

Experimentalismo y videodanza argentina

por Mariel Leibovich*

Resumen: Tomando como objeto el caso de Argentina, el artículo parte de la pregunta: ¿en qué consiste lo experimental en la videodanza?, ¿hay una videodanza experimental o de vanguardia? En los inicios de este lenguaje, teniendo en cuenta el particular contexto cultural y artístico, el hecho de crear una de estas obras implicaba en sí un gesto experimental, es decir, una indagación sobre las posibilidades del medio y una innovación respecto de sus formas artísticas contemporáneas. Pero en la actualidad, ya establecida e institucionalizada la videodanza como lenguaje —aunque sea mayormente en circuitos alternativos—, puede afirmarse que la experimentalidad ha dejado de ser un componente intrínseco del lenguaje y que, por el contrario, depende de una búsqueda concreta de ciertas obras cuyo interés pasa por una investigación de las posibilidades artísticas y estéticas de este medio híbrido. Para indagar este recorrido, se investigan diferentes momentos históricos, sociales y culturales y los recursos de la videodanza para responder a esas búsquedas.

Palabras clave: videodanza, *screendance*, cine experimental, danza contemporánea, experimentalismo

Abstract: Focusing on the Argentine case, this article raises the following questions: Is there an experimental or avant-garde videodance? If so, what would this art form entail? Given the specific cultural and artistic context, the mere creation of these artworks implied an experimental gesture, that is to say, an inquiry about the possibilities of the medium and an innovation in terms of other contemporary art forms. However, the language of videodance has become institutionalized; thus, experimentation is no longer an intrinsic component of the language, but rather depends on the exploration of the artistic and aesthetic possibilities of this hybrid medium. This article aims to explore different historical, social, and cultural moments, in order to map the passage from an experimental stage to its final conceptualization.

Key words: videodance, screendance, experimentalism, contemporary dance, experimental cinema

De lenguajes y géneros cruzados

La videodanza, al ser un concepto que engloba un conjunto diverso de prácticas, se caracteriza por ser un lenguaje híbrido en el cual se cruzan dos formas de arte: la danza y el audiovisual. En esta intersección existen numerosas formas de videodanza, como la danza multimedial, las películas de danza y la “videodanza propiamente dicha”. En busca de un término que englobe a todas estas formas, el teórico estadounidense Douglas Rosenberg acude al concepto de *screendance* (“danza para la pantalla”), como se puede apreciar en las siguientes palabras:

El punto central de la discusión sobre la danza para la cámara se describe más apropiadamente por el término de Noel Carroll “danza para la pantalla”, un término más inclusivo y generador de un tejido conectivo entre el cine danza, la videodanza y la danza digital. Como no es posible aislar ningún género de su contexto histórico y social, es mi objetivo fijar a la danza para la cámara dentro de los cánones más extensos de la danza, el cine, el video y las artes visuales, para crear posteriormente un canon inclusivo en el que todo esto pueda descansar (Rosenberg, 1999:1).

En cuanto al dispositivo audiovisual, entonces, el concepto incluye diferentes medios: video, fílmico, cámaras de fotos, teléfonos celulares, webcams, tablets. Teniendo en cuenta estas variables, el interés de la videodanza, podría afirmarse, reside en aquellos casos en los que existe una clara intención de hibridación entre la danza y el audiovisual. A partir del cruce de estos medios dispares, que generan diversas conceptualizaciones, surge entonces la pregunta sobre la experimentalidad dentro del terreno de la videodanza, y si es posible realmente hablar de una videodanza experimental.

En los inicios de este lenguaje, y teniendo en cuenta el particular contexto cultural y artístico, el hecho de crear una de estas obras implicaba en sí un gesto experimental, es decir, una indagación sobre las posibilidades del medio

y una innovación respecto de sus formas artísticas contemporáneas. Pero en la actualidad, ya establecida e institucionalizada la videodanza como lenguaje — aunque sea mayormente en circuitos alternativos—, puede afirmarse que la experimentalidad ya no es un componente intrínseco del género, sino que depende de una búsqueda concreta de ciertas obras cuyo interés pasa por una investigación de las posibilidades artísticas y estéticas de este medio híbrido.

