinculada a Rudolf Laban (quien realizó un exhaustivo y minucioso análisis del movimiento útil para la observación, enseñanza y creación, y que constituye la base de formaciones de la educación común y especializada en muchos países del mundo), Mary Wigman y Kurt Joos, entre otros.

Siguiendo con aquellos extranjeros que realizaron aportes sustanciales a la disciplina, otra presencia importante en nuestro país fue la de Dore Hoyer, alemana. Esta creadora, por medio de un contrato, trabajó durante un breve período en el Teatro Argentino de La Plata. Muchos jóvenes coreógrafos venían desde Buenos Aires a estudiar con ella, ya que, por ejemplo, fue una de las primeras en incluir a la improvisación como técnica para generar materiales coreográficos propios.

Otra creadora y pedagoga valiosa que podemos nombrar fue Ana Itelman (2). Ella sistematizó la enseñanza en torno a la composición coreográfica incluyendo trabajos de análisis e improvisación del movimiento, análisis de los elementos de las puestas en escena (iluminación, vestuario, música), pensó las relaciones entre danza, teatro, cine, música, literatura. Durante varias décadas y a la par de una vasta carrera como coreógrafa desarrolló la enseñanza sistemática y a sus cursos asistían gente vinculada al teatro y la danza, quienes luego difundieron, reelaborándolo en muchos casos, su sistema de enseñanza.

También se hace necesario hablar aquí de Patricia Stokoe. Ella construye los basamentos de la disciplina Expresión Corporal, pensando en una forma de danza que pudiera ser para todos y parte de la educación común. Habiéndose formado, entre otros lugares, en el Centro Laban en Londres, se preocupa por los aspectos educativos en relación con el movimiento y en relación con el entrenamiento y desarrollo sensible del cuerpo-mente del bailarín; para lo cual acuña la definición de la sensopercepción. Por ella entendemos una condensación por un lado de la palabra sensación (y la intención de volverla consciente), y por otro la percepción. Desde el punto de vista científico, sabemos que existen en el cuerpo terminaciones nerviosas encapsuladas que constituyen los *exteroceptores* y los *propioceptores*. Algunos se ubican en el interior de las articulaciones, otros en la piel. Estos corpúsculos son los transmisores de ubicaciones y presiones posturales (dando información acerca de la *kinestesia*), otros de temperatura y presiones externas, estiramiento y pliegues de la piel. Entre los *extero* y *propioceptores* y la totalidad del sistema neuro-muscular se producen los intercambios de estímulos, reacciones y cambios en relación con postura, tonicidad y movimiento. Por múltiples razones esta sensibilidad se ve a veces disminuida, atrofiada y por medio de las llamadas técnicas concientes (Eutonía, Técnica F.M. Alexander y Método Feldenkrais, por ejemplo) se recupera la conciencia y sensibilidad de estos receptores, entre otras cosas.

Más allá de las individualidades, otros momentos relevantes en la historia de la danza-de-creación argentina podrán ser: las experimentaciones realizadas en el Instituto Di Tella, donde

la improvisación, composición en tiempo real, las propuestas interactivas con el público y las *performances* y *happenings* comenzaron a implementarse. También la creación del Grupo de Danza Contemporánea del Teatro San Martín, que en sus comienzos dio lugar a la experimentación y creación de jóvenes coreógrafos y durante décadas brindó posibilidades de desarrollo a creadores argentinos. Luego, por supuesto, están los aportes de muchos maestros y coreógrafos de segunda, tercera y cuarta generación en diferentes puntos del país que no nombraremos aquí en esta oportunidad.

Desde el punto de vista de la educación, sabemos que aproximadamente en los años sesenta y setenta la disciplina danza en nuestro país se ve impactada y transformada por la concepción de la Educación por el arte. Dicha visión de la educación transformó sustancialmente el rumbo hasta entonces seguido por las pedagogías en nuestro país, coincidiendo por un lado con la época del revisionismo crítico-marxista latinoamericano y por otro con las experiencias de la Escuela Nueva. En este sentido, una cita de Herbert Read es: "En última instancia, no hago distinciones entre ciencia y arte, salvo como métodos, y creo que la oposición creada entre ambas en el pasado se ha debido a una concepción limitada de ambas actividades. El arte es representación, la ciencia es explicación de la misma realidad" (3). Esta visión postulaba la educación por medio del arte para todos los sujetos, potencialmente portadores de tal capacidad artística, diferenciándose así, por un lado, de las formaciones artísticas escolares que históricamente existían al momento, en las que el arte servía a fines prácticos (dibujo técnico para el diseño de herramientas, por ejemplo o decoración), como señala Elliot Eisner en su análisis histórico de la educación artística; o, por otro lado, para desarrollar talentos "innatos" que eran detectados tempranamente en algunos individuos. Resulta pertinente aquí la reflexión acerca de la transformación del ideal romántico del artista como genio o *inspirado* a la idea del quehacer artístico como práctica, construcción, oficio no extraordinario y al alcance de todo ser humano. Esta idea es bien propia del siglo XX y responde a los profundos cambios ocurridos al interior del mundo del arte; pero también a las relaciones del arte con los cambios sociales y con distintas posturas ideológicas.

