

6

Referências bibliográficas

6.1

Bibliografia Citada

ABREU, Caio Fernando. Depoimento. In: **Ficções**. nº 2, Ano 1, 1998

ADOLPHE, Jean-Marc. Nascita di um corpo critico. In: FANTI, Silvia. (org.). **Corpo sottile: uno sguardo sulla nuova coreografia europea**. Milano: Unilibri, 2003

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: _____. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción**. Madrid: Bilbioteca Nueva, 2007

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea**. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007

ARTAUD, Antonin. A encenação e a metafísica. In: _____. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999

_____. Sobre o teatro de Bali. In: _____. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999

_____. O teatro da crueldade (primeiro manifesto). In: _____. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999

BANES, Sally. **Democracy's Body: Judson Dance Theatre, 1962–1964**. Duke University Press; 1993

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004

_____. Escrever, verbo intransitivo? In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins fontes, 2004

_____. O rumor da língua. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 2008

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

BEL, Jerome. Crepino gli artisti: a proposito di *Self-Unfinished* di Xavier Le Roy. In: FANTI, Silvia. **Corpo sottile**: uno sguardo sulla nuova coreografia europea. Milano: Unilibri, 2003

BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Pantin: Centre National de la danse, 2001

BLANCHOT, Maurice. A fala cotidiana In: _____. **A conversa infinita**: A experiência limite. São Paulo: Escuta, 2007

_____. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005

BLOOIS, J. The artists formerly known as... or, the loose end of conceptual art and the possibilities of 'visual autofiction'. **Image [&] Narrative**, n °19, 2007. Disponível em: <<http://www.imageandnarrative.be/autofiction/debloois.htm>> Acesso em: Agosto 2008

BORGES, Jorge Luis. O jardim de veredas que se bifurcam. In: _____. **Ficções**. São Paulo: Companhia das letras, 2007

BRANDSTETTER, Gabriele. Choreography as a Cenotaph: The Memory of Movement In: BRANDSTETTER, Gabriele & VÖLCKERS, Hortensia (orgs). **ReMembering the Body**. Ostfildern-Ruit, Alemanha: Hatje Cantz, 2000.

BUCHLOH, Benjamin. Process sculpture and film in Richard Serra's work. In: _____. **Neo-avantgarde and culture industry**: Essays on European and American art from 1955 to 1975. The Mit Press, 2003

_____. **Formalismo e Historicidad**. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

BURROWS, Johnatan & FARGION, Matteo. Conversación con Johnatan Burrows y Matteo Fargion. In: DOMÍNGUEZ, Juan et al. **In-presentable 03-07**. Madrid: La Casa Encendida, 2007

BURT, Ramsay. **Judson Dance Theatre**: Performative Traces. London & New York: Routledge, 2006.

CAGE, John. Música experimental. In: _____. **Silencio**: conferencias y escritos. Madrid: Ediciones Árdora, 2005

_____. Conferencia sobre nada. In: _____. **Silencio**: conferencias y escritos. Madrid: Ediciones Árdora, 2005.

_____. Una declaración autobiográfica. (1989) _____. **Escritos al oído**. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 1999.

CASPÃO, Paula. Stroboscopic Stutter: on the not-yet-captured ontological condition of limit-attractions. In: **The Drama Review**. 51:2 (T192) Summer, 2007

CATELLI, Nora. ‘Pruebas de haber vivido’: los Diarios y la Carta al Padre de Franz Kafka como límites de la autobiografía. In: _____. **En la era de la intimidad**. Rosário: Editorial Beatriz Viterbo Editora, 2007

CHAUI, Marilena. **Experiência do pensamento**: Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CONDE-SALAZAR, Jaime. Reading time. In: **Ballet-Tanz**, Outubro 2003.

CONDE-SALAZAR, Jaime. El ojo en la llaga. In: SANCHEZ, José A. (org.). **Artes de la escena y la acción en España**. Cuenca: Ediciones da la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006

CORNAGO, Oscar. El teatro de acciones o las ficciones reales. In: **Primer acto**: Cuadernos de investigación teatral. Año: 2006, Número: 313

CORNAGO, Óscar. **Éticas del cuerpo**: Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008

COSTA MALUFE, Annita. O devir-voz do poema. In: LINS, Daniel; GIL, José (orgs). **Nietzche/Deleuze**: Jogo e música. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008

CVEJIĆ, Bojana & VUJANOVIĆ, Ana. Open Work. Does it deserve a theory today? In: **Maska Performing Arts Journal**, Volume 20, no. 5-6 (94-95), 2005.

CVEJIĆ, Bojana. The Accursed Share S/R. Disponível em:
<<http://www.insituproductions.net/>> Acesso em: Abril 2007

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: Artes de Fazer. Vol. I. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008

DE DUVE, Thierry. The monochrome and the blank canvas. In: _____. **Kant after Duchamp**. Cambridge, Massachusetts / London, England: The Mit Press, 1996

DE MAN, Paul. La autobiografía como desfiguración. In: DE MAN, Paul et al. **En primera persona**. Madrid: Consejería de Cultura y Turismo, Comunidad de Madrid, 2006

DELEUZE, Gilles. Um manifesto de menos. In: _____. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007

_____. **Conversações: 1972 -1990**. São Paulo: Ed. 34, 1992

_____. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006

_____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005

_____. **Francis Bacon: a lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano Zero: Rostidade. In: _____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 3. São Paulo, Ed. 34, 1997

_____. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: _____. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. São Paulo: Ed.34, 1996

_____. Devir intenso, devir-animal, devir-imperceptível... In: _____. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. São Paulo: ed. 34, 1997

_____. Introdução: rizoma. In: _____. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. São Paulo: Ed.34, 1995

_____. **O que é a filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 1997

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998

DERRIDA, Jacques. A palavra soprada. In: _____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2005

_____. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: _____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2005

_____. "The law of genre" In: **Critical Inquiry**. Autumn, 1980

DEWEY, John. **El arte como experiencia**. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, s/d.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

DOMÍNGUEZ, Juan. Introducción. In: _____ et al. **In-presentable 03-07**. Madrid: La Casa Encendida, 2007

_____. On FROM...TO... In: **Everybodys Self Interviews**. Everybodys Publications, 2008 Disponível em: <<http://www.archive.org/details/EverybodysSelfInterviews> > Acesso em: Março

_____. The Application. Verbete Archivo Virtual de Artes Escénicas. Disponível em: <<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1242&PHPSESSID=aa1e36a0485e0793613078388c3ac926>> Acesso em: Setembro 2007

_____. Entrevista concedida à autora em 8/11/2007

_____. Entrevista. Disponível em: <<http://www.acabnews.it/view/1715>> Acesso em: Maio 2006

_____. Relatório. Disponível em: <<http://www.6m11.com/index.php?/projects/-in-process/>> Acesso em: Agosto 2009

_____. Juan Domínguez. (Verbete) In: 50 Choreographers of Contemporary Dance in Germany [Arquivo virtual Goethe-Institut / Tanzplattform Deutschland] Disponível em: <<http://www.goethe.de/kue/tut/cho/cho/ag/dom/por/enindex.htm>> Acesso em Maio 2007

DOUBROVSKY, Serge. Autobiographie/vérité/psychanalyse. In: _____. **Autobiographiques**: de Corneille a Sartre. Paris. PUF. 1988

_____. **Fils**. Galilée, 1977

DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault: Uma trajetória filosófica**. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995

ETCHELLS, Tim. Both Sitting or Brecht might have liked it. S/R. Disponível em: <<http://www.timetchells.com/notebook/may-2007/both-sitting-or-brecht-might-have-liked-it/>> Acesso em: Julho 2009

FINTER, Helga. **El espacio subjetivo**. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2006.

FORTI, Simone. **Handbook in Motion**. Northampton, MA: Contact Editions, 1980

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega, 2006

_____. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979

_____. O nascimento da medicina social. in: _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **História da sexualidade**: A vontade do saber. Vol. 1. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988

_____. **Vigiar e punir**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009

FRIED, Michael. Arte e objetividade. In: **Revista do programa de pós-graduação em artes visuais**. Eba - Ufrj, 2002

GALHÓS, Cláudia. Unidades de sensación. In: BURTIAGO, Ana (ed.) **Arquitecturas de la mirada**. Colección Cuerpo de Letra. Centro Coreografico Galego; Mercat de Les Flors; Institut del Teatre; Universidad de Alcalá, 2009.

GIL, José. **A imagem nua e as pequenas percepções**: estética e metafenomenologia. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996

_____. **Movimento total**: O corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004

GOLDBERG, Marianne. Trisha Brown, U.S. Dance, and Visual Arts: Composing Structure. In: TEICHER, Hendel. **Trisha Brown**: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001. The MIT Press; 2002

GOULEMOT, Jean Marie. As práticas literárias ou a publicidade do privado. In: ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges. **História da vida privada**: Da Renascença ao século das luzes. Volume 3. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

GRÉSILLON, Almuth. Devagar: obras. In: ZULAR, Roberto. (org.) **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002

HEATHFIELD, Adrian. Alive. In: _____. (org.) **Live**: Art and Performance. London & New York: Routledge, 2004

HUSEMANN, Prikko. The absent presence of artistic working processes: The lecture as format of performance. Disponível em: <http://www.unfriendly-takeover.de/downloads/f14_husemann_engl.pdf> Acesso em: Janeiro 2007

INGVARTSEN, Mette e CHAUCHAT, Alice Everybodys. In: **Everybodys Self Interviews**. Everybodys publications, 2008 (creative commons license) Disponível em: <<http://www.archive.org/details/EverybodysSelfInterviews>> Acesso em: Março 2009

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo**: Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005

KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with Cage**. New York; London: Routledge, 2003

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Escritos de Artistas: Anos 60-70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006

KOTZ, Liz. **Words to be looked at: Language in 1960's art**. The MIT Press, 2007

KRANYAK, Janet. (ed.). **Please Pay Attention: Bruce Nauman's Words: writings and interviews**. The Mit Press, 2003.

KRAUSS, Rosalind **A voyage on the North Sea: Art in the age of Post-Medium Condition**. New York: Thames & Hudson, 1999

_____. Richard Serra: Sculpture. In: ROSENSTOCK, Laura. **Richard Serra**. New York: The Museum of Modern Art, 1986.

_____. Sens et sensibilité: réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante. In GINTZ, Claude (ed.). **Regards sur l'art américain des années soixante**. Paris: Territoires, 1979

_____. Video: the aesthetics of narcissism. In: **October**. n° 1, Spring. 1976

_____. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAMBERT-BEATTY, Carrie. **Being Watched: Yvonne Rainer and the sixties**. The MIT Press – October Books, 2008

LE ROY, Xavier. Product of Circumstances. Disponível em: <http://www.unfriendly-takeover.de/f14_i.htm> Acesso em: Janeiro 2007

_____. Self-Interview. Disponível em: <<http://www.insituproductions.net/>> Acesso em: Abril 2007

_____. Entrevista. Disponível em: <<http://www.insituproductions.net/>> Acesso em: Abril 2007

_____. Entrevista concedida a Dorothea von Hantelmann. Disponível em: <<http://www.insituproductions.net/>> Acesso em: Abril 2007

LEE, Pamela. **Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s**. The MIT Press; 2006

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. **O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

_____. Um diário todo seu. In: _____. **O pacto autobiográfico**: De Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

LEPECKI, André. Exhausting Dance: Themes for a politics of Movement. In: HEATHFIELD, Adrian. (ed.). **Live**: Art and Performance. New York: Routledge, 2004

_____. Inscribing Dance. In: _____. (ed.) **Of the presence of the body**: Essays on dance and performance theory. Middeltown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004

_____. **Exhausting dance**: performance and politics of movement. New York / London: Routledge, 2006

LeWITT, Sol. Parágrafos da arte conceitual. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. **Escritos de Artistas**: Anos 60-70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006

_____. Sentenças sobre Arte Conceitual. IN: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. **Escritos de Artistas**: Anos 60-70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

LINS, Daniel. A escrita rizomática. In: **Revista Literária Polichinello**, nº 10, Por uma escrita rizomática, 2009

LIPPARD, Lucy. Post-Scriptum. In: _____. **Seis años**: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. “The desmaterialization of Art” In: LIPPARD, Lucy. **Seis años**: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

LÓPEZ SÁENZ, Maria Carmen. Intersubjetividad como intercorporeidad. In: **La Lámpara de Diógenes**, 2004, volumen 5 número 9. Disponível em:

<<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=84400905>>

Acesso em: Novembro 2009

LOUPPE, Laurence. Imperfections of paper In: LOUPPE, Laurence et al. **Traces of dance**. Paris: Editions Dis Voir, 1996.