La videodanza en sus inicios

El comienzo de la videodanza en Argentina tiene un año clave: 1993, cuando Jorge Coscia dictó el Taller de Video Danza para Coreógrafos en la Biblioteca Nacional, al que asistieron las principales pioneras de este lenguaje en el país, Margarita Bali y Silvina Szperling. En un contexto negativo para la danza contemporánea, con escasos apoyos estatales y espacios de difusión, la videodanza apareció tal vez como una forma de expansión, de viraje hacia algo nuevo, así como una forma de “apertura para una coyuntura donde las industrias culturales habían avanzado más que la danza”, como los propios actores del campo lo han explicado tiempo después (Szperling, 2013a)

En la obra prima de Szperling, *Temblor* (1993), la experimentación a partir de la incorporación del video a la danza permitió, por primera vez, la posibilidad de un acercamiento a los cuerpos que era hasta entonces imposible para el ojo del espectador de danza. Esta visibilización de movimientos imperceptibles posibilitó la existencia de danzas de lo mínimo, donde se enmarca y guía con los planos la mirada. Por otra parte, esta obra permitió también la posibilidad de generar danza con el movimiento de la cámara, con el montaje de los planos, así como de crear espacios sin referencias, en definitiva, de problematizar a la danza misma a partir de la desautomatización de la mirada.

Por su parte, en sus primeras videodanzas, Margarita Bali lleva a la danza a otros espacios, permitiendo una interacción entre los cuerpos y la naturaleza. En *Agua* (Margarita Bali, 1997) y *Arena* (Margarita Bali, 1998), los cuerpos que

danzan se expanden, apropiándose de los espacios a través de la imagen. Los procedimientos cinematográficos permiten la construcción de imágenes cuyo ritmo es también danza. Sobreimpresiones, planos angulosos y ralentización y aceleración del tiempo se encuentran presentes y se profundizan tanto en *Agua* como en *Arena*, creando así un lenguaje particular, a medio camino entre lo corporal y lo sensorial, donde el ritmo de las imágenes se convierte en factor constructivo de la simbiosis entre los cuerpos, la naturaleza y la mediación audiovisual.

Con el paso del tiempo y la incorporación al arte y a la vida cotidiana de nuevas tecnologías, estas artistas continuaron su labor experimental a través de la indagación de nuevos medios. Bali se constituyó como una de las principales referentes de la danza multimedia, realizando video-instalaciones con objetos— como su obra *Desde el sofá* (2007) y *A la mesa* (2008)—, obras interactivas — como *Paredes de Buenos Aires* (2006)—, y video-mapping arquitectónicos — como el caso de *Pizzurno Pixelado* (2005) y *Hombre Rebobinado* (2011). Por su parte, Szperling continúa con su trabajo artístico, así como con su rol de gestora cultural, dirigiendo desde 1995 el Festival Internacional VideoDanzaBA, y produciendo material teórico sobre el tema.

Mirando hacia atrás: Narcisa Hirsch y Marie-Louise Alemann

Si bien los primeros pasos de la videodanza en Argentina datan de la década de los '90, existen en la historia de las artes audiovisuales nacionales obras que pueden tomarse como antecedentes de este lenguaje, ya que introducen una mirada respecto del cuerpo, del movimiento, y de la figura femenina, que luego la videodanza retomará. En general, se trata de obras realizadas en material fílmico y que se encuentran ubicadas dentro del ámbito de la experimentación audiovisual que aún está en proceso de historización. Es importante destacar entonces que la revalorización y relectura de las obras de estos cineastas en la actualidad ha generado puntos de encuentro entre este cine y la videodanza. Los artistas de videodanza, tal vez en la búsqueda de

referentes nacionales en la experimentalidad audiovisual argentina, han propiciado desde su práctica ese encuentro, fundamentalmente a partir de las dos cineastas del llamado “Grupo Cine Experimental Argentino” (1967), Narcisa Hirsch y Marie-Louise Alemann. La propia Silvina Szperling, que se encuentra actualmente trabajando en un documental sobre Narcisa Hirsch, ha comentado sobre este diálogo entre ambas formas audiovisuales que: “creo que el cine experimental argentino y la videodanza son lenguajes muy emparentados y simplemente fue una feliz cadena de coincidencias que nos fue acercando. También creo que la energía femenina tiende a concentrarse alrededor de estos ejes experimentales y eso me interesa personalmente” (2013b); demostrando así una clara relación en los modos de acercarse a lo audiovisual por parte de ambas vertientes.