Actualmente se considera, desde los ámbitos oficiales de enseñanza, al arte como particular modo de conocimiento insustituible y no reemplazable por otros, por eso es que la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires, por ejemplo, incluye cuatro lenguajes artísticos en la educación común básica: música, teatro, plástica y danza (aquí la forma expresión corporal). Hoy en día, se considera al arte como un campo disciplinar en el que se involucra el conocimiento, la comunicación y expresión, superando aquellas visiones que lo consideraban sólo un modo de expresión o auto expresión. No se persigue la "profesionalización" del artista en la formación básica. Obvio es que, aquellos que se interesen por este aprendizaje técnico y constructivo con fines profesionales o pedagógicos se formarán luego en las instituciones especializadas a tales fines. De este modo se asume al arte como constructo cultural, y por tanto interrelacionado con el resto de los eventos culturales históricos y en contexto. Las teorías de la recepción señalan al receptor como aquél que imprescindiblemente completa desde un lugar activo-interpretativo a la producción artística.

Filosofía del arte

Autores como Arthur Danto (4), desde la filosofía del arte, hablan de la obra de arte como “hija de su tiempo” pero no sólo porque en ella pueda haber alusiones a hechos, ideas o cuestiones actuales o vinculadas a la biografía o experiencias subjetivas del autor, o hechos de la realidad del momento de creación de una obra; sino, también, porque dicha producción no sería posible sin determinadas producciones anteriores que la habilitan y posibilitan de algún modo y con las que entra en diálogo la producción actual. Cada obra se vincula y se ubica en relación con las anteriores y contemporáneas y se configura así en la historia del arte. Del mismo modo, podemos pensar que la filosofía del arte se relaciona con las obras. Ciertas obras hacen posibles ciertos pensamientos, como señala Danto y por lo tanto, los pensamientos, la filosofía del arte también es histórica y contextual en relación con sí misma y en relación con la producción artística. Es desde esta visión que vamos a analizar los escritos de Susanne Langer (5).

En primer lugar resulta destacable el hecho de que Langer es una de las primeras autoras en tomar seriamente a la danza desde un campo de análisis filosófico, y de plantearse las cuestiones que de la danza surgen. En sus conferencias se dirigía a bailarines, coreógrafos, artistas de otras disciplinas y estudiantes y productores del ámbito intelectual, así como a público no especializado. Ella plantea a la danza como *imagen dinámica*, dándole jerarquía en el campo de las artes, cosa que no siempre –más bien casi nunca– ocurrió, ya que la danza quedaba excluida de los sistemas de clasificación de las artes de los filósofos europeos más importantes. Luego la postula como la primera, en sentido cronológico, de las expresiones artísticas, acordando en ello con el historiador Curt Sachs (si bien cabría aquí señalar que en aquel momento no podemos hablar de una separación entre música, danza y teatro como la pensamos ahora; y que también, en cuanto a la función del arte, estas expresiones se ubican en el contexto de las danzas rituales, contexto bien diferente en sentido antropológico y social del contexto de la danza teatral de occidente). Langer define al arte como *forma expresiva*. En primer término define forma en el sentido lógico, como organización, estructura que ordena y establece relaciones internas. O sea, el arte se trata eminentemente de una construcción simbólica. El hombre, en tanto sujeto de lenguaje es ser simbólico. Y el arte es símbolo y lenguaje. Más allá de Langer, podemos decir que en el presente, el arte se realiza en torno a fines eminentemente comunicativos. Se trata de una comunicación que si bien no excluye la *transmisión de información*, es pluridimensional, convocante de campos asociativos múltiples, autorreferencial, autorreflexiva, y, especialmente en el campo de la danza, no es traducible necesariamente a las palabras, sino que se produce en un campo sensorial e intelectual propio y específico. De allí su riqueza y su no reemplazabilidad por alguna otra forma que inevitablemente la empobrecería y cerraría.