_____. Notations et Dessins. In: LOUPPE, Laurence et al. **Danses Tracées**: Dessins et Notation des Chorégraphes. Paris: Dis Voir, 1994

_____. Brownian motion and France: Cartography of an impression. In: TEICHER, Hendel. **Trisha Brown**: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001. The MIT Press; 2002

_____. **Poétique de la danse contemporaine**: la suite. Bruxelles: Éditions Contredanse, 2004

MASSUMI, Brian. Navigating Movements: An interview with Brian Massumi
Entrevista concedida a Mary Zournazi. In: **21MC Magazine**. 27/10/2004 Disponível em: <<http://www.21cmagazine.com/issue2/massumi.html>> Acesso em: Fevereiro 2009

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. O olho e o espírito. In: _____. **Textos escolhidos**. [Coleção Os Pensadores] São Paulo: Abril Cultural, 1975

_____. **O visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2007

MICHELSON, Annette. Yvonne Rainer. In: **Art Forum XII**, 1974

MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: Cartas sobre a dança. São Paulo: Edusp, 2006

MORGAN, Robert. La situación del arte conceptual antes y después del January Show. In: _____. **Del arte a la idea**. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

_____. Robert Barry: El retorno a lo visible. In: _____. **Del arte a la idea**. Madrid: Ediciones Akal, 2003

MORRIS, Robert. Notes on dance. In: SANFORD, Mariellen R. (org). **Happenings and other acts**. London / New York: Routledge, s/d

NIJINSKI, Vaslav. **Cadernos**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1998

OLIVEIRA BRANDÃO, Roberto. Apresentação In: ZULAR, Roberto. (org) **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002

ORTEGA, Francisco. **O corpo incerto**: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008

OSBORNE, Peter. **Arte Conceptual**. London: Phaidon Press Limited, 2006

PASSANT, Anne. S/R. Disponível em:
<http://www.lacasaencendida.es/Ficheros/CMA/ficheros/pdf_inpresentable_03.PDF>
Acesso em: Abril 2006

PELBART, Peter Pal. Biopolítica. In: **Revista Sala Preta**. n. 7, 2007.

_____. **Filosofía de la deserción**: Nihilismo, locura y comunidad. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009

_____. **O tempo não reconciliado:** Imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2007

PERLOFF, Marjorie. No more margins. In: _____. **The poetics of indeterminacy:** From Rimbaud to Cage. Evanston, Illinois: Northwestern University Press; 1999.

PLOEBST, Helmut. **No wind, no word:** New choreography in the society of the spectacle. München: Kieser, 2001

POZUELO YVANCOS, José Maria. **De la autobiografía:** teorías y estilos. Barcelona: Ed. Crítica: Letras de Humanidad, 2006

PRADO, Carmen. Un oído a la intemperie. In: CAGE, John. **Escritos al oído.** Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 1999

RAINER Yvonne. Quasi Survey of Some Minimalist Tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A. In: HUXLEY, Michael; WITTS, Noel. **The twentieth-Century performance reader.** London; New York: Routledge, 2005.

_____. Some retrospective notes on a dance for 10 people and 12 mattresses called Parts of some sextets, performed at the wadworth atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in march 1965. In: SANFORD, Mariellen R. (org). **Happenings and other acts.** London; New York: Routledge, s/d

RANCIERE, Jacques. El espectador emancipado In: BURTIAGO, Ana (ed.). **Arquitecturas de la mirada.** [Colección Cuerpo de Letra]. Centro Coreográfico Galego; Mercat de Les Flors; Institut del Teatre; Universidad de Alcalá, 2009

_____. **A partilha do sensível.** São Paulo: Editora 34, 2005

RIBOT, Maria. Ese espacio que se abre... donde todo está girando: Encuentro con La Ribot. In: CONDE-SALAZAR, Jaime; SANCHEZ, José A. **Cuerpos sobre blanco.** Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: Comunidad de Madrid, 2003.

RIBOT, Maria. Entrevista concedida à C. Bouger. **Revista Relache.** Disponível em: <http://www.fccdigital.com.br/relache/05_edicoes/ed01_entrevista_laribot/05_ed01_entrevistas_laribot03.htm> Acesso em: Maio 2006

RILKE, Rainer Maria. **Sonetos a Orfeu.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2002

ROBIN, Régin. Autoficción. El sujeto siempre en falta. In: ARFUCH, Leonor. (org) **Identidades, sujetos y subjetividades.** Buenos aires: Prometeo Libros, 2005

ROLNIK, Suely. Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer. In: **Caderno VídeoBrasil**. São Paulo: Associação cultural VideoBrasil, 2005

_____. Geopolítica da cafetinagem. In: FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (orgs). **Fazendo Rizoma**. São Paulo: Hedra, 2008

SABISCH, Petra. A little inventory of scores In: **Everybodys Self Interviews**. Everybodys Publications, 2008. (creative commons license). Disponível em: <<http://www.archive.org/details/EverybodysSelfInterviews>> Acesso em: Março 2009

SANCHEZ, José A. Distinction and Humor. In: ROUSIER, Claire. (ed.) **La Ribot**. Pantin: Centre National de la danse / Gent: Luc Derycke & Co, 2004

_____. Todos los buenos espías tienen mi edad. S/R. Disponível em: <<http://artesescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=140>> Acesso em: Abril 2006

SANDLER, Jorge. Corporeidades contemporâneas: do corpo-imagem ao corpo-devir In: **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 21 – n. 2, Maio/Ago. 2009.

SCHIMMEL, Paul (org.) **Out of actions**: between performance and the object, 1949-1979. Los Angeles: Thames & Hudson, 1998.

SEHGAL, Tino. Los dramas de la escena. S/R. Disponível em: <<http://artesescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=168&PHPSESSID=azhwlexmmzvpjcee>> Acesso em: Fevereiro 2009

SIEGMUND, Gerald. Partager l'absence. In: ROUSIER, Claire (ed.). **Être ensemble**: Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle. Pantin: Centre National de la Danse, 2003.

SMITH, Roberta. Arte Conceitual. In: STANGOS, Nikos. (org) **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

TELES, Annabel Lee. **Una filosofía del Porvenir**: Ontología del Devenir: Ética y Política. Montevideo: Espacio del Pensamiento Editorial, 2007

TERRA, Vera. **Acaso e aleatório na música**: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: Educ: Fapesp, 2000.

THIEBAUT, Carlos. **Historia del nombrar**: Dos episodios de la subjetividad moderna. Madrid: La balsa da la medusa - Visor, 1990

VALERY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2007

WAVELET, Christophe. A propósito dos cadernos. **Portal Idanca**. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2003/01/01/a-proposito-dos-cadernos/17>> Acesso em: Abril 2009

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Abril Cultural, 1979

YÁÑEZ, Lucía. **Relações e tensões entre performance e artes cênicas no trabalho de Gilberto Gawronski**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Teatro. CLA. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003

ZILES, Urbano. A fenomenologia husserliana como método radical. In: HUSSERL, Edmund. **A crise da humanidade europeia e a filosofia**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996

6.2

Bibliografia consultada

ACOSTA GOMEZ, Luis A. **El lector y la obra**: Teoría de la recepción literaria. Madrid: Ed. Gredos, 1989

AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. In: ALLIEZ, E. **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009

ARISTOTELES. **Poética**. Madrid: Aguilar, 1963

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003

BANES, Sally. **Greenwich Village**: Avant-garde, Performance e o Corpo Efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARTHES, Roland. **O neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003

_____. **Sade, Fourier, Loyola**. Ediciones Catedra S.A., 2007.

_____. **O grão da voz**. São Paulo: Martins Fontes, 2004

_____. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004

- _____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990
- _____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2006
- _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins fontes, 2004
- _____. **Variaciones sobre la escritura**. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós Comunicación, 2002
- BASBAUM, Ricardo. (org.) **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro, Rios ambiciosos, 2001
- BATTCKOCK, Gregory. (org.) **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975
- _____. **La idea como arte**: Documentos sobre arte conceptual. Barcelona: Gustavo Gili, 1977
- BAUDELAIRE, Charles. **Baudelaire y la crítica del arte**. La Habana: Editorial Arte y literatura, 1986.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: Uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac & Naify, 2006
- BENJAMIN, Walter. **Tentativas sobre Brecht**. Madrid: Taurus Ediciones, 1975
- BERNARD, Michel. **El cuerpo**. Buenos Aires: Paidós, 1999
- BERNSTEIN, Ana. Performance solo e o sujeito autobiográfico. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tania. **A historiografia literária e as técnicas de escrita**: Do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**: A experiência limite. Vol II. São Paulo: Escuta, 2007
- _____. **A conversa infinita**: A palavra plural. Vol I. São Paulo: Escuta, 2001
- BORER, Alan. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify Ed., 2001
- BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Sao Paulo: Martins Fontes, 2009
- BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac e Naify, 1999
- BRAGA, Paula (org.). **Fios Soltos**: A arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008
- BRANDSTETTER, Gabriele; VÖLCKERS, Hortensia (orgs). **ReMembering the Body**. Alemanha: Hatje Cantz, 2000.

BREA, José Luis. La escritura póstuma del nombre propio. In: _____. **Un ruido secreto**. Murcia: Mestizo, 1994.

_____. Fábricas de identidad. Retóricas del autorretrato. Disponível em: <<http://www.joseluisbrea.net/articulos/autorretrato.pdf>> Acesso em: Novembro 2007

BROGGI, Daniela. Juan Domínguez: All good spies are my age. Disponível em: <<http://www.exibart.com/notizia.asp?IDCategoria=215&IDNotizia=9583>> Acesso em: Maio 2006

BUCHLOH, Benjamin. **Formalismo e Historicidad**: Modelos y métodos en el arte del siglo XX. Madrid: Akal Ediciones, 2004

BÜHLER, Kathleen (org.) **Ego documents**: The autobiographical in contemporary art. (catálogo de exposição) Berna: Kunstmuseum Bern / Keher Verlag, 2009

BULHOES-CARVALHO, Ana Maria. A pele da letra: as imagens escritas de Jean-Luc Lagarce. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. (orgs). **Teatro e imagem**: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009

BURGIN, Victor. The absence of presence: Conceptualism and Postmodernisms. In: _____. **The end of art theory**: Criticism and Postmodernity. Atlantic Highlands NJ: Humanities Press International, 1986

BURT, Ramsay. Genealogy and Dance History: Foucault Rainer, Bausch and de Keersmaeker. In: LEPECKI, Andre. (ed.) **Of the presence of the body**: Essays on dance and performance theory. Middeltown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004

BURTIAGO, Ana (ed.) *Arquitecturas de la mirada*. Colección Cuerpo de Letra. Centro Coreográfico Galego; Mercat de Les Flors; Institut del Teatre; Universidad de Alcalá, 2009.

CAGE, John. **Escritos al oído**. Múrcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 1999

_____. **Silencio**: conferencias y escritos. Madrid: Ediciones Árdora, 2005

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005

CARLSON, Marvin. **Performance**: A Critical Introduction. Routledge, 2003.

_____. **Teorias do teatro**. São Paulo: Unesp, 2002

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais**. Sao Paulo: Martins Fontes, 2008

_____. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005

CAVALCANTI, Isabel. **Eu que não estou aí onde estou**: o teatro de Samuel Beckett (o sujeito e a cena entre o traço e o apagamento). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CAVELL, Stanley. **Esta nova América, ainda inabordável**. São Paulo: Ed. 34, 1997

CHALLUB, Samira. **A meta-linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 2005

CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty: a obra fecunda. In: **Cult** n.º 123, São Paulo, abril de 2008

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento**: Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

COHEN, Renato. A cena transversa: Confluências entre o teatro e a performance. In: **Revista USP**, n.º 14, 1992

_____. Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade. In: **Sala Preta**, n.º 1, 2001

_____. **Performance como linguagem**. São Paulo, Perspectiva, 1989

_____. **Work in Progress na cena contemporânea**. São Paulo, Perspectiva, s.d.

CONDE-SALAZAR, Jaime; SANCHEZ, José A. (ed.) **Cuerpos sobre blanco**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: Comunidad de Madrid, 2003.

CORBEL, Mari-Mei. Le théâtre entre dans la danse. In: **Mouvement.net**, 20/03/2003
Disponível em: <http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=3571>.
Acesso em: Abril 2006

COSTA FILHO, José da. **Narração e representação do sujeito no teatro contemporâneo**. In: *O Percevejo* n.º 9. Ano 8, 2000

_____. **Teatro contemporâneo no Brasil**: criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009

COTRIM, Cecília. Arte e deriva: a escrita como processo-invenção. In: **Arte e Ensaio**, v. XV, 2008

_____. Proximidades metropolitanas. In: **Lugar Comum** (UFRJ), v. 29, 2010

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas**: anos 60 /70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006

CVEJÍC, Bojana. Aprender haciendo y hacer aprendiendo cómo aprender: La coreografía contemporánea en Europa: ¿Cuándo la teoría llevó a la autoorganización? Disponível em: < <http://in-presentableblog.com/el-texto/aprender-haciendo-y-hacer-aprendiendo-como-aprender.html>> Acesso em: Maio 2010

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: EDUSP, 2006

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: Artes de Fazer. Vol. I. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008

DE MAN, Paul et al. **En primera persona**. Madrid: Consejería de Cultura y Turismo, Comunidad de Madrid, 2006

DELEUZE, Gilles. La inmanencia: Una Vida... Disponível em: <http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=980> Acesso em outubro 2008

_____. La literatura y la vida. In: _____. **Crítica y clínica**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996

_____. Lo que dicen los niños. In: _____. **Crítica y clínica**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996

_____. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Postulados da linguística. In: **Mil Platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. Vol 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996

DERDYK, Edith. **Linha do horizonte: por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta, 2001

DERRIDA, Jacques. **Otobiografias**. Amorrortu, 2009.