De la misma forma, Szperling realizó en el 14° Festival Internacional VideoDanzaBA (que tuvo lugar en septiembre de 2013, en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti) el espectáculo *La Sonámbula*. En él se cruzaban, en un mismo espacio escénico, la danza *butoh* de la bailarina Ana Laura Ossés, con proyecciones de obras de Narcisa Hirsch y con la música en vivo de Arre! Ensemble de cellos. La obra, confluencia entre danza multimedial, espectáculo interdisciplinario, y performance, realizaba de manera efectiva y visualmente intrigante la intersección entre las tres disciplinas, celebrando la obra de Narcisa Hirsch. Con respecto a la intervención del *butoh* sobre la obra de Hirsch, explica su realizadora:

Elegí el *butoh* para intervenir particularmente la película *Rumi* porque se basa en la poesía sufí, que tiene una espiritualidad muy especial e intensa. Incluye unas danzas derviches que me parece se complementan muy bien con el *butoh* en vivo. De todos modos, lo mío es muy intuitivo y pongo mucho acento en el diálogo femenino-masculino, como entiendo que lo hace también Narcisa Hirsch (Szperling, 2013b).

Es en *Rumi* (Narcisa Hirsch, 1999), así como en *Aída* (Narcisa Hirsch, 1976-2012), en donde la cineasta se acerca mayormente al lenguaje de la danza. Salta a la memoria la imagen de aquel hombre en pollera, torso desnudo, girando infinitamente sobre sí mismo. El film, basado en los textos del poeta sufí del siglo XIII, refiere a la danza derviche de los Mevleví, orden ascética fundada por los discípulos de Rumi, y, así como en otros de sus films, la mirada femenina se encuentra también presente y confrontada con esta figura masculina. Históricamente, en la cultura occidental, la danza espectacular ha sido en general un espacio de predominancia femenina. Es por eso que ha resultado para muchos un lugar privilegiado para la puesta en escena de los problemas de género. En años recientes, Hirsch realizó las proyecciones de este film en un formato doble, 16 mm y video, generando un particular efecto de superposición e interacción de imágenes de distintas materialidades.



Rumi (Narcisa Hirsch, 1999),

Con respecto a la otra pionera del cine experimental argentino, Marie-Louise Alemann, existe también en sus obras un acercamiento a la danza, particularmente al *butoh*. En *Ring Side* (1979) la temática del matrimonio se cruza con la dinámica de la pelea, integrando elementos simbólicos como máscaras y rituales que remiten a esta danza. Esta temática, así como lo mítico y lo ritual, la contraposición de imágenes, y la performance, caracterizan su filmografía.

La cineasta Constanza Sanz Palacios realizó un film, su opera prima, acerca de la vida y obra de Alemann, *Butoh* (2013). El título remite a este tema que atraviesa a las obras de la cineasta; es ella quien sostiene en este film que “la figura que aparece en la danza *butoh* se destaca por su misterio. Es alguien desconocido que llega a un lugar nuevo, y es necesario un tiempo para ir descubriéndola” (Listorti, 2013). Así, el film, como el *butoh* mismo, trabaja con el paso del tiempo, evocando y retratando a la figura de Marie-Louise.

Sin dudas, uno de los caminos actuales de la experimentación en la videodanza se encuentra en estas investigaciones sobre el cine experimental y sus referentes nacionales.

La videodanza argentina hoy

Veinte años después de sus obras inaugurales en Argentina, la videodanza se encuentra actualmente en un momento de expansión en cuanto a su producción y a sus espacios de difusión. El Festival VideoDanzaBA, principal plataforma de difusión y encuentro, registra un creciente número de obras y espectadores a lo largo de su trayectoria. Su última edición, en 2013, se realizó en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (ex ESMA) y tuvo como eje conceptual las ideas “Memoria, Cuerpo, Imagen”, contando en su programación con proyecciones nacionales, internacionales, espectáculos en vivo, actividades de formación y un laboratorio de desarrollo de proyectos. Su directora, Szperling, señala que:

La videodanza hoy como lenguaje, casi como tribu, tiene una autorización y presencia que justifica nuestra labor y energía. En el último Festival de Cine de Buenos Aires (BAFICI) hubo un gran número de películas que involucraban la danza. Más allá de que el concepto videodanza no sea reconocido en algunos casos – no nos importa la territorialidad — es un hecho. Antes, la pregunta era “Qué es la videodanza?”. Ahora preguntan “En qué está la videodanza ahora? Lo único que nos falta es entrar un poco en la tele (Szperling, 2013a).