Langer habla luego de la expresión de *sentimientos* por parte del artista. Da una definición amplia de sentimiento como todo aquello que el hombre puede *sentir* (no sólo emociones o percepciones y sensaciones propias o alusión a experiencias subjetivas, incluso la irrupción de

una idea). Sin embargo, actualmente las palabras *expresión* y *sentimiento* en el campo del arte, especialmente de la danza, suelen estar vinculadas a los productos e intencionalidades propios del romanticismo y del expresionismo, en tanto éstos se interesan o toman como punto de partida las experiencias personales y relatos biográficos del autor, la manifestación de emociones, el recorte del sujeto *en diferencia* a la *masa*, lo sustancialmente lírico en el arte. Por tanto, aquellos trabajos que se proponen *conceptuales*, o puramente *kinéticos*, o con un fuerte acento en el campo interactivo, perceptivo-interpretativo no serían los que mejor se encuadran en dicha definición de arte. Pero estas obras, al menos en el campo de la danza, no existían en los tiempos en que Langer escribió. Probablemente ella tuviera ocasión de ver por un lado *ballet*, y por otro la incipiente *danza moderna* estadounidense que perfectamente respondía a los principios por ella señalados. Entonces, podemos ver así que este es el diálogo entre arte y filosofía posible en cada época de acuerdo con lo existente, con lo que se da. Si tomamos una definición actual de arte como la de Danto, por ejemplo, que dice que el arte son *significados encarnados* observamos un desplazamiento del eje de la expresión hacia el eje de la comunicación (dado por la palabra significado) en donde la relación productor-receptor se vuelve central.

Pues ahora bien, como ya hemos dicho, la dimensión simbólica es algo que define al hombre, tal como señala Ernst Cassirer en su *Antropología Filosófica*, citado en los documentos curriculares de la D.E.A. De modo que el acto de simbolizar, que existe desde que existe el hombre y de intercambiar conocimientos, o sea de comunicarse, de hacer *común* lo propio por medio de símbolos es propiamente casi *lo humano*. El arte se halla justamente en medio de este campo de intercambios. (Este concepto de intercambio como factor estructurante y regulador social entre e intra comunitarios aparece desarrollado en el *Diccionario de Sociología* de Davignon, como podemos comprobar).

Creación y comunicación

Siempre vinculamos al arte con la creación, cosa que también señala Langer con su pregunta “¿Qué es creado?”. Si hablamos de creación en danza pensamos, por un lado, en materiales, en cómo se elaboran (esto es la creación del lenguaje de movimiento). Luego en los criterios de organización de estos materiales (selección, combinación, composición), en términos de Langer, construcción de la *forma*. Por último, arribamos al contexto de las significaciones en el discurso coreográfico, al que también aportan los otros elementos discursivos de la puesta en escena en la muestra de un producto de danza: plano sonoro, escenografía, vestuario, iluminación, videos, etc., en caso de encontrarnos en contextos de presentación espectacular. Es propio de la danza de creación la generación de los materiales de movimiento a partir de pautas de improvisación, que pueden surgir de exploraciones de las técnicas sensorperceptivas, de la indagación sobre los componentes del movimiento (tiempo, espacio y energía), de la recurrencia a otras formas artísticas como punto de partida (plástica, música, literatura, etc.), de planteos conceptuales, perceptivos, de la exploración sobre aspectos emocionales o la propia biografía, etcétera, en aras de evitar la mera reproducción de secuencias de movimiento