_____. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Porto Alegre: L&PM, 2007

DIAS, Sousa. Partir, evadir-se, traçar uma linha: Deleuze e a literatura. In: **Revista Educação PUCRS**, Volume 30, Numero 2 (2007) Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/558>> Acesso em: Abril 2008

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imanência estética. In: **Alea**. Estudos Neolatinos, Jul 2003, vol.5, no.1

_____. **El Bailador de Soledades**. Valencia: Pre-Textos, 2000.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998

DOMÍNGUEZ, Juan et al. **In-presentable 03-07**. Madrid: La Casa Encendida, 2007

_____. I'm simply looking for something else. Entrevista a Andreja Kopač. **Maska**: Performing arts journal. v. XX, n° 1-2 (90-91), Spring, 2005

- _____. Entrevista. Disponível em:
<http://outrodoutro.wordpress.com/2009/12/15/entrevistas-com-o-outro-juan-dominguez/> Acesso em: Janeiro 2010
- DUCHAMP, Marcel. **Notas**. Madrid: Tecnos, 1998
- DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2004
- DUVE, Thierry de. **Kant after Duchamp**. Massachusetts: The MIT Press, 1998.
- ENO, Brian et al. **Small Acts**. Performance, the Millennium and the Marking of Time. Black Dog, 2002.
- FANTI, Silvia. (org.) **Corpo sottile**: uno sguardo sulla nuova coreografia europea. Milano: Unilibri, 2003
- FARINA, Cynthia. Arte y subjetividad en el pensamiento estético deleuziano. In: **Arte cuerpo y subjetividad**: Estética de la formación, pedagogía de las afecciones. Tese de doutorado; Departamento de Ciencias de la Educación; Universidad de Barcelona, 2005
- FERNANDES, Silvia. Notas sobre dramaturgia contemporânea. In: **O Percevejo**. n° 9, Ano 8, 2000
- _____. O espectador emancipado: apontamentos sobre uma encenação contemporânea. In: **Revista USP** n° 14. jul/ago, 1992
- _____. **Memória e Invenção**: Gerald Thomas em cena. São Paulo: Perspectiva, 1996
- FERNANDES, Silvia; GUINSBURG, Jorge.(orgs.) **Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas**. São Paulo: Perspectiva, s/d
- _____. **O pós-dramático**: Um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2008
- FIGUEREDO, Luciano. (org.) **Ligia Clark – Hélio Oiticica**: Cartas 1964-1974. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge, 2008.
- FOUCAULT, Michel. O pensamento de fora. In: _____. **Ditos e escritos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006
- _____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Ed. Loyola, 2006
- _____. **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Paz e terra, 1988. Pág. 39
- _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega, 2006

_____. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1997

_____. **Tecnologias Del Yo**. Ediciones Paidós Iberica, 1990.

_____. **Vigiar e punir: Nascimento da prisão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009

FRANKO, Mark. Given Movement: Dance and Event. In: LEPECKI, Andre. (ed.) **Of the presence of the body: Essays on dance and performance theory**. Middeltown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004

FRANZ, Marc; KANDINSKY, Vasily.(eds.) **El jinete azul**. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1989

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006

FURLAN, Reinaldo; BOCCHI, Josiane Cristina. O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty. In: **Estudos de psicologia** (Natal). 8(3): set.-dez. 2003

FURTADO, Beatriz e LINS, Daniel. **Fazendo Rizoma**. São Paulo: Hedra, 2008

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARCES, Marina. La vida como concepto político: una lectura de Foucault y Deleuze. In: **Athenea Digital**; nº 7; primavera; 2005. Disponível em: <http://psicologiasocial.uab.es/juan/>

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2000

GEHM, Sabine; HUSEMANN, Pirkko; VON WILCKE Katharina (eds.). **Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance**. Transcript Verlag, 2008.

GERHEIM, Fernando. **Linguagens inventadas: palavras, imagens, objetos: formas de contágio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008

GIL, Jose. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

GLOCK, Hans-Johann. **Dicionário Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987

GOLDBERG, Rose Lee. **Performance art from futurism to the present**. London; New York: Thames and Hudson, 2001

_____. **Performance: live art since the 60's**. London; New York: Thames and Hudson, 1998

GREENBERG, Clemente et al. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GREINER, Christine. Nomadismo y traducciones culturales: nuevos estudios del cuerpo para hacer/pensar la danza contemporánea. In: **Telondefondo - Revista de teoría y crítica teatral**; N. 9; Jul. 2009 disponível em: <www.telondefondo.org> Acesso em: dezembro 2009

_____. Researching Dance in the wild. In: **The Drama Review**. 51:3 (T195) Fall, 2007

_____. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005

GROSZ, Elizabeth. **Volatile Bodies**: Toward a Corporeal Feminism. Indiana University Press, 1994

GUASCH, Ana Maria. **Autobiografias visuales**. Madrid: Siruela, 2009

_____. **El arte último del siglo XX**: Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza Editorial, 2000

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Materialidades da comunicação: viagens de uma intuição. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tania. **A historiografia literária e as técnicas de escrita**: Do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004

HAUSER, Arnold. **Historia Social da literatura y del arte**. Vol. 3 Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969

HEATHFIELD, Adrian. **Live: Art and Performance**. London; New York: Routledge, 2004

HENDRICKS, Jon (org.). **O que é fluxus? O que não é! O porquê**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: C.C.B.B., 2003

HEWITT, Andrew. **Social Choreography**: Ideology as performance in dance and everyday movement. London; Durham: Duke University Press, 2005

HUXLEY, Michael & WITTS, Noel. **The twentieth-Century performance reader**. London; New York: Routledge, 2005

INGVARTSEN, Mette; CHAUCHAT, Alice (orgs.) **Everybody's Self Interviews**. Bruxelas: Everybodys publications, 2008

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999

JOHNSON, Mark. **The Meaning of the Body**: Aesthetics of Human Understanding. University Of Chicago Press, 2008

JOHNSTONE, Stephen (ed.). **The Everyday**. Massachusetts: MIT Press (MA), 2008.

JONES, Amelia. **Body Art**: Performing the Subject. University of Minnesota Press, 1998.

JOSILBERG, Fabio. **Cotidiano e invenção**: Os espaços de Michel de Certeau. São Paulo: Escrituras Editora, 2005

KAFKA, Franz. **Diários**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000

KATZ, Helena. Corpomídia: instrumento para caminhar na zona de fronteira. In: **Territórios e Fronteiras da Cena** (USP), v. 02, p. 3, 2004. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/tfc/geral20042/00/hkatz.htm>> Acesso em: maio 2006

_____. Todo corpo e corpomídia. In: **ComCiência** (UNICAMP), v. nº 74, 2006

Disponível em:

<<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=87>> Acesso em: março 2007

_____. **Um, dois, três**. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID editorial, 2005

_____. ; GREINER, Christine . A natureza cultural do corpo. In: PEREIRA; Roberto; SOTTER, Silvia (Orgs.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2002

KIFFER, Ana. Corpo, Memória, Cadeia. In: **Alea**. Estudos Neolatinos, Jul-Dez, 2006, vol. 8, no. 2

_____. Limites da Escrita ou como fazer da escrita uma plástica poética. In: **Alea**. Estudos Neolatinos, Jul-Dez 2008, vol. 10, no. 2

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

KUMIN, Laura. Cita con la danza más rara. **El Cultural**. 09/06/2005

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the Flesh**: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought. Basic Books, 1999.

LEIGHTON, Tanya (ed.). **Art and the Moving Image**: A Critical Reader. Tate Publishing, 2008.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: De Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

LEPECKI, André. "O Síndrome de Stendhal (I): Corpo Colonizado". IN: Revista Gesto nº 2, Junho 2003

LEPECKI, André. "Choreography as Apparatus of Capture" In: *The Drama Review*. 51:2 (T192) Summer, 2007

LEPECKI, André. Concept and Presence: The contemporary European dance scene. In: CARTER, Alexandra. **Rethinking Dance History**: A Reader. London; New York: Routledge, 2004

_____. Introduction: Presence and Body in Dance Performance Theory. In: _____. (ed.) **Of the presence of the body**: Essays on dance and performance theory. Middeltown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004

LEPECKI, André. Machines, Faces, Neurons: Towards an Ethics of Dance. In: **The Drama Review**. 51:3 (T195) Fall, 2007

LEVY, Tatiana Salem. O fora como o (não-)espaço da literatura. Comunicação 2º encontro de ciência da literatura da faculdade de letras / UFRJ. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/encontro/Tatiana%20Levy.doc>> Acesso em: março 2010

LIMA, Dani. **Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues**. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., 2007

LIMA, Luis Costa. Júbilos e misérias do pequeno Eu. In: _____. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986

_____. (org) **A literatura e o leitor**: Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979

_____. **História.Ficção.Literatura**. Sao Paulo: Companhia das letras, 2006

LINS, Daniel & GIL, José (orgs.) **Nietzche/Deleuze**: Jogo e música. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008

LINS, Daniel (org.) **Nietzche/Deleuze**: Arte, Resistencia. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007

_____. **Antonin Artaud: O artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

LINS, Daniel. **Expressão**: Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009

LIPPARD, Lucy R. **Pop Art**. New York: Thames & Hudson, 1985.

_____. **Seis Años**: La Desmaterialización del objeto artístico De 1966 a 1972. Madrid: Akal Ediciones, 2006.

LOUPPE, Laurance. Corpos híbridos. In: PEREIRA,Roberto;SOTER,Silvia.(orgs.) **Lições de. Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2001

LOUPPE, Laurence et al. **Traces of dance**. Paris: Editions Dis Voir, 1996.

LUNA, A.J. Todos los buenos espías tienen mi edad. **Revista Proscritos**. Año 3, nº 2, Julio de 2003

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007

MAGALDI, Sábado. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1989

MARINHO, Nirvana. **As políticas do corpo contemporâneo**: Lia Rodrigues e Xavier Le Roy. Tese de Doutorado. Departamento de Comunicação e Semiótica; Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, Brasil, 2006

MARTI, Ocatvi. El coreógrafo Juan Domínguez explora el tiempo en el proceso creativo. **El País**. 20/03/2003

MARTIN, Randy. Dance and Its Others: Theory, State, Nation, and Socialism. In: LEPECKI, Andre. (ed.) **Of the presence of the body**: Essays on dance and performance theory. Middeltown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004

MASSUMI, Brian. **Parables for the Virtual**: Movement, Affect, Sensation. Duke University Press, 2002.

MATERNO, Angela. Releituras de *O autor como produtor*: Walter Benjamin, o teatro e a técnica. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tania. **A historiografia literária e as técnicas de escrita**: Do manuscrito al hipertexto. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004

MATERNO, Angela. Palavra, voz e imagem nos teatros de Valère Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. (orgs.). **Teatro e imagem**: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem, representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009

Mc CARTHY, David. **Arte Pop**. São Paulo: Cosac & Naify: 2002

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008

MELVILLE, Herman et al. **Preferiría no hacerlo**: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby. Valencia: Pre-Textos, 2009.

MELZER, Annabelle. **Dada and Surrealism Performance**. London: The Johns Hopkins University Press, 1994

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural – Coleção Os pensadores, 1975

_____. A dúvida de Cézanne. In: _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural – Coleção Os pensadores, 1975

_____. O filósofo e sua sombra. In: _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural – Coleção Os pensadores, 1975

_____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MICHELSON, Annette. Yvonne Rainer. In: **Art Forum XII**, 1974

MORGAN, Robert. **Del arte a la idea**. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

MORLEY, Simon. **Writing on the wall: Word and image in modern art.** Berkley LA: University of California Press, 2003

MOURE, Gloria. **Vito Acconci.** Escritos, obras, proyectos. Barcelona: Polígrafa Ed., 2001

MUYLAERT, Elizabeth. A atualidade da autobiografia. In: **Logos**, Rio de Janeiro 2000, v. 12-1, 2001

NANCY Jean-Luc. **A la escucha.** Buenos Aires; Madrid: Amorrortu. 2007

_____. **58 indicios sobre el cuerpo.** Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2008

_____. **Corpus.** Madrid: Arena Libros, 2003

NAVERÁN, Isabel. Movemos los muebles para hacer lo que hacemos. Disponível em: <<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=206>> Acesso em: Maio 2009

ONG, Walter. **Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra.** México: Fondo de Cultura Económica, 2006

OSÓRIO, Luis Camillo. Entre o ver e o ler. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tania. **A historiografia literária e as técnicas de escrita: Do manuscrito ao hipertexto.** Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004

_____. **Flávio de Carvalho.** São Paulo: Cosac e Naify, 2000

_____. **Razões da crítica.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005

PAIXÃO, Paulo. Coreografia: gramática da dança. **Portal Idanca.** Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2003/07/01/coreografia-gramatica-da-danca/70>> Acesso em: Dezembro 2006

PARDO, Jose Luis. **Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar.** Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

PAVIS, Patrice. A herança clássica do teatro pós-moderno. In: _____. **O teatro no cruzamento de culturas.** São Paulo: Perspectiva, 2008

_____. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança.** São Paulo: Perspectiva, 2005

_____. **Diccionario del Teatro.** Barcelona: Paidós, s.d.

_____. El juego entre la vanguardia y la semiología In: **El teatro y su recepción.** La Habana: UNEAC/Casa de las Americas, 1994

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

PELBART, Peter Pal. **Da calusura do fora ao fora da calusura**: Loucura e Desrazão. São Paulo: Iluminuras, 2009

_____. **Vida Capital**: Ensaio de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2009

PERLOFF, Marjorie. **A escada de Wittgenstein**: A linguagem poética e o estranhamento do cotidiano. São Paulo: Edusp, 2008

_____. **O momento futurista**. São Paulo: EDUSP, 1993

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005

PHELAN, Peggy. Trisha Brown's *Orfeo*: Two Takes on Double Endings. In: LEPECKI, Andre. (ed.) **Of the presence of the body**: Essays on dance and performance theory. Middeltown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004

PHELAN, Peggy. The ontology of performance: representation without reproduction. In: _____. **Unmarked**: The Politics of Performance. Routledge, 1993

POLLOCK, Della. Performing Writing. In: LANE, Jill; PHELAN, Peggy. **The Ends of Performance**. New York: New York University Press, 1998

POUILLAUDE, Frédéric. Scène and Contemporaneity. In: **The Drama Review**. 51:2 (T192) Summer, 2007

PRIEST, Stephen. **Teorías y filosofías de la mente**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

QUEIROZ, André; ALVIM, Luisa; OLIVEIRA, Nilson. (orgs.) **Apenas Blanchot**. Rio de Janeiro: Pazulin Ed., 2008

QUEIROZ, André; MORAES de, Fabiana; VELASCO e CRUZ, Nina. **Barthes / Blanchot**: Um encontro possível? Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007

RAINER, Yvonne. *Feelings Are Facts*: A Life. Massachusetts: The MIT Press, 2006.