Esta expansión se condice con un momento en el que las barreras del arte se flexibilizan y los límites se expanden, en correlato con la intervención cada vez mayor de nuevas tecnologías. Philippe Dubois registra este mismo proceso en el cine, explicando que éste se extiende hacia formas que exceden a aquello que se llama usualmente cine, a partir de la migración de sus imágenes (intertextualidad visual, reciclaje y reemplazo, los films expuestos en museos) y de dispositivos (en sus espacios, en sus modos de ser y en sus usos). Dubois afirma:

Sí, es cine, abierto y múltiple, cine “expandido”, por fuera de sus formas y sus cuadros. Un cine por fuera de la sala, de los muros, del dispositivo (...) Hay que abrir los ojos: está por todos lados. En la televisión (...) En los cassettes de video (...) En los DVDs, las computadoras, Internet (...) El cine está en los museos, las galerías de arte, los teatros (...) En los bares, los cafés (...) En las paredes de las ciudades y los teléfonos celulares (...) Hay que admitirlo y tomarlo en serio. Sí, es cine, simple e increíblemente multiplicado, difractado, proteiforme, emancipado, libre. Ya no está encorsetado y, lejos de perder su aura, ha multiplicado por diez sus posibilidades (Dubois, 2009: 7).

De esta forma, a través de este proceso, es que el cine se extiende hacia la danza, y la danza hacia el cine, en un movimiento de hibridación. En esta intersección se encuentra la película *Los posibles* (Santiago Mitre y Juan Onofri Barbato, 2013), basada en el espectáculo homónimo de Barbato, realizado por los bailarines del grupo autogestionado KM29, creado por el coreógrafo en

Casa Lasalle, un centro de integración social ubicado en González Catán. Con recursos del cine experimental y de la videodanza, la película va más allá del cine, al guiar su relato a través del lenguaje de la danza; y va más allá de la videodanza hegemónica en su utilización de los recursos del cine, en su modo de filmación, en sus tiempos (dura 55'), en su forma de llegar al público (fue proyectada tanto en la Sala Lugones como en el BAFICI, donde formó parte de la selección oficial) y, finalmente, en su incorporación conceptual de una visión social y política que se deja entrever, no a través de una narrativa tradicional sino mediante, justamente, la experimentación audiovisual y dancística.

Así, *Los Posibles* implica por una parte una experimentación al nivel de la danza, en tanto pone en escena el trabajo de este grupo que configura una estética propia, producto de la suma de esas individualidades y su trabajo en conjunto. Además, incluye sólo bailarines hombres, tradicionalmente menos presentes en el lenguaje de la videodanza. La obra implica, por otro lado, una experimentación con la forma cinematográfica en relación con la danza. Al respecto Barbato afirma que: “queríamos que la cámara fuera la mirada que los propios bailarines tienen de sus compañeros y registrar la forma en la que eso influía en sus movimientos” (Onofri Barbato, 2013). Hay entonces una búsqueda de interacción entre danza y audiovisual guiada a través de una idea conceptual previa a la realización de la obra. Esto implica, finalmente, un tipo de experimentación conceptual que se suma a las anteriores y que, podría decirse, redobla la apuesta experimental. Desde su propio título y desde su intención de mostrar el trabajo del grupo hay ya un impulso que guía la obra y que no se traduce en este caso en una línea narrativa sino que se desprende de la propia puesta en escena de esos cuerpos en movimiento y sus interacciones. Si bien existen antecedentes, es poco frecuente encontrar en las obras de videodanza este bagaje conceptual y esta visibilización de cuerpos y danzas marginales respecto de la danza contemporánea más “tradicional”. Al respecto, Paulo Pécora sostiene que:

En relación al título, que ofrece diversas interpretaciones sobre las posibilidades sociales que se le abren a estos jóvenes de barrios humildes a través de la danza, Barbato señaló que “el nombre tiene tantas posibles lecturas como cada espectador pueda configurar. Ellos son jóvenes en potencia y tienen la posibilidad de ser muchas cosas” (Pécora, 2013).