preexistentes (por ejemplo las de las técnicas *históricas* de danza moderna u otros entrenamientos como las técnicas *Graham, Humphrey-Limón*, alemana, *flying low, ballet*, etc.) y en aras también de crear material específico, original y genuino para cada proyecto coreográfico o para el aprendizaje mismo, atento a las posibilidades y motivaciones actuales de cada uno. Luego, en la composición se utilizan diferentes procedimientos constructivos: selección, repetición, variación, yuxtaposición, alternancia, etcétera. Hay géneros como el *ballet*, la llamada danza neoclásica o muchas formas llamadas contemporáneas que trabajan sólo en este plano combinatorio de materiales preexistentes. Si bien es imposible crear todo el material de la nada, por así decirlo, de la danza contemporánea se espera una exploración en este sentido, vinculada conceptualmente a los propósitos de la obra y no meramente un arte combinatorio. Existen muchas compañías en el mundo que trabajan sin embargo de ese modo: sin creación de lenguaje de movimiento, prácticamente con un formato *standard*: formación clásica de los bailarines que luego integran técnicas de danza contemporánea o moderna bailando obras que mezclan estilos en puestas de gran despliegue visual y teatral (vemos que se mantienen los preceptos en los que finalmente –en los siglos XIX y XX– se cristalizó el *ballet*: grandes compañías, grandes orquestas en vivo, despliegues de vestuario y de iluminación que implican grandes estructuras de producción en grandes teatros *a la italiana*, obviamente mayoritarias en los países más ricos pero presentes en todos, siempre en contextos de “oficialidad”. Por ejemplo, a veces podemos ver que se da esto en presentaciones del “*Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín*” o del Teatro Argentino u otro tipo de compañías generalmente dependientes del Estado. O sea que esta es la forma de danza que formalmente y con continuidad es sostenida por las Secretarías o Ministerios de Cultura en nuestro país. El resto de las producciones, que eventualmente pueden acceder a algún tipo de subsidio para las artes son llamadas danza independiente. Este estado de cosas es revelador de las ideas acerca de cultura, arte y danza que son sostenidas desde discursos oficiales, pero también confirmadas por la afluencia de determinado tipo de público atento también a las estrategias de difusión y promoción de dichas producciones. Vemos que estos trabajos conceptualmente no indagan acerca del cuerpo, del sujeto, del movimiento, del campo perceptivo, de la relación actor-espectador ni de ningún otro aspecto central y específico para la danza y terminan por ubicarla en el lugar de *divertissement* que durante tantos siglos ocupó. Este lugar es inocuo, no inquieta ni interroga al espectador, tampoco lo refleja, funciones éstas de las que el arte ha cumplido en los últimos siglos. Y el acceso a los medios de difusión, obviamente es mayor de este tipo de productos, que muchas veces involucran a célebres intérpretes, por tanto, en el espectador no especializado quizás sean este tipo de productos los más conocidos como danza. Mayormente estos trabajos producen, quizás, admiración (dado que los bailarines realizan movimientos muy difíciles para el público no experto) y distanciamiento (físico y metafórico, dadas también, en muchos casos, las temáticas de los espectáculos coreográficos). El artista es, por un lado, un profesional muy especializado, por otro, un *ser especial*.

Toma de posición

No es nuestro propósito desvalorizar ciertas prácticas artísticas en relación con otras (ya sean combinatorias, artes de reposición de repertorio anterior, de interpretación u otras), sino plantear una *diferenciación* en cuanto a sus objetivos, procedimientos y funciones. El arte, históricamente, ha desempeñado diferentes funciones en relación con sus comunidades de origen, no vamos a ahondar aquí en ello.

Nuestro deseo consiste en plantear la reflexión acerca de estas diferencias y eventualmente en establecer un diálogo con las distintas agencias (estatales o privadas) encargadas de sustentar, producir o solventar producciones artísticas en cuanto a las aspiraciones y funciones de los diferentes productos artísticos, que se interrelacionan y “dialogan” entre sí en el interior del mundo del arte y con la comunidad. Pensamos que toda sociedad se merece cuidar su repertorio anterior tanto como indagar sobre aspectos actuales que los artistas muestran en su trabajo. Siempre, pensamos, será deseable la convivencia de diversas manifestaciones, la pluralidad de discursos y posiciones, la difusión de diferentes prácticas y saberes específicos. En toda sociedad existen, como diría Levi Strauss, calor y frío, juego y ritual, resistencia al cambio e innovación en distinta graduación. Siempre han existido, en el arte, consagrados y “rupturistas” y todo el matiz de en medio, más allá de las particularidades y especificidades de cada sociedad y de cada momento socio-histórico que marca sus diferencias y está en relación también con la función que el arte cumpla en cada comunidad. Como ocurre en casi todos los países latinoamericanos, compartimos esta suerte, quienes estamos dentro de la llamada danza independiente, de dificultosamente acceder a los subsidios para las artes que el Estado otorga (sobre todo si se trata de las provincias argentinas, a diferencia de la Capital en la que circulan mayores posibilidades de financiamiento aunque no sea fácil, por supuesto, acceder a él), ya que aquí aún no están reglamentadas las “leyes de mecenazgo” o equivalentes (y entonces habría que ver, llegado el caso, cómo se realiza ese modo de producción, que conlleva sus problemas, también).