RAMOS, Luiz Fernando. O autor encenador (Samuel Beckett): poeta dramático ou poeta da cena? In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tania. **A historiografia literária e as técnicas de escrita**: Do manuscrito al hipertexto. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004

RAMSAY, Burt. **The Judson Dance Theater**: Performative Traces. London & New York: Routledge, 2007

RANCIERE, Jacques. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979

RICHTER, Hans. **Dadá**: Arte e Antiarte. São Paulo: Martins Fontes, 1993

RICOEUR, Paul. **Si mismo como otro**. México; Madrid: Siglo XXI, 2001.

- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo**. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2007
- ROSE, Barbara. "ABC Art" In: BATTCOCK, Gregory (org.). **Minimal Art: A critical anthology**. Berkeley: University of California Press, 1995
- ROUSIER, Claire. (ed.) **La Ribot**. Pantin: Centre National de la danse / Gent: Luc Derycke & Co, 2004
- RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- RYNGAERT, Jean Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SALAS, Roger. Falsa Quietud. **El País**. 26/06/2003
- SALLES, Cecília Almeida. Manuscrito e Escrita. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tania. **A historiografia literária e as técnicas de escrita: Do manuscrito al hipertexto**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004
- _____. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Fapesp: Annablume, 2004
- _____. **Redes da criação: Construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006
- SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SALTZMAN, Lisa. **Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art**. University Of Chicago Press, 2006.
- SANCHEZ, José A. (org.). **Artes de la escena y la acción en España**. Cuenca: Ediciones da la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006
- SANFORD, Mariellen R. (org.). **Happenings and other acts**. London; New York: Routledge, s/d
- SATIN, Leslie. A performance e o verbo. In: **Revista Gesto**. Número 1. Dez. 2002
- SCARANO, Laura. **Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia**. Buenos Aires: Biblos, 2007
- SCHEIE, Timothy. **Performance degree zero: Roland Barthes and theatre**. University of Toronto Press, 2006.
- SCHLEGEL, Friedrich. **Conversas sobre a poesia e outros fragmentos**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1994

SCHNEIDER, Rebecca. Solo, solo, solo. In: BUTT, Gavin. **After Criticism: New Responses to Art and Performance**. Oxford, UK; Massachusetts, USA: Blackwell Publishing, 2004

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008

SIEGMUND, Gerald. Apparatus, Attention, and the body. In: **The Drama Review**. 51:3 (T195) Fall, 2007

SILVA, Rosane Neves. A dobra deleuziana: políticas de subjetivação. In: **Revista do Departamento de Psicologia – UFF**; n° 16 (1); jan.-jul. 2004

SILVEIRA, Carolina. Usted está aquí: Reflexiones en torno a la creación de sentido en danza contemporánea. In: **Cuerpos y objetos**. Montevideo: Dirección Nacional de cultura/ MEC, 2008

SINISTERRA, José Sanchís. A nova textualidade. In: DANS, Raul et al. **Nova dramaturgia espanhola**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001

SMITHSON, Robert. **Robert Smithson: The Collected Writings**. California: University of California Press, 1996

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia**. São Paulo: Loyola, 2004.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: _____. **A vontade radical: Estilos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

_____. Abordando Artaud. In: _____. **Sob o signo de Saturno**. Porto Alegre: L&PM, 1986

_____. Happenings: uma arte de justaposição radical. In: _____. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987

STANGOS, Nikos. (org.) **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1994

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques ;VIGARELLO, Georges (Orgs.). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Petrópolis: Vozes, 2008

SUSSEKIND, Flora. Não-livros. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tania. **A historiografia literária e as técnicas de escrita: Do manuscrito al hipertexto**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001

TAMBUTTI, Susana. Danza o el imperio sobre el cuerpo Disponível em: <<http://movimientolaredsd.ning.com/profiles/blogs/2358986:BlogPost:3762>> Acesso em: Abril 2007

TEICHER, Hendel. **Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001**. Massachusetts: The MIT Press, 2002.

TELES, Annabel Lee. **Una filosofía del porvenir: Ontología del devenir, Ética y Política**. Montevideo: Espacio del pensamiento Ed., 2007

TRINDADE, Ana Lígia. A Escrita da Dança: pequeno histórico sobre a notação do movimento. **Idanca**. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2008/11/18/a-escrita-da-danca-pequeno-historico-sobre-a-notacao-do-movimento/9294>> Acesso em: Novembro 2008

VALÉRY, Paul. **Degas, Dança, Desenho**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003

VALLEJO, Javier. El ballet imaginario. **Babelia**. 07/02/2004

VARELA, Francisco. **De cuerpo presente**. Gedisa Editorial, 1997.

_____. **Ética y acción: Conferencias**. Santiago: Dolmen Ediciones, 1991

VERGINE, Lea. **Art on the Cutting Edge: A Guide to Contemporary Movements**. Skira, 2001.

VIRNO, Paolo. Excursus sobre el teatro: La escena y las comillas. In: VIRNO, Paolo. **Cuando el verbo se hace carne: Lenguaje y naturaleza humana**. Buenos Aires: Cactus / Tinta Limón, 2004

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Últimos escritos sobre filosofía de la psicología**. Vol II: Lo interno y lo externo. Madrid: Tecnos, 1996

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify Ed., 2002

ZILLES, Urbano. Fenomenologia e teoria do conhecimento em Husserl. In: **Revista da abordagem gestáltica** – XIII (2): 216-221. Jul-Dez, 2007

ZULAR, Roberto. (org.) **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac&Naify, 2007

Anexo I

Obras consultadas no arquivo Mime Centrum (Berlim)

BEL, Jerome. **Le Dernier Spectacle**. 1999. Concepção: Jerome Bel. Performers: Claire Haenni, Antonio Carallo, Frédéric Seguette, Jérôme Bel. França (Paris). Dvd. (60 Min.).

BEL, Jerome. **Pichet Klunchun And Myself**. 2006. Concepção: Jerome Bel. Performers: Pichet Klunchun, Jerome Bel. Alemanha (Berlim). Dvd (105 Min.)

BEL, Jerome. **The Last Performance: A Lecture**. 2004. Concepção: Jerome Bel. Performer: Jerome Bel. Alemanha (Berlim). Dvd (72 Min.)

BEL, Jerome. **The Show Must Go On 2**. 2004. Concepção: Jerome Bel. Performers: Jérôme Bel, Frédéric Seguette. Alemanha (Berlim). Dvd (77 Min.).

BIERINCKX, Cis; BEL, Jerome. **Qui Etes Vous Jérôme Bel?**. 1997. Filme. Entrevista a Jerome Bel. Direção: Cis Bierinckx. Dvd (16. Min)

DIAS, Claudia. **One Woman Show**. 2003. Concepção: Claudia Dias. Performers: Cláudia Dias. Portugal (Lisboa). Dvd (35 Min.)

FIADEIRO, João. **5 Anos De Movimento**. 1995. Concepção: João Fiadeiro. Trechos filmados e editados dos trabalhos: "Retrato Da Memória Peso Morto Enquanto" (1990), "Para Acto De Cumplicidade" (1990), "Para Solo Dois Intérpretes" (1991), "Solos" (1992), "O Que Eu Penso Eu Penso Que Ele Que Pensa" (1992), "Branco Sujo" (1994), "Recentes Desejos Mutilados" (1994). Performers/Criadores: João Fiadeiro, Nuno Bizarro, Angela Guerreiro, Leonor Keil, Silvia Real, Jorge Reis. Dvd (21 Min.)

FIADEIRO, João. **Case Study #1 (Research Project)**. 2006. Documentário. Concepção: João Fiadeiro. Assistentes: Cláudia Dias, Tiago Guedes, Márcia Lança. Artista Convidado: Arnold Haberl. Participantes Do Projeto: Ana Martins, Andrea Brandão, Cecília Bengolae, David Wampach, Florent Delval, Juliana Adur, Kayako Takahashi, Lénaïg Le Touze, Lucie Eidenbenz, Michiel Reynaert, Virginie Thomas, Vivien Holm. Portugal (Lisboa). Dvd (29 Min.).

INGVARTSEN, Mette. **Manual Focus**. 2003. Concepção: Mette Ingvarsten. Performers: Manon Santkin, Kajsa Sandstrom, Mette Ingvarsten Belgica (Bruxelas). Dvd (55 Min.)

INGVARTSEN, Mette. **Solo Negatives**. 2003. Concepção: Mette Ingvartsen. Performer: Mette Ingvartsen. Alemanha (Berlin). Dvd (17 Min).

INGVARTSEN, Mette. **Why We Love Action**. 2007. Concepção: Mette Ingvartsen. Performers: Eleanor Bauer, Jefta Van Dinther, Lucia Glass, Mette Ingvartsen, Peter Lenaerts, Kajsa Sandstrom, Manon Santkin. Alemanha (Berlin). Dvd (55 Min).

INGVARTSEN, Mette; DINTHER, Jefta Van. **It's In The Air**. 2008. Concepção: Mette Ingvartsen, Jefta Van Dinther. Performers: Mette Ingvartsen, Jefta Van Dinther. Alemanha (Berlin). Dvd (43 Min).

INKSETTER, Jonathan; STUART, Meg. **The Invited**. 2004. Filme Baseado Na Coreografia “Visitors Only” (2003) De Meg Stuart. Direção: Jonathan Inksetter. Coreografia: Meg Stuart. Cenografia: Anna Viebrock. Dramaturgia: Bettina Masuch. Música: Paul Lemp & Bo Wiget. Texto: Tim Etchells & Damaged Goods. Figurino: Tina Kloempken. Produção: Damaged Goods. Performers: Loup Abramovici, Simone Aughterlony, Joséphine Evrard, Antonija Livingstone, Sam Louwyck, Andreas Müller, Vania Rovisco, Thomas Wodianka. Dvd (12 Min.).

LA RIBOT. **Distinguidas 97**. 1997. Concepção: La Ribot. Performer: La Ribot. Espanha (Madri). Dvd (43 Min.).

LA RIBOT. **El Gran Game 16**. 1999. Concepção: La Ribot. Performers: Juan Dominguez, La Ribot, Rachel Kirsche, Marc Smith, Muriel Romero, Laura Lozano, María Jerez, David Fernandez, Cherallo. Espanha (Madri). Dvd (90 Min.)

LA RIBOT. **Socorro! Gloria! / Piezas Distinguidas / Los Trancos Del Avestruz**. Concepção: La Ribot. Performer: La Ribot. 2004. Dvd (30 Min.)

LA RIBOT. **Still Distinguished**. 2000. Concepção: La Ribot. Performer: La Ribot. Espanha (Madri). Dvd (60 Min.)

LE ROY, Xavier. **Narcise Flip**. 1997. Concepção: Xavier Le Roy. Performer: Xavier Le Roy. Alemanha (Berlim) Dvd (50 Min.)

LE ROY, Xavier. **Product Of Circumstances**. 2003. Concepção: Xavier Le Roy. Texto: Xavier Le Roy. Performer: Xavier Le Roy. Alemanha (Berlim). Dvd (83 Min.)

LE ROY, Xavier. **Projekt**. 2003. Concepção: Xavier Le Roy. Performers: Susanne Berggren, Raido Mägi, Mart Kangro, Amaia Urrea, Raquel Ponce, Juan Domínguez, Tino Sehgal, Paul Gazzola, Frédéric Seguet, Mårten Spångberg, Alice Chauchat,

Carlos Pez Gonzalez, Pirkko Husemann, Ion Munduate, Geoffrey Garrison, Kobe Matthys, Christine De Smedt, Anna Koch. Alemanha (Berlim). Dvd (67 Min.)

LE ROY, Xavier. **Self Unfinished**. 2003. Concepção: Xavier Le Roy. Performer: Xavier Le Roy. Alemanha (Berlim). Dvd (51 Min.).

LE ROY, Xavier. **Xavier Le Roy**. 2003. Concepção: Xavier Le Roy. Direitos Autorais: Jerome Bel. Performer: Xavier Le Roy. Alemanha (Berlim). Dvd (40 Min.)