Los posibles (Santiago Mitre y Juan Onofri Barbato, 2013)

Cabe aclarar que la llamada danza contemporánea, en Argentina, no es una entidad homogénea, posee diferentes estilos y variantes asociados a una tradición proveniente de Estados Unidos y Europa (que llegó al país alrededor de los años '40). Sin embargo, es posible identificar una corriente similar entre estas variables que proviene de ese pasado en común. Danzas como el folklore, la cumbia y otras danzas *populares*, así como las *street dances* (*breakdance*, *hiphop*, *krumping*, *locking*, etc.) han ido incorporándose de a poco a la danza contemporánea, generando cruces más que interesantes que implican una indagación/experimentación sobre la danza misma. Tal es el caso de la danza del grupo KM29, así como la del C.A.D. (Combinado Argentino de Danza, grupo dirigido por la coreógrafa Andrea Servera, que integra bailarines de danza contemporánea y de otras formas de danza más

populares, generando una estética propia). También es el caso de la obra *Villa Argüello* (2012-2014), de Celia Argüello Rena, que toma la poética del cuarteto cordobés, la danza, su música, las costumbres, apelando al humor y a un espacio diferente de representación (en su primera temporada la obra se hizo en la Sociedad de Fomento y en la Biblioteca Popular Gral. Benito Nazar).

Al relevar las obras presentadas a la convocatoria para el Festival VideoDanzaBA 2013 es posible identificar aquellas fórmulas que se repiten y aquellas obras que, por el contrario, buscan una experimentación con todas las posibilidades de los lenguajes implicados en la videodanza. Douglas Rosenberg se refiere al riesgo de “fossilización” (Rosenberg, 2000:1) de la videodanza, es decir, de la repetición de patrones y su encierro en compartimentos cerrados que la conviertan en un arte decorativo, fetichizando a los cuerpos y a la danza. Pensando en estos ejemplos entonces, se encuentran patrones que se repiten: la apelación a estéticas publicitarias y de videoclips, la eliminación categórica de la narración y del uso de la palabra y de la voz, la preponderancia de la danza contemporánea en detrimento de otras danzas, y de una danza femenina e individual. En este sentido, una fórmula que se repite es, por ejemplo, la siguiente: la elección de un espacio de filmación visualmente atractivo o interesante + mujer o pareja (hombre-mujer) bailando + música extra-diegética; sin una explotación de los recursos de la cámara y el montaje, o una línea conceptual o narrativa que atraviese la obra.

Pero, por otro lado, hay también obras en las que sí existe una búsqueda experimental. En el caso del corpus relevado para el festival de videodanza, *Fuera de los márgenes* (Iván Stur - Magdalena Stöver, 2012) presenta un fondo negro, espacio sin referencias, y un cuerpo en movimiento, filmado casi en su mayor parte con una cámara fija en posición cenital. El uso de la luz y del blanco y negro juega con este cuerpo, ocultando y revelándolo. La experimentación, en este caso, es fuertemente formal en relación con las capacidades del medio de la videodanza.



Fuera de los márgenes (Iván Stur - Magdalena Stöver, 2012)

Pablo Marín, refiriéndose al cine experimental argentino, sostiene que “es posible argumentar que la segunda mitad de los sesenta fue, para el cine experimental, lo que había sido —a grandes rasgos— la primera mitad para el cine narrativo de ficción y el documental: la transición hacia una referencia de los materiales constitutivos de su lenguaje” (Marín, 2010: 22). Dentro de esta línea, podría pensarse entonces que obras como *Fuera de los márgenes*, en donde hay una mirada autoreferencial sobre sus propios materiales, se relacionan con esta primera etapa más estructural y minimalista del cine experimental en la que éste se preocupa por una búsqueda extrema y despojada de la forma cinematográfica a partir de un proceso creativo predominantemente racional y riguroso.

Por su parte, *Foso* (Victoria Ansiaume y Ramiro Ravasi, 2011) se destaca desde el comienzo por su tratamiento estético de la imagen y por su uso de los procedimientos de montaje. Hay también una experimentación a partir de la

danza, de coreografías grupales de hombres y mujeres en interacción con ese espacio particular elegido (el foso del Teatro Municipal de Bahía Blanca), y hay a su vez una idea que guía y da coherencia conceptual a la obra: la investigación de este espacio y su relación con los cuerpos que lo habitan, que divide el trabajo en diferentes secciones: polvo, humedad, madera. Hacia el final, se introduce una voz masculina que recita estas mismas palabras así como otras relacionadas con ese espacio.

El caso de *Crudo* (Mariana Bellotto, 2013), si bien en su forma se acerca más a la video-performance que a la videodanza, introduce un componente experimental relacionado con el cruce entre disciplinas artísticas. Se trata de una intervención sobre las obras de León Ferrari a partir de una figura femenina devenida a su vez en obra artística. Sin música y con sonido directo, la obra posee una mirada conceptual que la atraviesa y que se relaciona con el arte conceptual, con una indagación acerca el arte mismo. Sin embargo, y por tratarse más de una video-performance, a nivel formal, en cuanto a los procedimientos de la videodanza, no hay una experimentación significativa con las posibilidades de interacción precisamente entre el video y la danza.