O sea que podemos ver que existen ciertas metodologías de aprendizaje, transmisión, creación y exhibición que marcan a la disciplina danza –de creación– que la posicionan en cuanto a su lugar como arte. Quizás esto resulte más diferenciador en sí de los diferentes géneros que determinados rasgos estilísticos en cuanto a gestos o modalidades de movimiento exteriormente evaluables como distintivas. Por cierto que determinados procedimientos creativos condicionan y producen determinados lenguajes de movimiento y construcciones coreográficas, esto resulta evidente como podremos comprobar al presenciar diferentes espectáculos de los diferentes *géneros* de danza. Por supuesto que hay aspectos históricos en relación con distintos géneros que los han marcado con determinados modos de movimiento, vinculados al momento de surgimiento de dichas formas (Hasta donde sabemos, resta aún realizar estudios actuales en el campo de la sociología o antropología en nuestro país que establezcan las relaciones entre los movimientos cotidianos, las técnicas del cuerpo que cada sociedad utiliza en la modernidad, la arquitectura urbana y suburbana donde se desarrollan los movimientos, y las formas de danza de la misma sociedad).

También podríamos preguntarnos, con relación a los problemas de *género* y *estilo*, acerca de las diferentes formas que hemos incorporado, muchas provenientes de Europa y EE. UU. y las transformaciones, adopciones y adaptaciones que aquí hemos hecho –o no–. No se nos escapan aquí los aspectos vinculados a los problemas de la *globalización* y de las particularidades de nuestra realidad latinoamericana, hecha de herencias múltiples, sincretismos, diversidad cultural, colonizaciones y dominaciones.

En lo personal, pertenezco a un grupo de creadores que adhiere a la modalidad de trabajo donde se buscan la creación de materiales y reglas constructivas para cada proyecto. Consideramos que la danza interroga, refleja, muestra, comunica aspectos relacionados al cuerpo, al lugar social y conceptual que éste contemporáneamente ocupa, aspectos relacionados al movimiento mismo (tiempo, espacio y energía, como dice Merce Cunningham), proponiendo un diálogo activo con el espectador. También la danza transmite sensaciones kinéticas específicas que repercuten en *el otro*, comunica emociones, transmite ideas y es capaz de narrar, aunque esto no es un requisito para ella. Puede divertir, ser leve y entretener pero no es ésta su única función. Todo el repertorio de sensaciones, acciones e ideas humanas pueden abonar sus puntos de partida, ya sea para creación de espectáculos o aquella que está en función del aprendizaje de cada sujeto.

Por lo antedicho, así resulta también esta toma de posición filosófica una toma de posición *política* que conlleva una determinada ética y produce efectos en lo que hace a la enseñanza, creación, dirección y exhibición de proyectos coreográficos.

Para terminar, me gustaría citar dos frases de creadoras argentinas, por cierto *buenas hijas de su tiempo*:

No puedo dejar de reconocer que elegí el nombre
Expresión Corporal como una especie de ángel protector
al iniciar mi labor aquí, en Argentina,
en una época en que la palabra danza implicaba
más o menos una de estas tres posibilidades: o danza clásica,
o danza moderna, o danza folklórica y nativa.

Patricia Stokoe

Debemos bailar como somos, como sentimos,
y con las reacciones provocadas por la vida que nos rodea.

Ana Itelman

Notas

Este trabajo fue publicado originalmente en *Question* N° 17, en marzo de 2008.

(1) Isse Moyano, Marcelo. *La danza moderna argentina cuenta su historia*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2006, pp. 9-30, 41-49, 81-118, 229-240.

(2) Isse Moyano, Marcelo. *La danza moderna argentina cuenta su historia*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2006, pp. 229-240.

Schumacher, Rubén. *Archivo Itelman, selección y notas*. Buenos Aires, Editorial Eudeba, 2002, pp. 19-22, 26-32, 40-98, 153-163.

(3) Read, Herbert. *Educación por el Arte*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1955, pp. 27-61, 134-194, 306-316.

(4) Danto; Arthur. *Después del fin del arte*. Barcelona, Editorial Paidós, 2001, pp. 25-63, 67-70, 83-91, 93-94, 105-150, 205-213, 222.

(5) Langer, Susanne. *Los problemas del Arte, diez conferencias filosóficas*. Buenos Aires, Ed. Infinito, 1966, pp. 11-34.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e Historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001, pp. 95-128.