LEHMEN, **Thomas. Distanzlos**. 1999. Concepção: Thomas Lehmen. Performer: Thomas Lehmen. Alemanha (Berlim). Dvd (55 Min.).

LEHMEN, Thomas. **Stationen**. 2003. Performers: Dennis Berger, Harry Brill, Jana Burgujur, Anke Eckhardt, Gabriele Elmendorf, Knut Ernst, Tanja Hanisch, Ulrich Herzfeld, Dieter Klöpfel, Vera Knolle, Arno Kölker, Felix Marchand, Irinia Müller, Martin Nachbar, Franz Pfeiffer, Marc Rees, Jochen Roller, Bernd Saremba, Ronny Scharnke, Silvia Scharnke, Christine Skorning, Bernd Tackmann.). Alemanha (Berlin). Dvd (135 Min.)

LUC, Peter; LA RIBOT. **La Ribot Distinguida**. 2004. Filme sobre as Piezas Distinguidas. Direção: Peter Luc. Inglaterra (Londres) / Espanha (Madri). Dvd

MANTERO, Vera **Olympia**. 1993. Concepção: Vera Mantero. Performer: Vera Mantero. Texto: Jean Dubuffet. Música: Bakma Pygmy Music. Dvd (16 Min.)

MANTERO, Vera. **As Quatro Fadinhas Do Apocalipse**. 1989. Concepção: Vera Mantero. Performers: Vera Mantero, Paula Castro, Filipa Francisco, Teresa Prima. Figurino: Nadia Lauro. (10 Min.) S/R,

MANTERO, Vera. **Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro E Pensar Depois**. 1991. Concepção: Vera Mantero. Performer: Vera Mantero. Música: Thelonious Monk. Cenografia: André Lepecki. Dvd (18 Min.)

MANTERO, Vera. **The Fall Of An Ego**. Concepção: Vera Mantero. Performers: Vera Mantero, Frans Poelstra, Christian Rizzo, Margarida Mestre, Ana Sofia Gonçalves, Nuno Bizarro. Textos: Paul Auster, Richard Long, Samuel Beckett. (92 Min.). S/R, 1997

MANTERO, Vera. **Uma Estranha Coisa Disse E.E Cummings**. 1996. Concepção: Vera Mantero. Performer: Vera Mantero. Dvd (22min.)

MESA, Olga. **On Cherche Une Danse**. 2004. Concepção: Olga Mesa. Performers: Olga Mesa, Daniel Miracle, Nilo Gallego. França (Paris) Dvd (55 Min.)

ROLLER, Jochen. **Perform Performing**. 2002-2004 Concepção: Jochen Roller. Performer: Jochen Roller. Parte 1: No Money No Love (2002); Parte 2: Art Gigolo (2003); Parte 3: That's The Way I Like It (2004). Alemanha (Berlin). Dvd (120 Min.)

ROLLER, Jochen; NACHBAR, Martin. **Mnemonic Nonstop**. 2005. Concepção: Jochen Roller, Martin Nachbar. Performers: Jochen Roller, Martin Nachbar, Marek Lam Precht. Dvd (62 Min.).

SEHGAL, Tino. **Ohne Titel I**. 2000. Concepção: Tino Sehgal. Performer: Tino Sehgal. Alemanha (Berlim). Dvd. (26 Min.).

SEHGAL, Tino. **Ohne Titel II**. 2004. Concepção: Tino Sehgal. Performer: Tino Sehgal. Alemanha (Berlim). Dvd. (50 Min.).

SPÅNGBERG, Mårten. **Extra Clear Power** (Encontro I). 14/12/2003. Concepção: Mårten Spångberg. Palestrantes/Performers: Mårten Spångberg, Vera Knolle. Alemanha (Berlim). Dvd (93 Min.).

SPÅNGBERG, Mårten. **Extra Clear Power** (Encontro II). 30/11/2003 Concepção: Mårten Spångberg. Palestrantes/Performers: Mårten Spångberg, Claude Wampler, Vera Knolle, Sybille Krämer, Jean-Charles Massera, Tor Lindstrand, Robert Mika. Alemanha (Berlim). Dvd (160 Min.).

SPÅNGBERG, Mårten. **Powered By Emotion**. 2003. Concepção: Mårten Spångberg. Performer: Mårten Spångberg. Alemanha (Berlim). Dvd (40 Min.)

STUART, Meg. **Blessed**. 2008. Concepção: Meg Stuart. Dramaturgia: Bart Van Den Eynde. Performer: Francisco Camacho. Alemanha (Berlim). Dvd (70 Min.).

STUART, Meg. **No Longer Ready-Made**. 1994. Concepção: Meg Stuart. Performers: Benoît Lachambre, Meg Stuart, David Hernandez, Florence Augendre. Alemanha (Hamburgo) Dvd (60 Min.).

STUART, Meg. **No One Is Watching**. 1995. Concepção: Meg Stuart. Performers: Nienke Reehorst, Florence Augendre, Fabian Galama, Christine De Smedt, Meg Stuart, David Hernandez. Alemanha (Berlim). Dvd (78 Min.).

Anexo II

Apontamentos sobre a trajetória profissional de Juan Dominguez

Juan Dominguez, coreógrafo natural de Valladolid – capital da comunidade autônoma de Castela e Leão na Espanha –, teve seu primeiro contato com a dança nos anos oitenta nas aulas de balé que frequentou em sua cidade natal. Em 1987 se estabeleceu em Madri onde iniciou sua carreira profissional junto à companhia *Bocanada Danza*, coordenada por María Ribot e Blanca Calvo.¹ Após o fim desta parceria, Dominguez foi convidado para dançar em *Los Ballets de Madrid* e em distintos trabalhos assinados por jovens criadores – como Blanca Calvo, Olga Mesa e Carmen Cortés, entre outros – firmando-se como intérprete na capital do país.

Ao experimentar as dinâmicas corporais das propostas nas que se engajara – cujas concepções estavam, de certo modo, mais sintonizadas com as tendências coreográficas internacionais do que com os modos de produção das companhias atuantes no contexto local na época² –, Dominguez sentiu a necessidade de aperfeiçoar sua técnica e procurou subsídios para complementar sua formação em Nova Iorque. Durante sua estadia na cidade, financiada pelo Ministério de Cultura, o artista participou de diversas oficinas de contato improvisação³ e composição coreográfica, praticou ioga, e frequentou aulas baseadas nas técnicas Release⁴, Limón⁵ e no método de conscientização óssea de Suzanne Klein.⁶

¹ “Empecé a hacer ballet en mi ciudad y luego me fui a hacer el servicio militar y de ahí me fui a Madrid directamente. Estaba haciendo ballet y vi que había una audición. Me presenté y era una audición de la compañía Bocanada dirigida por La Ribot y Blanca Calvo. Entonces me cogieron sin tener ninguna experiencia”. In: DOMINGUEZ, Juan. Entrevista concedida à autora em 8/11/2007. OBS: A companhia *Bocanada Danza* (1985-1988) procurou criar uma plataforma de experimentação que enfatizasse o diálogo entre as artes.

² “[En España] no había danza contemporánea y ellas [La Ribot e Blanca Calvo] empezaban a crear. Fueron unas de las primeras que empezaron a crear una especie de estilo, [...] una manera de entender la creación.” In: DOMINGUEZ, Juan. Entrevista concedida à autora em 8/11/2007.

³ O contato improvisação é uma prática somática criada pelo coreógrafo Steve Paxton – integrante do grupo *Judson Dance Theatre* –, nos anos setenta, baseada na exploração do diálogo entre os corpos a partir da conscientização da transferência e da partilha de peso, cuja dinâmica inclui rolamentos, quedas e suspensões.

⁴ A técnica realese se populariza nos anos setenta, a partir da fusão de distintos princípios partilhados por outras práticas análogas, com o intuito de remover o excesso de tônus muscular dos corpos através do treinamento de seqüências simples e fluidas baseadas na conscientização do alinhamento ósseo e na ênfase na respiração.

⁵ A técnica limón, criada pelo coreógrafo mexicano, radicado em Nova Iorque, José Limón (1908 – 1972), é uma prática ligada à dança moderna tardia. José Limón sistematizou os ensinamentos de sua

Na década de noventa Dominguez realizou trabalhos em vídeo-dança – *Un jarro de agua fría* (1993), *Bradou* (1994) e *Jarabe tapatio* (1995) – e concebeu suas primeiras criações coreográficas – *Pollo directamente* (1995) e *El Pelirrojo* (1997). Paralelamente, participou de diversos projetos com seus conterrâneos – La Ribot, Iñaki Azpillaga, Ana Buitrago, Susana Casenave, e Cuqui Jerez, Carmen Cortés e Blanca Calvo, etc. – e com os artistas estrangeiros Gilles Jobin, Jerome Bel, Xavier Le Roy, e Tino Seghal, assumindo alternadamente funções de intérprete, co-criador ou assistente.

Na década seguinte a obra de Dominguez começou a despertar o interesse dos críticos e dos curadores internacionais, especialmente após a boa acolhida do solo *The taste is mine* (2000) no festival *Lignes de Corps*⁷ – trabalho que lhe garantiu o convite para apresentar *Todos los buenos espías tienen mi edad* (2002) no mesmo evento. Depois de apresentar este solo em mais de trinta cidades, em 2005, o coreógrafo resolveu dar continuidade às questões desenvolvidas na obra, trabalhando com a palavra de um modo análogo em *The application*. No mesmo ano, o artista dirigiu o sétimo ato da ópera *Seven attempted escapes from silence*⁸, encenada pelo elenco estatal alemão e em 2006 criou junto à coreógrafa espanhola Amália Fernandez⁹ a obra intitulada *Shichimi Togarashi*¹⁰ – cuja produção justificava o pedido de subsídios encenado em *The Application*.¹¹

mestra, Doris Humphrey, desenvolvendo um método que combinava exercícios de peso, quedas e suspensões, isolamentos e oposições das distintas partes do corpo.

⁶ A técnica idealizada pela coreógrafa norte-americana Susanne Klein (Klein Technique™) na década de setenta, trabalha a partir do alinhamento ósseo, procurando tornar mais consciente a importância da musculatura de base – fundamentalmente o psoas e o assoalho pélvico.

⁷ O festival *Lignes de Corps* é um evento anual que acontece no espaço Pier Paolo Pasolini em Valenciennes, no sul da França.

⁸ *Seven Attempted Escapes from Silence* foi criada em 2005 para a companhia oficial de ópera da Alemanha (Unter den Linden). O libreto foi escrito pelo novelista norte-americano Jonathan Safran Foer e a composição assinada pelos músicos Karim Haddad, Bernhard Lang, Cathy Milliken, Jose Maria Sanchez-Verdu, Annette Schmucki, Miroslav Srnka, and Larisa Vrhuncseven. O regente da temporada foi Max Renne e os responsáveis pela montagem cênica foram os artistas Eszter Salamon, Peter Mussbach, Katarzyna Kozyra, Alex & Liane, Sjoerd Vreugdenhil, Xavier Le Roy e Juan Dominguez.

⁹ Amália Fernandez, artista espanhola, trabalhou durante mais de dez anos na companhia "El Bailadero" dirigida por Mónica Valenciano. Em 2005 começa a criar seus próprios trabalhos *Matrioshka* (2005), *Shichimi togarashi* (2006) e *Las perras* (2008).

¹⁰ *Shichimi Togarashi* estreou em 2006 no festival *Lignes de Corps*. O trabalho “começa com textos escritos [...] projetados, mas [...] a escritura é logo substituída por suas vozes num diálogo próximo, num tom natural, que se move entre o lúdico e o pessoal”. CORNAGO, Oscar. *Éticas del cuerpo*: Juan Dominguez, Marta Galán, Fernando Renjifo. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008. Pág. 112 OBS:

No ano seguinte, a pedido do festival *Les Subsistances* (Lyon-França), o coreógrafo criou um trabalho chamado *Todos los buenos artistas de mi edad están muertos* e, ainda em 2007, se dedicou a um projeto de pesquisa, financiado pelo Instituto Cervantes, intitulado *De la... a la...*¹². Este projeto previa a concepção de uma série de exercícios coreográficos a partir de um trabalho realizado com lingüistas de diversas nacionalidades com os que o artista se reunia nas cidades que acolheram o projeto – Madri, Beijing, Montevidéu, Rio de Janeiro, Nova Iorque, Viena, Paris, Porto e Berlim – para discutir as particularidades do idioma local. Posteriormente estes eram implementados e testados em oficinas para vinte participantes oferecidas pelo coreógrafo e por seus assistentes convidados¹³. O objetivo de Dominguez consistia em investigar como “o movimento é concebido na linguagem”¹⁴ e a refletir sobre os parâmetros que balizam esta dinâmica “nas distintas línguas e culturas”.¹⁵ Após concluir a primeira fase, o material pesquisado – e aprofundado no segundo semestre de 2009 no projeto 6M1L / EX.E.R.CE¹⁶ – lhe serviu de alicerce para a concepção das estruturas compositivas desenvolvidas na sua última obra intitulada *Blue*.¹⁷

Em 2003 Dominguez assumiu a curadoria do festival *In-Presentable*, evento anual que tem lugar no centro cultural *La Casa Encendida* em Madrid. Ao longo dos seus sete anos de história o festival tem se empenhado, segundo a avaliação de

Para mais informação sobre a obra, ver: SILVEIRA, Carolina. “Usted está aquí: Reflexiones en torno a la creación de sentido en danza contemporánea” In: *Cuerpos y objetos*. Montevideo: Dirección Nacional de cultura/ MEC, 2008

¹¹ Ver ítem 2.3 da tese.