Crudo (Mariana Bellotto, 2013)

Puede afirmarse entonces que si bien no toda videodanza es actualmente experimental, existen obras de videodanza en las cuales hay una búsqueda significativa de experimentación. Hubo experimentación en las obras de las pioneras de la videodanza, por su acercamiento a un lenguaje nuevo y por su intención de investigar sus posibilidades. Una vez que este lenguaje fue reconocido e institucionalizado, la experimentación debió buscarse ya en otros sentidos. Es por eso que en la actualidad puede pensarse una videodanza experimental cuando la experimentación se conjuga y relaciona en una misma obra en tres sentidos: a nivel formal de los procedimientos del video o del cine, a nivel del trabajo de la danza y a nivel conceptual (habiendo o no narrativa, pero sí un concepto o idea que guíe y que dé cohesión a la obra). Hay, en definitiva, numerosas formas de experimentación en aquella videodanza que se niega a fosilizarse.

Bibliografía

Dubois, Philippe (2009). "Introduction / Présentation", en Philippe Dubois, Lucía Ramos Monteiro, Alessandro Bordina (editores). *Oui, c'est du cinéma. Formes et espaces de l'image en mouvement*. Pasion di Prato: Campanotto Editore.

Listorti, Leandro (2013). "Sinopsis de la película *Butoh*", en el Catálogo de BAFICI, <http://festivales.buenosaires.gob.ar/bafici/home13/web/es/films/show/v/id/136.html>, (Acceso: 11 enero de 2014).

Marín, Pablo (2010). "La estructura presente. Narcisa Hirsch y el punto de quiebre del cine experimental en Argentina", en Alejandra Torres (compiladora). *Narcisa Hirsch. Catálogo de la obra*. Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario.

Pécora, Paulo (2013). "Cine y danza se funden con maestría en *Los posibles*, de Mitre y Barbato", <http://www.telam.com.ar/notas/201305/18554-cine-y-danza-se-funden-con-maestria-en-los-posibles-de-mitre-y-barbato.html>, (Acceso: 11 enero de 2014).

Onofri Barbato, Juan (2013). Entrevista realizada por Paulo Pécora para Télam: "Cine y danza se funden con maestría en *Los posibles*, de Mitre y Barbato", <http://www.telam.com.ar/notas/201305/18554-cine-y-danza-se-funden-con-maestria-en-los-posibles-de-mitre-y-barbato.html>, (Acceso: 10 enero de 2014).

Rosenberg, Douglas (1999). "Apreciaciones sobre la danza para la cámara y manifiesto", en *Catálogo del 5º Festival Internacional VideoDanzaBA*, revista *Danca em foco, v1: danza e tecnología*. Rio de Janeiro: Instituto Telemar

Rosenberg, Douglas (2000). "Essay on Screen Dance", presentado en el Dance for the Camera Symposium. Madison, Winsconsin, EEUU, <http://www.dvpg.net/docs/screendance.pdf>, (Acceso: 12 enero de 2014).

Szperling, Silvina (2013a). Entrevista realizada por Laura Lifschitz para Balletin Dance. http://www.balletindance.com.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=797&Itemid=926), (Acceso: 11 enero de 2014).

Szperling, Silvina (2013b). Entrevista realizada por Ana Laura Ossés para Cuadernos de Danza, <http://cuadernosdedanza.com.ar/enpalabras/texto/entrevista-a-silvina-sperling>, (Acceso: 11 enero de 2014).

* Mariel Leibovich está finalizando la Licenciatura en Artes (UBA). Ha participado como investigadora del proyecto PICTo AGENCIA, *Cultura: arte(s), técnica y medios masivos de comunicación* (UNGS), con el artículo "La (otra) videodanza o el caso de Aniceto, de Leonardo Favio" (en prensa). Entre sus publicaciones se encuentra su participación en el libro *Tecnopoéticas Argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, con los capítulos "Cine experimental" y "Videodanza". Como gestora cultural, coordina el Área de Formación del Festival VideoDanzaBA y co-dirige el proyecto artístico-educativo Artenautas. Integra la Comisión de Experimentación Audiovisual ASAECA. Contacto: mariel87@gmail.com