BENTIVOGLIO, Leonetta *La danza contemporánea*. Milán, Manual Longanesi, 1985, pp. 20-44.
AA. VV, Cocoa-Datei; *Puentes y Atajos, recorridos por la danza en la Argentina*, Buenos Aires, Ed. De los cuatro vientos, 2005, pp. 97-153.

COPELAND, Roger y Marshall Cohen editors, *What is dance? Readings in theory and criticism*. Artículos de Francis Sparshott, David Levin, Selma Jeanne Cohen, John Martín, Mary Wigman, Isadora Duncan, cartas de Noverre. Traducción de Susana Tambutti. Oxford, Oxford University Press, 1983, pp.16-32, 38-66, 130-147.

DANTO, Arthur. *El abuso de la belleza, la estética y el concepto de arte*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 2005, pp. 22-108.

DANTO, Arthur *Después del fin del arte*. Barcelona, Ed. Paidós, 2001, pp. 25-63, 67-70, 83-91, 93-94, 105-150, 205-213, 222.

DAVIGNON, *Diccionario de Sociología*. Sin datos editoriales, pp. 252-262.

EISNER, Elliot *Educación la visión artística.*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1998, pp. 13-57.

FALCOFF, Laura directora, *Revistas Tiempo de Danza*. Buenos Aires, El Bosque Editora, 1995-1999. Números 1, pp. 36-42, N° 2, pp. 5-33, N° 6, pp.4-11, 20-34, N° 7, pp.19-38, N° 10, pp. 35-38, N° 12, pp. 10-13, 19-27, N° 17, pp. 4-8, 45, N° 19, pp. 4-8, 10-17, N° 20, pp. 19-34, N° 22, pp. 35-41, N° 23, pp. 23-34.

ISSE MOYANO, Marcelo. *La danza moderna argentina cuenta su historia*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2006, pp. 9-30, 41-49, 81-118, 229-240.

KALMAR, Débora *¿Qué es la Expresión Corporal?*, Buenos Aires, Ed. Lumen, 2005, pp. 30-32, 40-45, 93-110, 131-136, 141-143.

LABAN, Rudolf *Danza Educativa moderna*. Madrid, Ed. Paidós 1970, pp. 13-33, 132-133.

LANGER, Susanne. *Los problemas del Arte, diez conferencias filosóficas*. Buenos Aires, Ed. Infinito, 1966, pp. 11-34.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *El Mundo de la Percepción*. Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica. 2002, pp. 9-16, 27-45.

READ, Herbert *Educación por el Arte*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1955, pp. 27-61, 134-194, 306-316.

SCHUMACHER, Rubén. *Archivo Itelman, selección y notas*. Buenos Aires, Ed. Eudeba, 2002, pp. 19-22, 26-32, 40-98, 153-163.

STOKOE, Patricia. *La Expresión Corporal y el Niño*, Buenos Aires, Ed. Ricordi, 1967, pp. 6-16.

SORELL, Walter *La Danza en su Tiempo*. Traducción de Susana Tambutti. New York, Anchor Press/ Doubleday, Garden City, 1981, pp. 31-185.

Documentos de la Dirección de Educación Artística referidos a la danza en el Sistema Educativo Provincial, años 2004-06.

Diseños Curriculares para la provincia de Buenos Aires en el área danza.

Proyecto Educativo Institucional de la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata, año 2007.

DIANA MATILDE ROGOVSKY

Es bailarina, coreógrafa y docente. Se formó en la Escuela Armar Danza, Buenos Aires, en distintas técnicas de danza, composición coreográfica y análisis del movimiento y la danza, continuando luego con distintos maestros argentinos y extranjeros. Codirigió la Compañía la Marea Danza con la que realizó quince producciones coreográficas presentadas en La Plata, Buenos Aires y otras ciudades argentinas. Recibió reconocimientos de la Fundación Antorchas, Fondo Nacional de las Artes, Instituto Prodanza e Instituto Nacional del Teatro. Trabajó en la organización de ciclos de danza independiente de La Plata y Buenos Aires desde 1992. Sus últimas obras son: "Cómeme, bebeme" de 2002 y "Nuda" de 2005. Además de llevar a cabo el trabajo de creación y producción, se desempeña como docente en Proyecto de Análisis en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata y Taller de Trabajo Corporal en el Conservatorio de Música Gilardo Gilardi y en instituciones privadas.