¹² O título do projeto, que em português seria “da...à”, se explica pelo desejo de Dominguez de pesquisar a passagem da escrita à coreografia. O título nasce da primeira idéia do coreógrafo, mas na medida em que o projeto amadurece, tornando a empreitada mais complexa, o imediatismo sugerido pelo título não consegue dar conta da natureza da pesquisa.

¹³ Os assistentes convidados pelo coreógrafo foram La Ribot (na China), Xavier Le Roy (no Brasil), e Marten Spangberg (nos Estados unidos).

¹⁴ DOMINGUEZ, Juan. In: <http://www.6m1l.com/index.php?/projects/-in-process/>

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ *6 months 1 location* é um projeto de pesquisa e experimentação, coordenado por Xavier Le Roy, associado ao programa de formação profissional (EX.E.R.CE 08) do Centro Coreográfico Nacional (CCN) de Montpellier, implementado pelo próprio Le Roy e por outros oito artistas convidados - Eleanor Bauer, Bojana Cvejic, Juan Dominguez, Mette Ingvarsen, Gerald Kurdian, Xavier Le Roy, Chrysa Parkinson, Eszter Salamon, Jefta Van Dinther. Durante seis meses os artistas residentes propõem aos nove participantes da formação diversas atividades e acompanham os processos criativos dos alunos. Os textos sobre os trabalhos realizados durante a pesquisa podem ser consultados em: <http://www.6m1l.com/>

¹⁷ A obra *Blue* estreou em 2009 no festival *Tanz im August* no teatro HAU 2 em Berlim.

Dominguez, em apoiar a “criação jovem”, em viabilizar a exibição de “trabalhos de médio e pequeno porte [...] que não acedem com facilidade ao mercado”, em promover “a criação de um espaço de convivência entre artistas de distintas disciplinas [...] com o intuito de criar um discurso crítico”, e em fomentar a “participação ativa dos espectadores e dos artistas nas distintas propostas”¹⁸ – que incluem apresentações, colóquios, oficinas, discussões, etc.

¹⁸ DOMINGUEZ, Juan. “Introducción” In: DOMINGUEZ, Juan et alii. *In-Presentable 03-07*. Madrid: Ed. La Casa Encendida, 2008. Pág. 15

Anexo III

Entrevista a Juan Dominguez. Rio de Janeiro 8/11/2007 ¹⁹

L: Desde 1987 has estado trabajando con diversas compañías de danza, con distintos coreógrafos, como intérprete o como asistente. ¿Qué podrías decir sobre estas experiencias? ¿Cuáles fueron relevantes para que asumieras tus propias creaciones?

J: Este proceso empieza con el hallazgo de la danza a los veinte años [...] en donde descubrí que ahí podía expresarme [...] a nivel energético. [...] Y a los veinte y un años [...], sin formación ninguna, ¡ya estoy en un escenario! Eso es muy potente porque te va dando la formación [...], pero también es una formación limitada porque se reduce a lo que el coreógrafo con el que estáis trabajando te aporta.

L: Pero fuiste a buscar información. ¿Fuiste a hacer clases o trabajaste directamente con los coreógrafos?

J: Empecé [...] a hacer ballet en mi ciudad, luego me fui a hacer el servicio militar, y de ahí me fui directamente a Madrid. Estaba haciendo ballet y vi que había una audición. Me presenté y era una audición de la compañía Bocanada dirigida por La Ribot y Blanca Calvo. Entonces me cogieron sin tener ninguna experiencia. Y fue muy curioso porque ellas venían de un lado más técnico, [...] pero España estaba muy pobre en ese sentido. No había danza contemporánea y ellas empezaban a crear. Fueron unas de las primeras que empezaron a crear una especie de estilo [...], una manera de concebir la creación. Yo entro directamente en ese comienzo de Bocanada [...]. Al principio ellas creaban solas y nosotros ejecutábamos. Era un poco esa la labor. Entonces poco a poco te metes a fondo ahí porque yo creo que la interpretación, cuando eres joven, te entusiasma y [...] necesitas que algo sea más físico. [...] Al cabo de muy pocos años [...] se acabó la compañía. [...] Yo seguí con Blanca trabajando y ahí empecé a cuestionarme qué era la creación, qué era estar en escena [...], empezaba a pensar más a nivel de composición, creativo. Y ahí fue cuando comencé a cuestionar más mi rol como intérprete y que era lo yo quería hacer, si quería seguir bailando o no. [...] Y entonces empecé a hacer mis propias piezas. En el 92 hice mi primer video, porque en un principio no me interesaba mucho la escena [...]. Ser intérprete me interesaba, pero crear en escena no tanto. [...] El medio audiovisual me interesaba más no sé muy bien porque. Supongo que porque era algo más privado [...].

L: ¿Y fuiste a Estados Unidos a estudiar video?

J: No. Yo recibí una beca para ampliar mis estudios en coreografía. [...] En el año 95 me fui a Nueva York con una beca de la Comunidad de Castilla y León y del Ministerio de Cultura. Estuve un año, me volví a ir unos meses a Madrid, y [al

¹⁹ Transcrita e editada por Lucía Yáñez.

tiempo] me volví a ir con otra beca [...]. Entonces allí hice muchísimas clases que no había hecho en mi vida porque no tenía una base académica. [...] Me atrajo mucho esto pero justo [...] cuando empecé a tener una mayor técnica física, [...] me dejó de interesar utilizarla para expresarme porque yo estaba empezando a hacer mis piezas. [...]

L: ¿Qué clases hacías? ¿Contact? ¿Realese?

J: Contact, Realese y todo lo que era Nueva York en ese momento. Y lo que sigue siendo porque tampoco ha cambiado mucho. Un poco de improvisación, talleres de composición y [...] sobretodo Realese. [...] Iba mucho a [clases de] de técnica Limón. Hice mucho yoga y [clases del método] Suzanne Klein que tenía una técnica [...] de consciencia ósea. Y también [tomé clases con] Mia Lawrence, Wally Cardona, Jeremy Nelson [...] que en esos momentos estaban ahí con sus compañías.

L: Antes de irte a NY trabajaste también con otros coreógrafos.

J: Antes de irme a Nueva York trabajé más con coreógrafos españoles. Estuve trabajando con Iñaki Azpillaga, Blanca Calvo, La Ribot, Ana Burtiago, Olga mesa y otros más. [...]

L: Y también hiciste un trabajo con Gilles Jobin.

J: Sí, después de Nueva York volví a Madrid 3 meses y me fui a vivir a Londres, a trabajar con La Ribot en un espectáculo. Y me quedé a vivir en Londres aprovechando que ella me había invitado a trabajar. Hicimos toda la gira y luego, como Gilles [Jobin] y María [La Ribot] están casados, había mucha comunicación. Entonces en un espectáculo que hizo Gilles que se llamaba Brain Dance yo substituí a un bailarín [...] y entonces hice la gira de Brain Dance - [un trabajo] con el que además estuvimos aquí en Rio de Janeiro, en San Pablo y en Belo Horizonte.

L: ¿Cómo y cuando surge la obra "Todos los buenos espías tienen mi edad"? ¿En que venías trabajando antes y cuáles eran tus intereses en esa época?

J: Justo antes de los "Espías", en el año 2000, [...] hice un pieza que se llamaba "The taste is mine" que era un cuestionamiento puro y duro de lo que era la escena, la relación con el público y los conceptos que se trabajan en danza: tiempo, espacio e identidad – de lo que es el interprete. Era un cuestionamiento de eso. [...] Este espectáculo lo presenté en muy pocos sitios: en Ginebra, en Madrid, y en Valenciannes porque era muy complejo el montaje, y muy surrealista todo [...]. La gente [...] veía un potencial pero se preguntaban "¿qué es esto?" [...] Sin embargo, gané un premio, en Valenciannes, con esta obra. El premio era una coproducción [...] y al año siguiente [...] allí se estrenaban los "Espías". [...] Fue una continuación del proyecto [...] porque en "The taste is mine" [...] me interesaba [...] como se percibía el tiempo: el tiempo social, el tiempo de creación, el tiempo escénico [...] [y] lo que es la cotidianidad de un tiempo creativo [...]. Entonces a partir de ahí empecé a desarrollar ideas [...] y las iba anotando ¡porque a mí se me olvidan! Las iba

anotando y probando cosas cada día y acumulando ahí... Yo [...] trabajo de una manera muy intuitiva y ciertas imágenes o ideas que tengo las pongo todas ahí y no sé muy bien cómo van a acabar juntas. [...] Este fue el principio del proyecto. [...] Y también había una idea que era introducir la escritura porque en la pieza anterior yo utilizaba voz en off [...] para dar el tiempo de la obra (que era una cuenta atrás) [...] y al final, [cuando] me iba del escenario, [...] lo que quedaba era [...] una especie de instalación, con una voz en off que hablaba en infinitivo de cosas que no tenían nada que ver: "hundir submarinos, hacer el amor con las hijas de los Peralta" y una serie de cosas nada tenían que ver con eso y que te llevaban totalmente fuera de aquello. [...] El público iba escuchando esto hasta que en un momento dado se volvía a repetir, era un loop, y cuando la gente lo entendía se empezaba a ir. [...] Entonces, como ya venía trabajando con texto, y también como yo utilizaba mucho el texto en los trabajos con Olga Mesa – y, [incluso fue con ella] que empecé a notar que muchas cosas de las que proponía tenían que ver con metalenguaje –, [...] en los “Espías” tenía esta idea de utilizar la escritura.

L: En una entrevista que te hicieron en Italia en 2004 mencionaste que hubo un momento de transición" en el que decidiste transformar el material de tu cuaderno de notas en la "obra definitiva". ¿Hasta qué punto pensabas hacer de los "Espías" una obra de acciones físicas antes de ese insight y como se dio esa transición?

J: Estaba totalmente convencido [...] de que iba a ser físico y no [me refiero sólo a] lo físico de la escritura. Curiosamente en los intentos que hacía con alguna gente con la que compartíamos los procesos – lo que hacíamos era darnos un feedback [...] sobre lo que íbamos haciendo cada semana – recuerdo perfectamente [...] estar con unos calzoncillos, unos zapatos de tacón y con la cara tapada con una bolsa, narrando, haciendo un recorrido [...], y haciendo preguntas todo el tiempo. [...] Hice varios intentos de ese tipo, muy surrealistas, pero luego me pareció [...] que poner todo eso junto me parecía que iba ser una locura como en “The taste is mine”. [...] Entonces empecé a pensar que relación quería crear con el público [...] y pensé: ¿qué pasaría si todo este barroquismo lo planteo escrito? Entonces hice un intento [...] que lo vieron tres o cuatro personas, y empezamos a hablar de la proyección que tenía imaginarte todo eso. Y [...] vi que esa idea era tan potente que las otras empezaban a desaparecer poco a poco. Me interesaban menos. Empezaban a desaparecer físicamente, pero no se iban a ir. Y eso me gustaba mucho porque no iba a desechar nada. Las ideas más estúpidas, las más locas, las más inteligentes o las más naifes, todas podían estar juntas [...] con lo cual esa idea me encantaba [...].

L: ¿Hay ideas que surgieron después de incorporar la palabra o surgieron antes?

J. D.: Hay muchas que surgieron después porque [...] lo que hice fue escribir todo en el ordenador y [...] a partir de ahí empecé a ver [...]. Hay bastante cronología pero está un poco manipulada para que funcione mejor. [...] Entonces empieza toda la fantasía que se plantea en la escritura [...].

L: ¿Todo el material expuesto en la obra ya constaba de alguna forma en tus notas? ¿Cómo trabajaste esa transposición de las notas del cuaderno al texto que aparece en

los cartones? ¿Cómo se daba la relación entre el trabajo corporal y las notas que tomabas en el estudio?

J. D.: [...] El cuaderno está totalmente escrito, no hay gráficos en general. [...] En el anterior hay muchísimo grafico y muchísimo dibujo [...].

L.Y.: ¿Por qué optaste por la palabra escrita y no por la palabra dicha?

J. D.: [...] Creo que el espectador leyendo proyecta de una manera distinta que si lo escucha. [...] Cuando lees un libro, tú proyectas con la imaginación lo que es la escritura. Era un poco esta idea. Luego también si utilizaba la palabra [dicha] tenía una connotación mucho más personal y a mí me interesaba que la de persona que yo era en ese texto también la construyera el espectador. Y aunque a través de la escritura dices mucho como tú eres, [...] lo único que ven es un físico, sentado, manipulando tarjetas. [...]. La responsabilidad del público en esta obra es muy fuerte porque ellos [...] dan la entonación, dan el ritmo, ponen la música [...]. El público lo hace todo a través de esa escritura [...] y eso me parecía muy interesante. [...] Y también quería reducir al mínimo el rol de intérprete [...] Yo no quería interpretar, quería eliminar el rol de interprete como canal, como puente entre lo que se quiere decir y quien lo recibe.

L: ¿Cómo surgió la idea del dispositivo escénico que utilizas? ¿Por qué optaste por un circuito cerrado de video y cuáles son las consecuencias de este dispositivo en la pieza?

J: El dispositivo es eficaz. Simplemente porque la obra esta creada para que suceda entre otra persona que lo pueda leer y yo. [...] Y cada persona hace su interpretación. En un principio, cuando lo probé [...] no tenía la proyección. Cuando decidí que esa era la idea y que iba a ser así, pensé: ¡no puedo hacerlo uno a uno! Es una locura comercial y a todos los niveles. Puede ser muy intenso porque lo he hecho alguna vez uno a uno y es muy fuerte la relación porque [...] estoy a un metro del espectador [...] pero se lo puedes enseñar en un día a dos personas, con lo cual no era rentable. ¿Cómo puedo hacerlo rentable? ¡Haciéndolo en un teatro lo pueda ver todo el mundo! Con la proyección ya está, todo el mundo lo va a leer y no se va a perder esa actividad - incluso se va a reforzar de alguna manera -, porque la intimidad de uno a uno [...] ya la conoces [...] pero la intimidad de tener cien personas a tu alrededor [...] no.

L: Y la proximidad física también genera otras lecturas.

J: Yo creo que está más cercano a leer en tu casa. No es lo mismo porque yo doy el tiempo de la lectura, pero si es uno a uno hay una tensión que es inevitable. No te puedes despistar, vas a tener muchos compromisos que rellenar. Sin embargo de esa manera [...] te puedes relajar de alguna manera, incluso dormirte, pero sigue siendo esa intimidad.

L: Entonces esa idea del circuito cerrado no tiene ninguna connotación o influencia

de lo que es el trabajo de video, de instalación. ¿No lo pensaste por ese lado? ¿Lo pensaste más como una solución?

J: Es una herramienta, una solución de trabajo. Pero a mí también me gusta la imagen. De hecho otras obras que he presentado las he hecho en pantallas de 10 x 10. Yo creo que hay un poco de influencia de artes visuales, [de la manera] como se ha trabajado la palabra, la imagen, en los últimos años que también siempre me ha atraído. Y entonces ahí está claro que por eso empiezo a meter los colores en las palabras y toda la parte de video, y lo ofrezco eso en ese formato. [...] Fue un descubrimiento pero también hay un trabajo de [...] comunión de códigos. Porque la obra habla de danza y del proceso coreográfico pero no hay danza. Pero habla constantemente de danza.

L: ¿Crees que no hay danza?

J: Lo que se entiende convencionalmente por danza no. Para mí es danza porque es danza todo lo que la danza proyecta, envuelve... Un bailarín que no baila para mí [...] es un bailarín porque su vida es en torno a todo eso, sus maneras, sus maneras de estar en la calle. Los bailarines clásicos andan con las piernas abiertas. Eso es la danza, son maneras de comportarse, maneras de entender, maneras de desarrollar las cosas. Entonces para mí esta obra es danza porque habla absolutamente de danza e iba a ser una coreografía pero no lo es, terminó siendo otra cosa, terminó. Pero [esto fue así] porque iba a ser una coreografía, si no nunca hubiese llegado a eso. Iba a ser una coreografía y acaba siendo una coreografía de palabras, acaba siendo escritura. Se lee todo el rato o sea que tiene que ver con la literatura pero no es literatura. Tiene que ver con la performance porque, a nivel de formato [...], puedes relacionarlo más con la performance pero tampoco es performance. Ocurre en un teatro [...] pero no tampoco es teatro porque no se actúa. El público es público pero se está relacionado de una manera muy diferente de lo que es contemplar una obra [...]. O sea que hay una unión de códigos que me parece muy interesante. Y luego no es una película pero [...] hay una proyección. No es una conferencia pero tiene que ver con una conferencia porque estás hablando [...].

L: ¿Tu formación en video cambió algo en relación a tu mirada coreográfica?

J: No lo sé. La verdad es que no tengo ni idea. Hice unos cuantos videos-danza muy ochenteros siguiendo la coreografía, haciendo primeros planos, cambiando el punto de vista con la cámara, creando una coreografía con el ojo de la cámara y otra con la persona que está bailando. No sé si ha influenciado o no. No lo veo tan claro porque ahora es como si no supiera nada de video y cojo la cámara [...] como si mi padre la cogiera por primera vez. Es como un juego.

L: ¿Como entran los juegos en tu trabajo coreográfico? ¿Siempre tuviste un interés en partir de una propuesta y jugar a partir de ahí?

J: Me he tenido que deshacer de mucho formalismo para empezar a jugar. [...] Con Olga Mesa [...] jugábamos muchísimo. Cuando bailé con Olga Mesa, como

intérprete y asistente, hacíamos muchísimos juegos con la televisión. Le dábamos una televisión a un espectador con lo cual el resto del público oía, pero sólo un espectador veía la imagen [...] Luego también pasamos a grabarnos mucho y proponer ese proceso como resultado, y [poníamos] cámaras que ofrecían espacios que no estaban en la escena. [...]

L: ¿En cuantos países, y durante cuantos años has hecho los “espías”?

J: Es la obra que más he girado. Yo normalmente hago obras y no las giro mucho no porque no quiera, sino porque son obras que no acaban de acceder al mercado, no sé muy bien porque razones. Posiblemente haya un conflicto ahí que yo, o que los programadores, no superamos. Pero los “Espías” afortunadamente ha estado en treinta ciudades ya (para lo complicada q es la obra). Yo pensé que iba a ser mucho más popular pero realmente no lo es [porque] habla mucho de teatro, habla mucho de danza, o sea, es para gente que realmente vaya mucho al teatro. La he traducido [...] al inglés, al francés, [...] y al portugués también. La he hecho en Rusia con traducción simultánea - que fue un experimento raro. Y luego he hecho [...] pruebas de hacer los “Espías” incluyendo una parte más teatral. [...]

L: ¿Incluyendo una parte más teatral?

J: En Montpellier me ofrecieron hacer un experimento en un programa que [...] es también para experimentación. Entonces puedes llevar una obra hecha pero dándole un enfoque diferente. Entonces yo lo que hice es: cuando me pongo la máscara, al final de la obra, me voy, pero vuelvo a aparecer y empiezan a ocurrir una serie de cosas. Vuelvo a aparecer con la máscara y empiezo a retirar lo que es el escenario, todo el set, como si eso fuera el backstage. Empiezo a empaquetar, pero de repente por la otra puerta aparezco “yo real”. Entonces hay empieza a ser como un desdoblamiento del yo [...] que fui durante la obra y [del] yo representado por señor mayor.

L: ¿Esa parte es filmada?

J: No [...]. Alguien se pone mi mascara, mi traje y todo. Entonces durante un tiempo parece que soy yo pero luego [...] aparecemos los dos a la vez. Y empieza todo este juego de presente y futuro, de vejez y juventud. Fue un intento que hice [...]

L: ¿Eso fue en qué año?

J: Esto fue en el 2003 creo. Un año después de haberlo montado.

L: ¿Crees que el trabajo los espías todavía sigue en proceso? ¿Incluyes otras obras dentro de esa misma búsqueda creativa? ¿Cómo percibes las presentaciones que haces hoy en día de esa obra después de su estreno hace tantos años?

J: Cada vez la hago menos. Este año la he hecho dos veces nada más. Es un poco raro. [...] Es una pieza fácil de hacer porque el set muy fácil, no hay que retomarla de

alguna manera físicamente. Entonces con repasar un poco las tarjetas y ver un poco el ritmo, ya está. No deja de ser actual [...] porque habla de un proceso, de un momento dado de mi trayectoria [...] - que está un poco caduco -, pero el hablar del proceso no. Porque el proceso cada vez es diferente pero hay ese tiempo de proceso, hay ese tiempo escénico y hay ese tiempo social que vivimos [...]. El problema es cuando entran las fotos, cuando entran las fotos del futuro porque ahí tendría que actualizarlo y quitar algunas cuantas fotos del futuro y poner fotos mías. Tampoco coincide mucho con la edad a las que se refieren muchas de las tarjetas. [...] Supongo que poco a poco, [...] va a ir desapareciendo y ya está. Tampoco me veo haciendo eso dentro de 15 años.

L: Pero le das continuidad a tus intereses de los “Espías” en otros trabajos.

J: Curiosamente como los “Espías” tiene tanto material [...] he cogido un nivel [...] y lo he desarrollado en otras obras. El tiempo, por ejemplo, ha sido siempre una constante [...] o la escritura [...] que he seguido desarrollando en diferentes niveles. [...] Hay muchas cosas que he seguido trabajando en las obras que he hecho después. De hecho el tiempo en cuanto a mi persona es algo q sigo trabajando mucho. Hay otra obra q se llama “todos los buenos artistas de mi edad están muertos” y entonces en esa obra [...] me apetecía probar algo que tuviera relación con los “Espías”, como este intento que hice en Montpellier [...]. Tomé como punto de partida el momento donde yo me pongo la máscara y me [...] voy hacia el futuro más lejano aun. [...] Cuando entra el publico hay una pantalla gigante donde está el título 19/01/2037 pero en realidad es el 19/01/2007 [...]. Y entra Juan Domínguez mayor [...] sabiendo que todos los artistas de ese programa están muertos ya (por eso el título) [y] que [...] sólo la taquillera viva [...] y un técnico.

L: ¿Eso se da a través de la palabra hablada?

J: El va hablando. [...] Tiene el ordenador y lo va leyendo. [...]

L: ¿Y el no es un bailarín?

J: Ni siquiera es actor, es un señor contratado. Entonces él [...] va hablando de como es el futuro y de cómo ha cambiado la vida desde el 2007. [...]. Y después dice "bueno, ahora os dejo [...] con la obra real". [...] Ahí el público lee durante 18 minutos lo que fue la obra que es un poco parecida a los “Espías” - porque es lectura y [...] habla de cómo fue el proceso de creación [...], pero todo el proceso de creación fue en una lavandería [...]

L: La idea del tiempo que ya está de alguna manera en "los Espías", el tiempo de la escena que considera también el tiempo de la narrativa, el tiempo del proceso, y ahora me dices que estás jugando con un futuro, con [...] un poco de ciencia ficción. Hablando del tiempo, si no me equivoco, hiciste una conferencia en Rusia, que era un análisis del tiempo de la obra. ¿Cómo la analizas tú?

J: [...] Son juegos. [...] En escena tienes el poder de manipular de alguna manera

esos tiempos, y empiezas a dar ciertas connotaciones cinematograficas. [...]

L: ¿Cómo ves ese tiempo en el cual pasas las tarjetas invertidas para que el público pueda leerlas en la disposición correcta para la lectura? ¿Cómo definirías lo que sientes, lo que te pasa en ese presente? Y ¿cómo ves en ese momento las otras camadas corporales?

J: [...] Está el tiempo presente de la lectura del espectador y la mía. [...] Para mi es bastante sencillo, porque yo tengo una tarea que es la de ir leyendo, jugando un poco con algunas tarjetas [...] y, otras veces, leyendo tranquilo, respetando los tiempos de lectura de los espectadores [...] Es bastante mecánico, me da tiempo de percibir cual es la atención del lector. Es algo muy raro, es como si miraras y escucharas a alguien leyendo [...].

L: Lo percibes pero no diriges la mirada al espectador.

No miro al público porque no quiero tener esa relación interpretativa. Hay solo un par de momentos, cuando hago un break [...] después de haber esperado algunos segundos y miro como diciendo “Bueno, empezamos otra vez” y luego en otro momento [...].

L: ¿Y cómo entra, y porque la cuestión del espionaje en la obra?

J: Es muy anecdótico. Buscando un titulo para la pieza [...], estaba en un hotel – eso lo cuento en la obra también –, mi novia estaba dormida y yo estaba detrás de ella, y el armario tenia espejos. Entonces empecé a hacerme el tonto, [...] escondiéndome, y se me ocurrió, como se me ocurren todos los títulos siempre [...]. Los “Espías” [que venían de ese juego] entonces tenían mi edad, porque en la obra también hay una obsesión con la edad, [...] esa fijación en la edad y el tiempo.

L: ¿Crees que esa idea del espionaje también está relacionada de alguna manera con la intimidad compartida [...], con esa cuestión de la proximidad y distancia que le propones al público? Porque un espía es alguien que ve de afuera pero que está enterado de todo.

J: Es alguien que te mira sin que le vean. A ese nivel es muy coherente el titulo con la obra. [...]. Pero [...] no creo que en ese momento fuera tan consciente. Es una apreciación muy bonita de tu parte pero no recuerdo, yo creo que no era tan consciente.

L: Creo que esa idea de que el espía sea un ojo de afuera, la obra también habla mucho de identidad, habla mucho sobre ti la obra...

J: La obra propone una realidad privada, una intimidad absoluta, me "desnudo" mucho adrede, no es que me apetezca desnudar mi intimidad, pero si lo hago adrede para perseguir ciertos fines.

L: ¿Fines?

J: Es una proximidad. Es que el público entre ese mundo de la creación, en ese mundo procesual, porque ya que va a ser el resultado pues entonces que entre en él a saco. Que sepa que cuando voy en bicicleta me invento tanto más que cuando estoy trabajando en el estudio o que cuando estoy borracho también estoy pensando en la obra, que cuando hablo con ellos también es un momento que forma parte de la obra. Como que todo momento es obra. Esa es un poco la idea, que todo momento es obra y que todo es arte - entre comillas - si quieres que lo sea.

L: En la época que hacías "desordenes para un cuarteto" Olga Mesa decía que estaba interesada en una búsqueda que se centraba en las "pequeñas cosas que hacemos sin pensar, sueños, deseos ocultos, cosas que pensamos y no decimos, cosas que hacemos a solas", y todo aquello que llamaba de "geografías íntimas del cuerpo". ¿Crees que ese trabajo de la intimidad empieza un poco con "desordenes para un cuarteto"?

J: Sí, creo que sí. Olga y yo hemos trabajado bastante. [...] Yo lo hago de una manera más conceptual. Y Olga propone esa intimidad como tema. Y en ese momento empezamos a desarrollar una comunicación [...] muy potente.

L: En esa pieza tú hacías con Olga lo que José Sanchez llamo de secuencia "lúdico-erótica". Y en los espías también hay cierto componente erótico, sexual en algunos relatos. ¿Cómo ves esa relación entre lo que es deseo y lo que es trabajo coreográfico?

J: En los espías yo creo que [...] toda la parte sexual es mucho más anecdótica [...], humorística. A mí me divierte mucho hablar de sexo. [...] Es un tema maravilloso para reírte porque provoca mucho, porque hay muchos tabúes [...]. Cuando me deshago del formalismo empiezo a utilizar todo lo q es cotidiano como herramienta. Todo lo que es el deseo por ejemplo q puede estar relacionado a eso [...].

L: Hubo una crítica que dijo que en parte de la lectura de los Espías había como una sensación de hacer el amor contigo y hay ciertas lecturas que están en ese límite entre la intimidad y el deseo...

J: En los espías yo no le llamaría deseo si no seducción, seducción de traerte hacia mi mundo. [...]

L: Con los creadores que están trabajando ahora, ¿con quién te identificas? ¿Con quién piensas que hay una afinidad?

J: [...] Para el proyecto "De la... a la..." he invitado a cuatro artistas con los que estoy trabajando últimamente [...] y con los que tengo mucha afinidad. La primera fue María Jerez – Cuqui Jerez iba a estar en un principio pero no al final no ha podido hacerlo. De hecho, yo trabajo mucho con las hermanas Jerez y comparto mucho con ellas [...]. Luego [he invitado] a La Ribot que ha estado en China conmigo y yo he trabajado en sus últimos espectáculos como intérprete y como asistente también. Con

ella tenemos muchas cosas en común en algunos niveles y en otros nada. [...] Luego Xavier Le Roy que ha venido aquí a Rio de Janeiro con quien trabajo desde hace años en varios proyectos y siento una afinidad porque tenemos la misma manera de entender las cosas. Y por último también he invitado a Martin Spangberg. También hay otros artistas que me parecen interesantes como Tino Segal [...] que hoy en día trabaja con artes visuales [...] y otros artistas en España - gente muy joven que estoy apoyando en el festival que dirijo - como Amalia Fernández, con quien trabajé en el último espectáculo, Cristina Blanco, Amaia Urra, Ion Munduate, Esther Salomon... Y también hay otros artistas que me gustan como Jonathan Burrows y Matteo Fargion, Rabih Mroué del Líbano...

L: ¿Qué es lo que buscas en tu condición de “comisario” del festival In-presentable que sucede en Madrid todos los años?

J: Al no ser un programador profesional - porque no viajo para ver obras -, [...] intento pensar más en el proyecto que en la programación. [Medito sobre] qué es lo que necesita el proyecto, qué herramientas necesitan los artistas y el público en un festival, qué contexto quiero crear, cómo apoyar a los artistas...

L: ¿Y ese contexto varía cada año? ¿Tienen un concepto?

J: Varía cada año porque el festival ha ido creciendo, de cierta manera, [...] aunque hay bases que se mantienen. [...] Los espacios que tengo te obligan a programar cierto tipo de obras con lo cual ahí ya hay algunos parámetros [...]. Dentro de eso intento ver cuáles son las necesidades año a año [...]. Sé que hay un entorno europeo [...] aunque, a veces, voy a buscar algo que tenga relación con lo que hacemos en In-Presentable en otros lados [...]. [Siempre veo] qué artistas hay fuera de Europa [...] que me interesan. Ahora aprovechando que me iba a China, a Brasil y a Estados Unidos, vi algunos trabajos y, cuando voy a actuar, me quedo en los festivales a ver si hay algún artista que me interesa.

L: Si tuvieras que describirle a alguien que nunca vio “Todos los espías tienen mi edad” el contenido de las tarjetas ¿cómo lo harías?

J: Las tarjetas básicamente hablan de una percepción subjetiva de lo que es un proceso coreográfico - el mío - en esta obra. Un proceso que se suponía que tenía que dar como resultado una coreografía y lo que dio como resultado fue una obra que propone la escritura de todo ese proceso y de toda esa coreografía a muchos niveles.

L: ¿Me podrías hablar de eso más detalladamente? ¿Hay núcleos temáticos?

J: Hay una primera parte que es más abstracta, [...] que viene de ideas sueltas que van apareciendo, cosas que me atraen, que me llaman la atención, cosas que me preocupan y que van directamente al cuaderno de notas pero no tienen, en principio, una coherencia entre ellas. Luego hay un segundo bloque en que se empieza a hablar un poco del desarrollo de ciertas ideas ubicadas en un estudio de danza dónde yo trabajaba [Este bloque] todavía sigue siendo vago. Se entienden las ideas pero no se

sabe muy bien para qué es todo eso que se está configurando. Luego hay una tercera parte - por llamarle por partes - en ésta se explica qué está pasando realmente, [...] cómo está constituida la obra, lo que ha pasado, qué decisión se tomó, cuando se tomó, en donde se habla un poco desde el metalenguaje – o sea de lo que es la propia obra. Y a partir de ahí la cuarta o quinta parte son pura ficción. [...] A partir del momento en el que se decide que la obra va a ser eso, ya está. ¿Qué puede ocurrir después de saber que la obra es una escritura de la obra? ¡Hay que inventársela! [...] Porque hasta ahora [...] todo era “real”, pero a partir de ahora que la obra es esto, si la quiero desarrollar más, tengo que seguir escribiendo con lo cual empiezo a mezclar realidad y ficción. [...] Y es un momento muy interesante porque es muy divertido eso de inventarte algo que no ha ocurrido, [...] Es algo que empezó en un formato pero que ahora es otra cosa y yo creo que eso es interesante.

L: ¿Hasta qué punto piensas que “Los Espías” es una obra autobiográfica? Porque ese tránsito sigue siendo un poco personal y no una fábula o obra de ficción, ¿no?

J: Es que se juega con ello. Está la autobiografía y la autobiografía imaginada. Y ese salto de la realidad a la ficción y los saltos temporales. Entonces a ese nivel el público lo lee como una autobiografía, como una especie de diario. Pero, por otro lado, como es un diario ficticio - o medio ficticio - porque juega con la realidad y la ficción. [...]

L: En la obra enumeras varias coincidencias ¿qué fue lo que despertó tu interés por estas operaciones del azar y porqué decidiste incluirlas en la obra?

J: Todo empezó por una cuestión de tiempo [...], haciendo comprobaciones temporales. Por ejemplo había unas velas que pensaba poner en escena con una tarta [...], entonces, como estaba midiendo cuanto tenían que durar la escena, relacionándolo con [el tiempo de] “El lago de los cisnes” – con los actos de la pieza – , [...] empecé a medir...

L: ¿Por qué con “El lago de los cisnes”?

J: Supongo que es porque es una obra clásica, porque yo empecé a hacer ballet, y porque es una referencia histórica que yo tengo en mi formación. Nunca lo he bailado, pero siempre me atrajo mucho [...] Cuando empecé a hacer ballet me fascinaba ese mundo porque era un mundo totalmente ficticio [...] y ahora me sigue encantando pero lo veo con una distancia... [...] Hoy en día encanta por ver lo artificial que es para mí ahora. [...] Entonces con toda esa relación entre el tiempo que dura una cosa y el tiempo que dura la otra empecé medir el tiempo que las velas tardaban para consumirse y noté que casi media lo mismo que el primer acto del lago de los cisnes con lo cual decidí cortarlas, cortarlas para que durase lo mismo. Entonces me inventaba las casualidades. Algunas coincidían [...] Por ejemplo me iba al estudio y dejaba la bici en un sitio y ese día trabajaba de una manera genial y cuando volvía a coger la bici decía "voy a poner que ha sido culpa de la bici". Son esas supersticiones, ¿no? [...]. Entonces luego estaba pensando en hacer planetas con el papel de empapelar [...] y, de repente, pensé "¿y si lo pongo en el techo?" Entonces había una serie de argollas [...] que coincidía con los planetas del sistema

solar - o si había alguna más yo ya lo hacía igualar para que fuera una coincidencia. Lo de la caja de cerillas si coincidía con mi edad [...] porque eran 38. Pero a veces me inventaba coincidencias por una cuestión dramática para luego jugar con ello. [Como sucede con] mi amigo el pintor Paco Lloveras - una tarjeta q aparece sucesivamente [...] creando una serie de imágenes en el espectador - y al final cuando [otra tarjeta] dice "Mi amigo el pintor Paco Lloveras nunca existió" todo eso hace que el público se relaciona con ello de una manera o de otra.

L: Algunas artimañas las revelas y otras las dejas abiertas. ¿Cómo es esa idea del amigo imaginario?

J: No sé muy bien de dónde viene el cliché que tengo de un amigo pintor y [...] le inventé el nombre con la idea de que hubiera también personajes imaginarios aunque luego los descubras. También hay algún personaje imaginario como, por ejemplo, mi mujer que se muere en un accidente de tráfico es imaginaria [...], pero esa no la revelo. [...] Entonces se empieza a generar la pregunta [...] "¿qué es verdad y que no es verdad?", "¿qué coño nos quieres contar?" [...]

L: En esta obra dejas claros los códigos que utilizaste para establecer la organización de los colores, del uso del espacio en la tarjeta. Estas y otras maniobras autoreflexivas sitúan a la obra en territorio del metalenguaje. ¿Cuál es tu interés por este tipo de propuesta? [...]

J: Yo creo que responde a varias iniciativas. Una es la del análisis de lo que haces y de cómo ese análisis puede ser interesante a nivel de herramienta. [...] Luego también está el hecho de que históricamente hay una evolución en la escena, en la danza por lo menos que es dónde yo estoy involucrado. Digamos que, de alguna manera, en los últimos años ha habido una desestructuración de lo que es la codificación de danza que nos ha focalizado mucho en el "cómo" están hechas las cosas. Ahora ha habido un salto [...], y la cuestión es más "qué" hacemos. [...] Posiblemente esto ha ocurrido en varios periodos de la historia, en los años 60, en los 70 [...]. Yo formo parte de ese grupo de artistas que se cuestionan mucho lo que hacen en la propia obra [...]

L: Mucha veces esas propuestas que trabajan a partir de una auto reflexión o de una tarea de análisis de las propias obras son encasillados como coreografías conceptuales ¿Crees que hay algún tipo de comunión a partir de esa idea de lo conceptual?

J: [...] Yo creo que lo conceptual creo ha ayudado a entender mucho el trabajo que haces a un cierto tipo de público. Otro ha mantenido un rechazo porque cuando estas cambiando las maneras de pensamiento – entre comillas – [...], se [...] produce un rechazo. [...] Pero siempre hay otros que están más a la par y esto nos ayuda a todos a contextualizar mucho más lo que hacemos.

L: ¿Qué piensas de la idea de los still-acts – esta idea de André Lepecki que propone un punto de convergencia entre ciertos coreógrafos a través de ese concepto que habla de un tiempo un poco demorado que se hace visible de una manera distinta [...] en determinadas coreografías?

J: Yo creo que el libro de André es muy interesante pero que habla de algo que ya [...] no está ocurriendo. [...] Yo creo que ese momento [del que habla el libro] es muy interesante [...], pero todos los creadores – que se consideran coreógrafos conceptuales – [...] ya están hablando de otra cosa. [...] Pero ha habido un salto. Muchos de los que hemos pasado por esa evolución - sea para bien o para mal – [...] nos estamos preguntado qué es lo que va a pasar.

L: ¿Pero tú crees que la cuestión temporal ya no es un factor fundamental para las piezas contemporáneas de un cierto grupo?

J: Esa época de los still-acts, de esa espera, de esa quietud, tiene una connotación a nivel social y política [...], pero estamos en un momento en el que necesitamos la acción otra vez. [...]

L: En este trabajo que estás haciendo ahora en los talleres trabajas con lingüistas [...]. ¿Cómo evalúas lo que vienes haciendo hasta ahora?

J: Esa búsqueda por la acción [...] y todo el trabajo con la escritura [...] me ha generado la curiosidad por la lingüística – de la misma forma que antes buscaba información sobre el lenguaje corporal – [...] y sobre lo que esto me puede aportar para esa relación que propongo entre el cuerpo y el lenguaje. Estoy intentando entender lo que es la lingüística, las teorías, los campos, y que herramientas esto me puede dar para desarrollar mi trabajo. [...] También va por una necesidad de entender el cuerpo desde otro lado y qué me puede aportar [...]. El cuerpo y la coreografía [...] están totalmente vinculados al lenguaje porque muchas veces cuando pensamos la coreografía, el movimiento, pensamos desde el lenguaje, [...] con lo cual el coreógrafo siempre está escribiendo. [...] Cada vez que quiere registrar algo, [...] o comunicarle algo al intérprete se lo explica hablando. [...] Y mí me interesa ir más al fondo de ésta relación. [...]